

ACTO DE CLAUSURA DEL CURSO 2018-2019

Palabras de la presidenta

Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos
Señoras, señores.

Buenas tardes a todos y bienvenidos a este acto con el que cerramos el curso 2018 y 2019, un curso que ha girado sobre diversos acontecimientos solemnes, la conmemoración del 500 aniversario de la conquista de México por Hernán Cortés, la del V Centenario de la Primera Vuelta al Mundo por Magallanes y Elcano, y el 90 aniversario de la muerte de un genial arquitecto que supo imprimir su personalidad en la ciudad, D. Aníbal González, acerca de cuya obra hemos estado hablando en esta misma sala durante varios días hace tan solo un par de semanas.

Hoy, en este acto final, volvemos de nuevo a fijarnos en la obra de España en América para tratar de un tema nuevo del que apenas se habla, pero que no por olvidado es menos importante: la huella que en las tierras recién descubiertas dejó nuestra música. Y quien nos va a hablar de ello es quien mejor conoce este tema, el gran musicólogo y maestro de capilla de nuestra catedral D. Herminio González Barrionuevo, al que cedemos la palabra.

Muchas gracias

***INFLUJO DE SEVILLA EN LA MÚSICA DE
HISPANOAMÉRICA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII***
por D. Herminio González Barrionuevo

Excma. Sra. Presidenta y
Excmos. e Ilmos. Señores académicos,
Señoras y señores.

Doy las gracias a esta Real Institución por haberse fijado en mi persona para cerrar el curso Académico con esta conferencia que quiere honrar la magna aventura y conquista para la humanidad que significó la primera vuelta al mundo realizada por los navegantes Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano. Extendemos también aquí nuestro homenaje a tantas personas que, dejando su tierra, llevaron nuestra cultura, el arte y la música, al otro lado del Atlántico, e hicieron posible con ello que podamos dirigirnos a estas tierras como algo “nuestro” y con apelativos tan entrañables como Hispanoamérica.

En líneas generales, podemos afirmar que la música hispanoamericana del período colonial es esencialmente española, aunque posee, al mismo tiempo, unos contornos y un carácter particular americano, pues partió de nuestras tierras, es cierto, pero se acomodó y remodeló al nuevo territorio y a la nueva sociedad que la acogió e interpretó como “suya”. En segundo lugar, conviene recordar que las primeras manifestaciones de música religiosa culta en tierras de ultramar estuvieron asociadas al proceso de evangelización y a la construcción y asentamiento de las iglesias; por esta razón, las primitivas fuentes polifónicas que conocemos suelen remontar no más allá del último cuarto del siglo XVI.

1. Primeros músicos emigrados

Los primeros músicos que cruzaron el Atlántico, se sitúan en la segunda década del siglo XVI¹, y lo hicieron por razones de trabajo. En total

¹ El primer músico que se traslada a las Indias se halla consignado en el catálogo de pasajeros a las Indias del 3 de septiembre de 1510; se trata del trompetista Pedro Hernández, vecino de Puerto de Santo Domingo, aunque sus padres vivían en Sevilla (Archivo General de Indias, Pasajeros, leg. 5336, libro 1, p. 29. Cristóbal Bermúdez Plata (dir.): *Catálogo de pasajeros a Indias (siglos XVI-XVII-XVIII)*..., vol. I (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Patronato Menéndez y Pelayo. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1940), p. 27).

fueron 18 músicos, y suelen ser ministriles, tal como indican los documentos notariales; unos músicos de los que necesitaba incluso la flota para amenizar sus largas y difíciles travesías. Más aún, entre los emigrantes predominaron, con mucha diferencia, los ministriles relacionados con la música militar y de representación oficial: trompetas, atambores, pífanos, etc. Tanto es así que hasta el año 1528 sólo aparecen trompetistas, debido a que era el oficio musical con mayor tradición, más relacionado con las necesidades de la comunicación, las operaciones militares y las representaciones del poder civil y militar en aquellas tierras.

Es evidente que antes del siglo XVI se fue introduciendo también, poco a poco, la música religiosa. Y no hay duda de que la música y las tradiciones musicales de España se esparcieron muy pronto por las nuevas tierras colonizadas, a la luz de los testimonios que han llegado hasta nosotros. Los dominicos, franciscanos, y otros frailes que habían acompañado a los conquistadores, reconocieron la habilidad musical innata de los aztecas, incas, y otros indios del continente americano, y pronto recurrieron a la música como medio de conversión a la fe cristiana; de manera que, hacia finales del siglo XVI, existían ya impresionantes iglesias y escuelas de música². Es verdad que han desaparecido muchos documentos musicales³, pero, con los que han pervivido, podemos hacernos una idea bastante aproximada de la importancia del repertorio polifónico de Hispanoamérica en los siglos XVI y XVII y de su relación con España y con Sevilla.

Las tendencias migratorias referentes a los músicos son las mismas que observamos en el ámbito general: primero emigraron sevillanos y gaditanos, luego se incorporaron andaluces en general, extremeños, castellanos...; quedaron al margen Navarra, la Corona de Aragón y Canarias, y entre los extranjeros destacaron los franceses, italianos y portugueses. Los músicos andaluces predominaron notablemente en el Nuevo Mundo, y eran de toda clase y condición: ministriles e instrumentistas en general, clérigos cantollanistas, cantores, organistas y compositores de fama. Y debemos subrayar que la catedral de Méjico fue el mayor centro de atracción para los músicos españoles dedicados a la música litúrgica.

² Sobre la enseñanza y escuelas de música puede consultarse Martha Lucía Barriga Monroy, "La educación musical durante la colonia en los Virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata", en *El Artista. Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, 3/Noviembre (2006), pp. 6-23; y con relación a la Catedral de Méjico a Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (ss. XVI-XVIII)*, Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte y Música. Área de Historia y Ciencias de la Música (Tesis doctoral, 17 Octubre, 2007), vol. I, cap. I.

³ Existe gran problema con los archivos musicales de las catedrales y otros centros hispanoamericanos, donde es frecuente el trasiego de manuscritos de un lugar a otro incluso en la actualidad.

2. Músicos especializados

Como es lógico, los oficios musicales más artísticos tuvieron que esperar a que hubiera en aquellas tierras hispanoamericanas una civilización occidentalizada, capaz de disfrutar e identificarse con las habilidades de este tipo de arte y sintiera atracción e incluso necesidad por un arte más evolucionado y refinado; tal cual corresponde a una sociedad con cierta preparación y cultura⁴. De todos modos, todavía continuaron emigrando músicos relacionados con el ejército que iban a los lugares aún sin conquistar o recientemente conquistados.

En la segunda mitad del XVI, el abanico profesional aparece más diversificado, y los documentos nos hablan de cantores, ministriles, organistas, trompeteros, etc.; principalmente cantores e instrumentistas para las capillas de nuevos templos que iban construyéndose y acomodándose. Ahora llegaron a las Indias cantores, ministriles y demás personal propio de las capillas musicales, para ocupar sus cargos y llenar las catedrales que se iban fundando en ultramar. Esta corriente migratoria se intensificó especialmente a partir de mediados del siglo XVI, cuando se fundaron muchas de las catedrales de los nuevos territorios hispánicos. Allá acudían músicos, que eran ya expertos, para promocionarse todavía más, y otros para comenzar y desarrollar su carrera musical; éstos, una vez allá, era frecuente que realizaran gestiones para que se les unieran sus familiares de España.

La relación de la Iglesia peninsular con la hermana de ultramar fue muy estrecha, y allá acudían clérigos, frailes obispos, comerciantes y todo tipo de personas. Ningún otro país influyó en la música del otro lado del Atlántico como España a finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

España poseía una gran tradición musical en la creación y en la interpretación, como consecuencia de una educación rigurosa y del nivel artístico conseguido en las escuelas y capillas catedralicias, que como bien sabemos eran, en realidad, las escuelas y conservatorios de música de la época. Y hacia finales del siglo XVI, ya se había instalado toda una estructura musical en las catedrales, con sus escuelas y repertorios hispano-europeos, y en no pocos casos la liturgia se llevaba a cabo según el expreso modelo de la catedral de Sevilla, que era la metrópoli de los nuevos territorios conquistados⁵; no nos

⁴ Así por ejemplo, Juan de Ceballos, cantor e hijo de Rodrigo y de Catalina de Valdieso, natural de Burgos, pasó en la armada de los alemanes, en Venezuela, el 11 de octubre de 1534. (AGI, Pasajeros, leg. 5536, libro 3, p. 33. Archivo General de Indias: *Catálogo de pasajeros a Indias (siglos XVI-XVII-XVIII)*, vol. I., p. 356).

⁵ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: "Músicos sevillanos de los siglos XVI y XVII en Hispanoamérica", en GARCÍA-ABÁSALO, Antonio (coord.): *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América* (Córdoba: Universidad de Córdoba y Cajasur, 2010) 67-93.

extrañas, pues, que todavía hoy nuestra catedral conserve el título de Iglesia Patriarcal, teniendo en cuenta que desempeñó el papel de “iglesia madre” y cabeza de las nuevas asentadas en el Nuevo Mundo.

3. Trasvase desde España y desde Sevilla

La erección de nuevas iglesias y la instauración del culto en los territorios conquistados de Hispanoamérica, llevó consigo el trasplante y la copia de elementos arquitectónicos de las catedrales de España, así como el envío de libros y de objetos para la celebración litúrgica. Prueba de este trasvase litúrgico-musical hacia las tierras de ultramar son los coros de catedrales como las de la Ciudad de Méjico y Santafé de Bogotá, situados en la nave central y separados por rejas, como ocurre en la Catedral de Sevilla y en las españolas en general⁶. Aquí se interpretaba el canto llano de la liturgia solemne diaria y de las fiestas, y en el gran facistol, colocado en el centro, se apiñaba el grupito de cantores de la *capilla de música*, a las órdenes del maestro de capilla, para solemnizar, aún más, ciertas celebraciones importantes mediante la polifonía; todo, de la misma manera y como se acostumbraba en Sevilla y en toda España. Y el órgano tañía en las mismas celebraciones y ocasiones; lo mismo los ministriles, que usaban, en general, incluso los mismos instrumentos, aunque no por ello se cerraran las puertas a otros más del gusto de los indígenas⁷.

No es extraño que, al principio, también el canto llano y la polifonía llegaran desde España a las tierras del Nuevo Mundo, y que los maestros de capilla de las iglesias americanas, al menos durante varias décadas, recibieran su formación musical de España, y que muchos compositores y maestros de capilla importantes del continente americano fueran originarios de la Península Ibérica, si bien sus obras las escribieran en el Nuevo Continente, como es el caso de Lázaro del Álamo (Segovia), Juan de Victoria (Burgos), Hernando Franco (Badajoz), Juan Hernández (Soria), Pedro Bermúdez (Granada), Juan

⁶ Luis Zapata de Cárdenas comenzó a construir la tercera catedral (1584-1785) que poseía la misma situación y distribución del coro de las españolas (Perdomo Escobar: *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976, p. 2 y Lámina 1, que recoge el plano realizado por el maestro Antonio Cid en 1575). En este momento, la liturgia gozó de dignidad y grandeza, alentadas por una capilla de música que tenía a gala interpretar obras de Morales, Palestrina, Guerrero, Ceballos y Victoria (Perdomo Escobar, *op. cit.*, p. 5). La catedral actual de Méjico, una de las más grandes del mundo, se comenzó en 1573 basándose en la de Sevilla, en su liturgia y en unas normas similares de organización (Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*. México D. E.: Porrúa, 1973; Michael Noel Dean, *Renaissance and Baroque Characteristics in four Choral Villancicos of Manuel de Sumaya: Analysis and Performance Editions*. A Dissertation in Fine Arts (Texas Tech University... Graduate School, May, 2002), p. 36; Marín López, *Música y músicos...*, vol. I, cap. I.

⁷ Puede verse online: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/musabo/pag135-141.htm#CHIRIMÍA>; también ésta que es continuación de la anterior: <http://www.lablaa.org/musabo/pag142-146.htm>. Véase también Stevenson, “La música en la Catedral de México: 1600-1750”, en *Revista Musical Chilena*, 19 (1965), pp. 14-15.

Gutiérrez Padilla (Málaga), etc⁸.

Entre 1550 y los comienzos del siglo XVII, era frecuente que los barcos que partían del puerto de Sevilla llevaran en su cargamento obras musicales. Algunos manuscritos pudieron haber sido copiados en Sevilla, donde además del maestro Guerrero, existían otros músicos extraordinarios, buenos talleres y copistas muy capaces. Robert Snow piensa, por ejemplo, que el libro de misas de Morales y de Guerrero, del que habla el inventario de la Catedral Guatemala (1645) citado en este trabajo, pudo haber sido *puntado* en Sevilla y, aunque el original desapareciera, haberse conservado una misa de dicho libro de Guerrero en el Ms 3 de Guatemala⁹. De igual modo, Russell sostiene que podemos pensar que se copió en Sevilla el Ms 3 (s. XVII,2) de la catedral Puebla, entre cuyas 21 composiciones se halla la *Missa pro defunctis* a 4, 5 y 6 voces (ff. 6v-28) de Guerrero, publicada en el *Liber Secundus Missarum* (Roma, 1582)¹⁰.

Tenemos noticias de que, en 1597, llegó a Santo Domingo un considerable cargamento de libros y música desde Sevilla; algo generalizado y que existió también en otros lugares de Hispanoamérica y demuestra que ya por las fechas citadas existían músicos de avanzada cultura en estos lugares.

Resulta llamativo que ya en 1586 hubieran llegado al Nuevo Continente las obras del gran organista y compositor Antonio de Cabezón, tan sólo ocho años después de haberse divulgado en España las obras del genial músico de Felipe II.

Además, los maestros de capilla y los músicos que embarcaban para las Indias arrastraban con ellos partituras y libros de música; los más conocidos y de mayor importancia y utilidad en sus catedrales de origen y en las españolas en general. Tal es el caso de Pedro Bermúdez (=Bermudes) del que se conservan 16 himnos en el Libro IIa, de la ciudad de Guatemala y más piezas que ningún otro compositor en el Libro I de Polifonía: 1 misa, 3 autos y 2 invitatorios. Bermúdez sólo era medio-capellán en la Capilla Real de Granada, de donde pasó a ocupar el cargo de maestro de capilla de la catedral de

⁸ Luego se abrió el período de los nativos, contándose entre ellos a Antonio de Salazar, Francisco López Capillas, Juan de Lienas, Manuel de Sumaya, etc. Existieron también españoles, años después, algunos de los cuales se citan en este trabajo, o como Francisco Martínez de la Costa (1739- desp. 1769) que era valenciano y estuvo de maestro de capilla en la Catedral de Oaxaca entre 1766-1768. Cf. Javier Marín López, "Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: Algunos ejemplos mexicanos (XVII-XIX)", p. 430. Puede verse también en www.dialnet.unirioja.es/servlet/ficheroarticulo?codigo=2070737&orden=84848

⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰ Eleanor Russell, "A new manuscript source for the music of Cristobal de Morales: Morales' 'Lost' Missa pro Defunctis and early Spanish requiem traditions", en *Anuario Musical* XXXIII-XXXV (1978-1980), pp. 9-49, 13 y 42. Pueden verse unas notas sobre el manuscrito y su contenido en <http://www.diamm.ac.uk>. Existen tres concordancias de la edición revisada de la Misa de Réquiem de Guerrero de 1582 en Puebla: Ms 3, ff. 6v-16r, 19v-28r, Franco. Guerrero; Legajo 11, Guerrero; Legajo 34, Franco. Guerrero.

Cuzco (en 1597), y de aquí fue llamado (el 28-II-1603) para ocupar el cargo de maestro de capilla en la catedral de Puebla (Méjico). Es muy probable que Bermúdez sea quien llevó a Puebla la Misa a 4 voces de Morales, que se conserva en el Libro de Polifonía nº III y es igual a la denominada “Cortilla” del Libro de Polifonía nº 28 de Toledo y de Granada, pues esta *Missa Hexacordal* se encuentra en los archivos españoles por todas partes¹¹. También las dos misas de Rodrigo de Ceballos (una recogida en el Libro de Polifonía nº IIIº y otra en el IVº) que apuntan a Granada también como lugar de procedencia, ya que Bermúdez llegó a Hispanoamérica desde la Capilla Real de Granada, como hemos dicho anteriormente.

Las actas capitulares de la catedral de la ciudad de Méjico, dan fe de otro trasvase muy importante y significativo desde España: el de las denominadas “siestas” tan comunes en España y que en Sevilla dieron origen a la institución de los seises que hoy todavía conocemos. Al referirse al Corpus de 1609, dicen las actas de la ciudad de Méjico, que los villancicos y chanzonetas se interpretaban en aquella catedral durante la Octava del Corpus, después de almorzar y antes de las vísperas; en unas funciones litúrgico-musicales o conciertos sacros que tenían lugar a la hora de sexta, y por ello denominadas “siestas” en aquella época por toda España. Así se expresan las actas capitulares de la ciudad de Méjico:

“Y ansímismo, propuso de quanta importancia era para la devoción y frecuencia del pueblo cristiano, ultra de la solemnidad referida [la Octa dal Corpus], para las horas canónicas que en las extraordinarias, después de medio día, antes de entrar en vísperas, ubiese concurso de cantores e ynstrumentos que tañesen y cantasen los villancicos y chançoneas que pudiesen; y ansí mismo acabadas las vísperas, hasta entrar en maytines”¹².

Llama la atención también que el 12 de mayo de 1512, apenas capitulada en Burgos la erección de la Iglesia de Santo Domingo, ya aparecen un cantor y un organista entre los miembros de su cabildo. Y sabemos que las plazas de chantre y de organista de la catedral de Puerto Rico fueron instituidas en 1512, aunque el primer nombre de organista que conocemos relacionado con esa iglesia es el del español Juan Bautista Vitoria, documentado casi un siglo después. En fecha no determinada, pero anterior a 1606, Juan Bautista Vitoria instaló en la Catedral de Puerto Rico un órgano que llevó desde España, y él mismo se encargó de tañerlo durante algún tiempo, pero los ingleses se llevaron el instrumento cuando tomaron la Isla en una incursión. En 1606 Juan Bautista Vitoria estaba en España y pidió la preceptiva licencia para viajar otra

¹¹ Robert Stevenson: *Renaissance and Baroque musical Sources in the Americas*. Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1970, p. 66.

¹² Stevenson: “Mexico City Cathedral Music 1600-1750”, *The Americas*, XXI, nº 2, (1964), p. 124.

vez a Puerto Rico e instalar en su catedral un nuevo órgano, que a petición del Cabildo de esa isla había construido en Sevilla el organero Cristóbal de Aguilera. Vitoria deseaba asentarse como organista en la Catedral de Puerto Rico y llevarse a las Indias a su hija Luisa (de dieciocho años) y a su hermana Beatriz (de treinta)¹³. En 1606 Vitoria tenía cuarenta y dos años y, como se ha dicho, para entonces ya había hecho al menos otro viaje de ida y vuelta desde España a Santo Domingo. Este tipo de viajes temporales de músicos españoles a las Indias parece haber sido más frecuente de lo que hasta ahora se creía¹⁴. En efecto, y parece también que los viajes de instrumentistas sevillanos que iban y volvían, varias veces desde España a México durante el primer tercio del siglo XVII, eran muy comunes.

4. Colecciones polifónicas

La música conservada en los libros de polifonía en tierras hispanoamericanas procede esencialmente de tres grupos de compositores. Una parte importante fue escrita por maestros españoles emigrados al Nuevo Continente, donde desarrollaron su carrera artística; otro grupo notable pertenece a una serie de artistas nacidos en territorio americano; y un tercer grupo del repertorio fue creado por compositores europeos, sobre todo españoles, que nunca estuvieron en aquellos países, aunque su música fuera empleada en los oficios religiosos durante cuatro siglos. Muchas de aquellas obras todavía existen, y algunas incluso resultan ser copias únicas, como es el caso de varias compuestas por Guerrero que sólo se han conservado en estos países hispanos.

Nosotros nos limitamos en nuestro trabajo al repertorio musical iberoamericano escrito por compositores que vivieron durante algún tiempo en Sevilla, trabajando en la catedral, en la Colegiata del Divino Salvador o en otras iglesias y conventos de la ciudad. Se trata, pues, de obras compuestas en territorio americano por músicos inmigrantes, o bien creadas en territorio español y transportadas luego al Nuevo Continente mediante la colaboración de amigos o conocidos que servían de enlace entre las distintas personas y

¹³ Archivo General de Indias, Contratación, 5295, nº 26, 17-04-1606. Para que Vitoria obtuviera la licencia de embarque, declararon a su favor tres testigos: el mencionado organero sevillano Cristóbal de Aguilera, el clérigo de menores Juan de Burgos y el organista Francisco de Contreras, vecino de Sevilla (que habitaba en la colación de Santa Marina). Rita Goldberg: "Nuevos datos sobre la historia de la música en Puerto Rico: Pedro Núñez de Ortega, arcabucero y maestro de capilla", en *Latin American Music Review*, 18, nº 1 (1997), p. 58) menciona que Vitoria deseaba volver a Puerto Rico en 1606 para reponer el órgano anteriormente robado, pero no aporta los restantes detalles que he expuesto sobre el caso. La misma autora piensa que la primera etapa de Vitoria como organista en Puerto Rico comenzó como mínimo en 1590 (Ibidem, pp. 59 y 64), aunque no indica las fuentes en las que basa esta afirmación.

¹⁴ AGI, Contratación, 813, nº 16, 1624-25. Los principales datos de este documento fueron resumidos en María Gembero Ustárroz: "Les relations musicales entre l'Espagne et l'Amérique à travers l'Archivo General de Indias de Séville", en Gérard, Borrás (dir.): *Musiques et Sociétés en Amérique Latine*, Rennes (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000), p. 159.

lugares¹⁵, pero existían también los envíos directos, realizados por los mismos compositores, siguiendo una costumbre igualmente habitual en aquella época. Después, estas piezas se copiaban y esparcían por las catedrales, conventos y otros centros importantes.

Se conserva un importante número de obras de de polifonistas españoles, tales como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria y de otros compositores más, que actualmente se hallan en los archivos de las catedrales de Oaxaca, México, Puebla, etc. Su Técnica y estilo fue asumido, de manera admirable, por compositores nativos tales como Juan Xuárez, Lázaro del Álamo, Juan de Victoria y Hernando Franco.

En la Biblioteca Nacional de Lima se conserva la primera obra polifónica de América más antigua: *Hanac Pachap cussi cuinim* (=Alegría del Cielo). Es un himno procesional, en lengua quechua, dedicado a la Virgen, compuesto en letra y música antes de 1622, por el sacerdote secular Juan Pérez Bocanegra, según algunos, y publicado por este mismo sacerdote en *Ritual Formulario e Institución de Curas*, en la Ciudad de los Reyes (hoy Lima) en 1631. Su letra está escrita en quechua, idioma en que el autor español era un consumado maestro, pues fue Examinador General de lenguas nativas.

5. Usos y costumbres de Sevilla en el Nuevo Mundo

Sevilla tuvo una proyección muy acentuada hacia el Nuevo Mundo a través de instituciones como la Casa de la Contratación, el Consejo Municipal, la Audiencia de Grados y el Cabildo Catedral. Además, Sevilla poseía el monopolio del comercio de ultramar y con ello el control del tráfico, a causa de lo cual acudían a Sevilla mercaderes y barcos de casi todo el mundo, para realizar sus intercambios comerciales. Todos los que decidían dirigirse a las tierras nuevas de América debían pasar primero por los despachos de la Casa de la Contratación de Sevilla, ante los cuales hacían cola los virreyes y gobernadores, obispos y misioneros, comerciantes y gentes de todo género y condición. Y sabemos que todos los clérigos que deseaban emigrar al Nuevo Mundo, antes de 1700, debían pasar un examen en Sevilla ante las autoridades eclesiásticas competentes.

Nadie puede negar el importante papel de la Iglesia de Sevilla en la

¹⁵ Existen varios casos de todos estos procedimientos de trasvase de obras, como veremos en el presente artículo. El lazo de amistad influyó, por ejemplo, en el caso del segoviano Lázaro del Álamo, amigo de Matheo Arévalo Sedeño (Oidor de la Real Audiencia de la Ciudad de Méjico) que invitó a Del Álamo a la Ciudad de Méjico donde fue canónigo y maestro de capilla. Es muy probable que el sevillano Estacio de la Serna ayudara a Antonio Carrasco en Lima; y mucho más tarde, el organista Lluís Mendes de Urgel emigró a la Catedral de la Ciudad de Méjico también apoyado en lazos de amistad con otro maestro de Urgel.

organización eclesiástica del Nuevo Mundo, tanto en la creación de las diócesis, a partir de 1504, como en su desarrollo, puesto que el arzobispo de Sevilla fue el metropolitano de aquellas diócesis hasta 1546, en que se crearon las metrópolis de Santo Domingo, Ciudad de Méjico y Lima¹⁶; esto sucedió sólo algo más de cincuenta años después la llegada de Calón al Nuevo Mundo. Pero todavía después de esto Sevilla siguió siendo la sede Patriarcal y la presencia hispalense al otro lado del Atlántico continuó, durante siglos, en varias de cuyas catedrales se organizó el canto y la liturgia como se hacía en la Catedral hispalense. Resulta, pues, explicable que fuera la Catedral de Sevilla la iglesia con mayor influencia en la creación y expansión de la música en ultramar, pudiéndose afirmar en general que, hasta finales del siglo XVI, el *uso sevillano* o rito según *los usos y costumbres* de Sevilla fue el que dictó la liturgia y el canto en todas las catedrales de la América Española hasta finales del siglo XVI; esto es válido incluso para los ministriles de las catedrales, para las representaciones, los villancicos, la procesión del Corpus, la institución de los mozos de coro y de los seises¹⁷, etc. Stevenson afirma: “Como ocurre en otras partes, en las catedrales españolas el Nuevo Mundo hasta finales de siglo [XVI], el uso de Sevilla dictó la liturgia, el repertorio, e incluso los instrumentos llevados a Guatemala”¹⁸. E incluso a otras catedrales, pero hemos de reconocer, para ser justos, que el influjo de Sevilla no fue único¹⁹.

Los documentos de erección de las catedrales y el ordenamiento de su liturgia solemne, indican cierta relación y dependencia de los ritos y de la liturgia misma respecto de la Catedral hispalense, por bula de Paulo IV (1 de julio de 1547) siendo, como era al principio, la iglesia metropolitana de las levantadas allá en el Nuevo Mundo. Por ello se comprende, por ejemplo, que el palentino Alonso Manso, nacido en Becerril de Campos, canónigo de Salamanca y luego obispo de Puerto Rico, al determinar la estructuración de su catedral (en 1512), e instituir el cabildo de San Juan de Puerto Rico, ordenara que se hiciera la liturgia al modo de Sevilla: “ordenamos que el oficio divino, así en la misa como en las horas del día, se rece y cante según la costumbre de la Iglesia de Sevilla”²⁰. Ocurrió lo mismo en las catedrales de Guatemala,

¹⁶ Veinte fueron las diócesis sufragáneas de Sevilla hasta 1546, en que se crearon las tres citadas archidiócesis en tierras americanas. Los nombres de estas diócesis y los años de incorporación (de 1511 a 1546) pueden verse en Paulino Castañeda, “Carrera de Indias camino de Dios (La evangelización de América)”, en Varios Autores, *Catálogo Magna Hispalense...5 de mayo a 30 de octubre de 1992*. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla, 1992, pp. 308-309.

¹⁷ Sobre los seises en la catedral de Méjico puede consultarse Marín López, o.c., vol. I, pp. 67-78.

¹⁸ Stevenson, “European Music in the 16th-Century Guatemala”, en *The Musical Quarterly* 50, nº 3 (1964), p. 343. Puede consultarse también Stevenson, *Renaissance and Baroque...*, p. 50; y en relación con Méjico véase Marín López, *Música y músicos...*, vol. I, cap. I.

¹⁹ Stevenson: *Renaissance and Baroque...* p. 50.

²⁰ Archivo General de Indias, Santo Domingo, 2534. Citado por Castañeda, *op. cit.*, p. 305.

Caracas, Panamá, Cartagena, Lima y Cuzco, en las que se advierte que deben “guardar las costumbres y ritos y ordenaciones de la Iglesia de Sevilla en los oficios, insinias y hábitos²¹”; y no es raro que los documentos catedralicios añadan incluso: “y la segunda misa se diga a la hora de tercia de la fiesta o feria que ocurre, según el estilo de Sevilla”, etc²².

Las actas capitulares de la Catedral de Cuzco (del 18 de mayo de 1546) refieren la compra de 7 misales (3 según el uso romano, 3 según el de Sevilla y uno según el de Córdoba), 4 procesionales (2 sevillanos y 2 toledanos), 3 manuales, un santoral grande, un *passionarium*; unas hojas después (en febrero de 1550) se incluyen 3 misales sevillanos, 3 procesionales sevillanos, y 2 libros de canto de órgano que tiene [Juan] Fuentes²³. Y el inventario de libros de la Catedral de Guatemala, realizado el 9 de mayo de 1542 en un cantoral²⁴, siendo Martín Vejarano chantre²⁵, presenta una lista de cinco misales sevillanos de papel y uno de pergamino, dos manuales o rituales para la Misa y el Oficio con la entonación y tonos para los ministros; cuatro procesionales con antífonas, responsorios y otras piezas para las procesiones del Domingo de Ramos, la Purificación, Corpus y Rogativas, y para las fiestas dobles y los domingos; un pontifical para el obispo; un ofrescierio (=gradual) con los propios de la Misa para los domingos y santos; un antifonario y un antifonario romano; un breviario romano; un misal según el uso de Sevilla; un psalterium romano, dos libros de Semana Santa (un *passionarium* y un quaderno del oficios de las tinieblas y semana santa); unos órganos; un libro grande de canto de órgano de las quince misas (=tal vez el *Liber quindecim missarum*, Roma 1516 de Andrea Antico), y otros cuatro libros pequeños de música (=de polifonía sin títulos, que pueden ser libros de motetes en partichelas)²⁶. Unos

²¹ Así consta en Francisco Javier Hernáez, *Colección de bulas, breves y otros documentos relativos a la iglesia de América y Filipinas*. vol. II, Bruselas: Impr. de A. Vromant, 1879, p. 28, nº 35 y 37; p. 119, nº 41 y 28 sobre la erección de la Catedral de Guatemala; sobre la de Caracas, *Ibidem*, p. 119, nº 36-38; sobre la de Panamá, *Ibid.*, p. 131, nº 23 y 25; sobre la de Cartagena, *Ibidem*, p. 141, nº 37; sobre la de Lima, *Ibidem*, p. 163; y sobre la de Cuzco, *Ibidem*, p. 175, nº 35, 37 y 41. Refiere las citas de Castañeda: *Carrera* 305. José Ignacio Perdomo Escobar indica que la catedral metropolitana de Santafé de Bogotá, como las de Méjico, Lima, Cuzco, Puebla, Guatemala y Charcas, heredó los privilegios y costumbres de la metropolitana de Sevilla, por bula de Paulo IV (1-VII-1547); esto es, “las reglas en que se contienen las observaciones tradicionales y normas particulares y peculiares de un Cabildo” (PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio: *El archivo musical...* 4).

²² Véanse las bulas de la erección de la Catedral de México, y de la sede de Yucatán y su traslado a Tlaxcala en Hernáez: *Colección de bulas...*, pp. 45-46, nº 33-34, y nº 28.

²³ Catedral de Cuzco, AC, Libro 1, f. 30. Estos libros de polifonía pudieron llegar de Sevilla, de donde procedía el primer Deán de la Catedral de Cuzco: Luis de Morales (1539). Véase la nota 4 de Stevenson: *The Music of Perú: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington DC: Pan American Union - General Secretariat, 1960, p. 100. Estos libros se citan en un inventario que realizó el sacristán Duarte de Morales. Cf. *Ibidem*, p. 66.

²⁴ Catedral de Guatemala, *Liber Capituli Sancti Iacobi. Desde 1573*, f. 18 (2ª foliación).

²⁵ *Ibidem*, f. 19v (2ª foliación): 14 Enero, 1542.

²⁶ Stevenson, “Guatemala Cathedral to 1908”, en *Inter-American Music Review*, II, nº 2 (1980) p. 32. También Robert Snow, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996, pp. 5-6.

años más tarde aparecen, además, otros dos misales sevillanos (comprados el 2 de abril de 1549); y veinte años después (el 26 de noviembre de 1561) una librería completa, formada por once cantorales de pergamino de gran formato que costaron 1.500 pesos²⁷.

Hubo también especialistas en la confección de libros corales de canto llano, de Sevilla, que trabajaron para las catedrales de Hispanoamérica, tales como los famosos Riquelme y Torres, notables constructores de cantorales y a los que se dirigió, con frecuencia, la catedral hispalense para la creación de sus mejores cantorales. El famoso Melchor de Riquelme escribió 26 cuerpos de libros de canto (en 1595) que iluminó el pintor Diego de Zamora para la catedral de Méjico,²⁸ y hubo casos, como el de Luis Lagarto, que incluso fue a trabajar allá.

Francisco de Torres (1551-1557), que intervino en la escritura y puntuación de los libros de la catedral de Sevilla entre 1551 y 1557, se obligó el 21 de enero de 1549 con el clérigo Melchor de Carvajal, ante el escribano público Diego de Barrera, a escribir para la catedral de Cuzco (Perú) diez cuerpos de libros: un oficio dominical, en cuatro cuerpos de marca mayor, de seis renglones cada hoja; otro oficio dominical del Común de Santos y misas votivas, en un solo cuerpo de marca mediana y siete renglones cada hoja; un libro de “cinco historias” con horas diurnas y nocturnas, en tres cuerpos de marca mediana; un prosario con *Asperges*, *Vidi aquam*, Kyries, Glorias, Cremos, Sanctus, Agnus y *prosas*, las de Navidad, *Angelus Concilii*, Resurrección, *Laetabundus* y la de los Apóstoles, completas, y demás como pudiera; y finalmente un cuerpo con el *Popule meus* et *Quia Hagios Sanctus* y la procesión de la pila con sus oraciones (las de la adoración de la Cruz y consagración de la fuente bautismal, respectivamente)²⁹.

6. Primer repertorio polifónico

Sabemos que Sevilla fue el modelo de las primeras celebraciones litúrgicas en tierras americanas, pero desconocemos qué repertorio musical concreto (tanto de canto llano como de polifonía) se interpretó en las tierras de ultramar. En efecto, a pesar de todo lo expuesto anteriormente, resulta un tanto comprometido determinar, con exactitud, cuál fue el repertorio polifónico ini-

²⁷ Catedral de Guatemala, *Liber Capituli...* Desde 1573, f. 44v. Cf. Stevenson, *Renaissance and Baroque...*, p. 50 (trata de las fuentes musicales en Guatemala en las páginas 50-54); también *European Music...*, p. 343.

²⁸ José Gestoso y Pérez: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive (1899-1909)*, vol. II (Sevilla: En la Oficina de la Andalucía Moderna, 1900), 126, 136 y 420, respectivamente. Puede verse online, en <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1014480>

²⁹ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 1, L^o 1 (año 1549), ff. 163-164. También puede verse en Gestoso y Pérez: *Diccionario...*, vol. III, 136-137.

cial que acompañó a esos “usos hispalenses”, trasplantados al Nuevo Mundo, de los que surgió el árbol frondoso que constituye el repertorio colonial. Para hacernos idea, es necesario acercarse al canto polifónico recogido en las primeras fuentes de las catedrales iberoamericanas. Esto tiene su importancia en orden a determinar, por ejemplo, la versión melódica de canto llano contenida en los cantorales antiguos que se han recogido actualmente en los archivos americanos y en las catedrales españolas; algo que ciertamente es posible determinar mediante un estudio comparativo, pero que supone un trabajo inmenso, puesto que habría que ir comparando pieza por pieza entre todos los libros de canto llano existentes en América, y de todos estos con los existentes en los archivos españoles, ya que sabemos que hubo trasvases a las tierras del Nuevo Mundo no sólo desde Sevilla, sino también desde otros lugares de España.

Robert Snow ha estudiado los cuatro *libritos de polifonía* que cita el inventario de la Catedral de Guatemala (1645), y sirvieron para las celebraciones más solemnes de la catedral guatemalteca después de 1530³⁰. En este caso, se trataría de unas prácticas y unos *usos hispalenses* que perduraron hasta que sobrevino el cambio litúrgico, como consecuencia de la adopción del nuevo rezado impuesto por las normas del Concilio de Trento, y materializadas expresamente en el *Breviarium Romanum* (1568) y en el *Misale Romanum* (1570) publicados por Pío V; un cambio que asumió la Catedral de Sevilla el 7 de enero de 1576³¹.

El 31 de enero de 1564, el cabildo guatemalteco decidió cantar la *Salve* polifónica todos los días de Cuaresma, como se hacía en Sevilla y otras catedrales españolas; esto explica la presencia de 13 *Salves* en la segunda parte del Ms 4: dos de ellas de Guerrero (nº 26 y 29) y una de Palestrina (nº 27). Estas obras habrían llegado en barco desde Sevilla, a causa del citado decreto del cabildo de Guatemala, en la década de 1550 (probablemente en 1580), y es posible incluso que la música enviada en este barco fuera seleccionada por el mismo Guerrero, que era maestro de capilla titular de la catedral hispalense

³⁰ Según Snow, varios motetes de los cuatro libritos citados en el inventario de Guatemala se han conservado en el Ms 3, reencuadrado en el siglo XVIII; particularmente *Sancta mater istud* de Peñalosa, *Ave sanctissima Maria* de autor anónimo, y otras piezas de ese mismo estilo simple que caracterizó varias obras de compositores activos en Sevilla en el primer tercio del siglo XVI, tales como Juan de Anchieta, Martín de Rivaflecha y Pedro Fernández de Castilleja, e incluso otros autores europeos como Compère y Mouton, pues estos músicos se hallan en los libros destinados a la educación de los niños en los conventos de la ciudad, como demuestra el fondo de la Lilly Library. La fecha de 1580 surge del hecho de que ninguna de las obras de Guerrero que se conservan en el Ms 4 de Guatemala fueron compuestas después de 1563 y que algunas fueron escritas hacia 1559. Lo mismo es posible pensar de las dos piezas de Palestrina (*Salve*, y *Lamentatio* del Ms 4, nº 27 y 19), y de la mayor parte de las composiciones de Morales en Guatemala. Snow, *op. cit.*, p. 6. En los números 26 y 29 de la publicación de Snow se encuentran las dos *Salves* de Guerrero (Ms 4, ff. 134v-138 y 143v-147); en ambas alternan canto gregoriano y polifonía, y sólo difieren en los versos en que interviene uno u otro coro.

³¹ Snow, *op. cit.*, p 5.

desde 1574³². En este mismo envío se incluyeron también una serie de obras de Guerrero que posteriormente se perdieron en España y sólo se conservan actualmente en algunos archivos de Hispanoamérica.

Tal ha sucedido con la primera versión de la *Missa pro Defunctis*, publicada en el *Missarum Liber Primus* (París, 1566) y muchos o todos los salmos de una colección de música, hoy perdida, y titulada *Psalmorum 4 vocum Liber I, accedit Missa Defunctorum* (Roma, 1559)³³; su ciclo de himnos de vísperas, según el breviario de Sevilla, que se ha conservado sólo en Guatemala; parte de una versión primitiva de la serie de 16 Magníficos que publicaría luego con algunos cambios (Lovaina, 1563), y posteriormente con otros en el *Liber Vesperarum* (Roma, 1584); algunas misas de las que luego constituyeron su *Missarum Liber Primus* (París, 1556); al menos la *Lamentatio Jeremiae* perteneciente a la primera lectura de maitines del Jueves Santo de la Catedral de Sevilla; y los versos 2 y 4 de la secuencia *Victimae paschali* correspondiente al día de Pascua³⁴.

Este envío, realizado entorno a 1558, explicaría, según afirma Robert Snow, la presencia de todas estas piezas y de otras más en los libros de polifonía Ms 1, Ms 2A, Ms 2B y Ms 4 de la Catedral de Guatemala, y la celebración solemne de la liturgia practicada por el obispo Marroquín en la Catedral de Guatemala, de manera similar a como se hacía en Sevilla³⁵. Esto mismo explica posiblemente también que varias obras, conservadas en la catedral guatemalteca, sean anteriores a la reforma litúrgica del Concilio de Trento, como consta en los himnos polifónicos que, años más tarde, revisó y publicó Guerrero en el *Liber Vesperarum* (Roma, 1584).

Después de todo este apartado se comprenderá mejor la relación litúrgico-musical existente entre la Catedral de Sevilla y las del Nuevo Mundo.

7. Centros y fuentes polifónicas

La polifonía renacentista y barroca de Hispanoamérica sobrevive en una decena de catedrales; principalmente en las de la Ciudad de Méjico, Puebla, Oaxaca, Guatemala, Morelia, Guadalajara, Lima, Cuzco y Sucre³⁶. En el caso del repertorio de los siglos XVI y XVII relacionado con Sevilla, el número se reduce esencialmente a cuatro: Bogotá, Ciudad de Méjico, Puebla y Gua-

³² Snow, *op. cit.*, p. 10

³³ Esta publicación fue recogida por Felipe Pedrell, *Hispaniae schola musica sacra*. vol. 2, 1894-1898, p. XXXII, que la cita como presente en la biblioteca del famoso bibliófilo y musicólogo Fortunato Santini.

³⁴ Snow, *op. cit.*, p. 10 y 1010. Puede verse también Snow, "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", en *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 3 (1987), pp. 153-202.

³⁵ Snow, *A New-World...*, p. 10.

³⁶ Cf. Rita Benton, "Libraries, \$7(iii): Latin America and the Caribbean", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, en Rita Benton. "Libraries." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.fama.us/es/subscriber/article/grove/music/40070pg39> (accessed February 23, 2009). Contamos con archivos importantes por su número de documentos musicales, pero no todos nos muestran polifonía de los siglos XVI y XVII; tal ocurre con Morelia, en cuyo Archivo Musical del Conservatorio de las Rosas se albergan 40 volúmenes de canto llano, aparte de más de 600 manuscritos de hojas sueltas y cuadernillos de los siglos XVIII-XIX.

temala³⁷; a cuatro parroquias de San Miguel de Acatán Huetenago (Departamento de Huehuetenango), al noroeste de Guatemala: Santa Eulalia, San Juan Ixcay, San Mateo Ixtatán y Jacaltenango; y a cuatro conventos: el del Carmen de San Ángel en Villa de Obregón, el de Nuestra Señora de la Encarnación en Ciudad de Méjico, el de la Santísima Trinidad de Puebla, y una fuente conocida como *Códice Valdés*, probablemente de un convento cerca de Toluca.

b. Guatemala posee casi una docena de fuentes polifónicas importantes, procedentes de una serie de poblados indígenas, y actualmente en la Lilly Library de la Universidad de Indiana. Aquí, en las fuentes de San Miguel (siglos XVI^{ex} y XVIIⁱⁿ), encontramos los nombres de dos compositores ligados a la Catedral hispalense en el XVI: el maestro de capilla Pedro de Escobar, y el canónigo Francisco de Peñalosa. Además, la catedral de Guatemala ha conservado cuatro *libros de polifonía*, cuyo repertorio se sitúa entre 1500 y 1605; así pues, estamos ante la colección más antigua que ha llegado hasta nosotros en las catedrales de ultramar³⁸. Los 18 himnos que aparecen en el Ms 2A son restos del libro de Vísperas publicado por Guerrero en 1559, conforme a los usos del breviario hispalense, y encontramos también en el Ms 6 de Puebla; por consiguiente, son anteriores a la edición del *Breviarium romanum* de Pío V (1568). Además, Guerrero cuenta con un himno y siete Magníficats en el Ms 2B), seis himnos y la Misa de Difuntos en el Ms 3, cuatro piezas en el Ms 4, la secuencia de Pascua en el Ms 1, y tres motetes en partichelas. Y de los maestros de capilla sevillanos del siglo XVII figuran, sobre todo con villancicos, Luis Bernardo Jalón y Diego José de Salazar, más dos frailes que estuvieron en la ciudad hispalense por algún tiempo: fray Felipe de la Madre de Dios y fray Jerónimo González.

b. La colección de Bogotá resulta ligeramente más joven, pues sólo existe actualmente una pequeña parte conservada de sus fondos antiguos, que se coloca, en su mayor parte, después de 1565³⁹, pero esta pequeña cantidad es suficiente para demostrarnos el esplendor musical de la época. Sobre todo la Catedral Metropolitana de Bogotá conserva una serie de obras musicales importantes⁴⁰. En efecto, aquí hallamos hoy obras de los maestros españoles destacados del siglo XVI, tales como Morales, Guerrero, Victoria, Navarro,

³⁷ Estas colecciones polifónicas y su descripción pueden verse en Stanford, op. cit., pp. 353-363; Robert Snow, *A New World...* pp. 18-26; José Ignacio Perdomo Escobar, *El Archivo Musical...*, pp. 702-704, 713 y 725-729. Para Lima véase Andrés Sas Orchassal, *La música en la catedral de Lima durante el Virreinato*. Lima: Universidad Nacional de San Carlos y Casa de la Cultura del Perú, 1971, vol. I, principalmente las páginas 183, 189-197.

³⁸ Robert Snow, o.c., p. 18.

³⁹ José Ignacio Perdomo Escobar, op. cit., caps. 1 y 5.

⁴⁰ Samuel Claro Valdés: *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1974), p. xxii.

Aguilera de Heredia y Nicasio Zorita, pero el aporte principal corresponde al período barroco. En concreto, hallamos el *Missarum Liber Secundus* (Roma, 1582) de Guerrero, y otros tres motetes más del maestro hispalense. Se hallan también partituras de los maestros de capilla hispalenses del siglo XVII fray Francisco de Santiago, Luis Bernardo Jalón, y de los organistas Juan y José Sanz; e incluso de Miguel Matheo de Dallo y Lana, maestro de capilla de la Colegiata del Divino Salvador.

A finales del siglo XVI, Méjico se constituyó en centro y punto de encuentro para la música que circulaba en las regiones del imperio español, y la Catedral de la Ciudad de Méjico llegó a ser la más importante del Nuevo Mundo. Este momento importante y decisivo se extiende desde finales del siglo XVI a comienzos del XVII, coincidiendo con los magisterios de Hernando Franco y Juan Hernández (ca.1575-1622); época en la que el repertorio musical de la Catedral de México (elevada al rango de archidiócesis en 1546) siguió mostrando notable relación con Sevilla. Lo confirma, por ejemplo, el inventario polifónico de 1589⁴¹, en el que aparecen 37 colecciones, incluidas en ellas tanto los *libros de facistol como las particellas y cuadernos*. De estas colecciones musicales, 16 son impresas, y están formadas por un repertorio extenso, variado e internacional, adquirido seguramente por canales diversos. En la actualidad, existen 21 libros de polifonía en la Catedral de Méjico: un número muy considerable⁴². En relación con Sevilla, el citado inventario menciona el *Liber Primus Epigramatum* de Pedro Guerrero, posiblemente editado en Sevilla (¿1551–1555), y las *Sacrae cantiones...* (Sevilla, 1555), los *Moteta...* (Venecia, 1570) y el *Liber Primus Missarum* (Paris, 1566) de Francisco Guerrero⁴³. Y entre las fuentes importantes que perviven hoy día en la catedral mejicana destacan el *Liber Vesperarum* (1584), y más de una veintena de motetes e himnos de Guerrero⁴⁴. Y de los maestros de capilla posteriores se hallan obras de Alonso Lobo, Francisco de Santiago, Diego José de Salazar y Antonio Ripa, aunque estos dos últimos se hallan situados a caballo entre

⁴¹ *Inventario de los libros de música que hay en esta Santa Iglesia así de molde como de mano hasta hoy 9 de diciembre de 1589 años*, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, ff. 89r–92v, 9 de Diciembre de 1589 (hay una segunda foliación: ff. 153r–156v). Este inventario puede verse en Javier Marín López, “The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered”, en *Early Music*, XXXVI: 4 (2008), pp. 587–592.

⁴² Sobre la música y las fuentes musicales en la catedral de Méjico puede verse Marín López, *Música y músicos...* vols. I y II. De estos 22 libros de polifonía, 14 se hallan actualmente en la catedral de Méjico, 7 en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (desde 1960) y uno en la BN. de Madrid, Ms 2428, como puede verse en Marín López, op. cit., vol. I, cap. IV y todo el vol. II

⁴³ Marín López, *The musical Inventory...*, p. 578.

⁴⁴ Puede verse Stevenson, *Renaissance and Baroque...*, pp. 136–143; Cf. también Marín López, “Cinco nuevos libros de polifonía en la catedral metropolitana de Méjico”, en *Historia Mejicana* LII, nº 4 (2003), pp. 1073–1094; y del mismo autor: *Música y músicos...* Vols. II; especialmente las páginas 758–760, donde se halla una lista de todas las piezas de Guerrero, y en las páginas 767–780 que recogen todas las obras de las fuentes musicales divididas por géneros.

el siglo XVII y XVIII⁴⁵; incluso hallamos algún villancico de Fray Jerónimo González.

8. Remate final

Terminamos esta breve exposición subrayando, en primer lugar, la importancia del repertorio musical de los siglos XVI y XVII que se conserva en Hispanoamérica relacionado con la ciudad de Sevilla. Y por lo que respecta a la polifonía de estos siglos, resultan fundamentales los archivos de las catedrales de Méjico, Puebla, Guatemala y Bogotá, ya que en ellos se conserva el repertorio polifónico más temprano y extenso de los citados siglos en el Nuevo Mundo.

En segundo lugar, conviene subrayar que la presencia musical de Sevilla en América perduró durante varios siglos. Una presencia que se había iniciado en aquellas catedrales con la organización de la liturgia solemne y de su canto siguiendo los *usos y costumbres* hispalenses.

En este contacto musical de Sevilla con las tierras del otro lado del Atlántico, Francisco Guerrero brilla con resplandor sin igual, si se le compara con los restantes nombres que aparecen en este estudio. Además, la inclusión de las obras del maestro hispalense en varios manuscritos del siglo XVIII confirma, de manera más que suficiente, la permanencia viva, durante siglos, en la liturgia de las iglesias de Hispanoamérica, donde sus composiciones formaban parte del canon establecido para la música sacra, gracias a la técnica y estilo, y a la expresión y sentido profundamente religiosos. Nada debe sorprendernos, pues, que todavía en 1760 se copiara uno de sus Magníficats en la catedral Lima para el uso casi ordinario⁴⁶.

Muchas gracias por su atención⁴⁷.

⁴⁵ Ripa es un autor muy representado en Hispanoamérica. Sólo en la catedral de Lima existen actualmente unas 60 obras, y cinco latinas en la de Méjico, como advierte Marín López, op. cit., vol. I, pp. 508-509.

⁴⁶ Estos versos del citado Magníficat, copiados a mano, aparecen como anónimos, pero se hallan en el *Liber Vesperarum* (Roma, 1584), ff. 101v-102 y 102v.

⁴⁷ Terminada la conferencia, la Sra. Presidenta anunció la clausura del Curso Académico en nombre de Su Majestad el Rey Felipe VI.