

POLIFONÍAS LITÚRGICAS EN EL MUNDO ATLÁNTICO COLONIAL: LOS RISCOS*

LITURGICAL POLYPHONIES IN THE COLONIAL ATLANTIC WORLD: THE RISCOS

Javier Marín-López

Universidad de Jaén
Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza
marin@ujaen.es
ORCID ID: 0000-0003-3337-5565

When Migration Ends, When Music Ceases
—Philip V. Bolhman (2011).

Resumen

Hacia finales del siglo XVI, la circulación de repertorios musicales hispanos en el espacio atlántico había alcanzado un notable nivel de intensidad. Sin embargo, los estudios disponibles se centran por lo general en el envío de música desde la metrópoli hacia puntos concretos del Nuevo Mundo, ignorando redes internas de intercambio entre virreinos y circulaciones en sentido inverso, de América hacia España. Este trabajo aspira a proporcionar nuevas evidencias y perspectivas a través de un estudio de caso del siglo XVII que vincula el Virreinato de Nueva España (México) y el Nuevo Reino de Granada (Colombia), integrado entonces en el Virreinato del Perú. En una

Abstract

Towards the end of the 16th century, the circulation of Hispanic musical repertoires in the Atlantic space had reached a remarkable level of intensity. However, available studies generally focus on the shipment of music from the metropolis to specific points in the New World, ignoring internal networks of exchange between viceroyalties and circulations in the opposite direction, from America to Spain. This paper aims to provide new evidence and perspectives through a seventeenth-century case study linking the Viceroyalty of New Spain (Mexico) and the New Kingdom of Granada (Colombia), at that time integrated into the Viceroyalty of

* Este trabajo se originó en el marco de una estancia como profesor de la Maestría en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, en agosto de 2018. Agradezco a Egberto Bermúdez su invitación, que propició un fructífero intercambio de ideas en torno a la historia musical compartida entre Colombia, el resto de América Latina y España. Asimismo, debo un particular agradecimiento a monseñor Jorge Alberto Ayala López (cura párroco de la Catedral Primada de Bogotá), Salvador Hernández Pech (encargado del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México), Francisco Juan Martínez Rojas (Archivero Diocesano de Jaén)

y Luis Quesada Roldán (técnico del Archivo Histórico Provincial de Jaén) por las facilidades dadas para desarrollar el trabajo de campo en los acervos bajo su custodia. Mi agradecimiento es extensible a los dos evaluadores anónimos, que permitieron perfilar ciertos detalles de la versión original de este texto. La investigación forma parte de los resultados del proyecto de I + D «Prácticas polifónicas hispánicas (siglos XVI-XIX) en perspectiva digital: fuentes musicales, pervivencias, mujeres» (PID2021-123990NB-I00) financiado por MCIN / AEI 10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.

primera sección se ofrece un panorama de los repertorios polifónicos compartidos por instituciones eclesiásticas de ambos territorios. La segunda parte tiene como protagonista a los Riscos, un conjunto de músicos que compartieron apellido y, en algún caso, también nombre de pila, espacio geográfico y cronología. Tras recopilar e interpretar información dispersa y desambiguar sus biografías, la tercera sección explora las posibles vías de difusión de las obras de los Riscos conservadas en archivos de México, Colombia y España, así como las hipotéticas autorías de dicho repertorio. A partir de un amplio corpus de fuentes primarias y secundarias, este estudio permite conocer algunos de los posibles canales y redes multidireccionales que posibilitaron la circulación de repertorio polifónico a través del Atlántico, en ambas direcciones, y entre virreinos.

Palabras clave

Circulación musical, siglo xvii, polifonía litúrgica, catedrales de Nueva España (México) y Nueva Granada (Colombia), Riscos, atribución conflictiva, estudios musicales trasatlánticos.

1. INTRODUCCIÓN

Desde los pioneros trabajos de Irving Leonard, José Torre Revello, Robert Stevenson y Paul W. Borg, se tiene constancia de que la circulación de repertorios musicales entre España e Hispanoamérica había alcanzado un notable nivel de intensidad a finales del siglo xvi.¹ Los estudios desarrollados en las dos últimas décadas por María Gembero-Ustárriz, Pedro Rueda Ramírez, Javier Marín-López o Alejandro Vera, entre otros, han permitido conocer este fenómeno con una mayor precisión, mostrando el alto grado de capilaridad de esta circulación, que se producía a una gran velocidad y alcanzaba hasta las más recónditas áreas.²

¹ Irving A. Leonard, *Romances of Chivalry in the Spanish Indies: With Some Registers of Shipments of Books to the Spanish colonies* (Berkeley: University of California Press, 1933); José Torre Revello, «Algunos libros de música traídos a América en el siglo xvi», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 7 (1957), pp. 372-380; Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington D.C.: Organization of the American States, 1970); y Paul W. Borg, «The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library» (tesis doctoral, 2 vol., Indiana University, 1985).

² María Gembero-Ustárriz, «Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio», en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, eds. Iain Fenlon y Tess Knighton (Kassel: Reichenberger, 2007), pp. 147-177; Javier Marín-López, «The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589: a Lost Document Rediscovered», *Early Music*, 36/4 (2008), pp. 575-596; Javier Marín-López, «Tomás Luis de Victoria en las Indias: de la circulación a la reinención», en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, eds. Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (Madrid: Centro

de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012), pp. 403-460; Pedro Rueda Ramírez, «Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España», en *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, ed. Gustavo Mauleón Rodríguez (Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla y la Arquidiócesis de Puebla, 2010), pp. 155-177; y Alejandro Vera Aguilera, «Música en Hispanoamérica durante el siglo xviii», en *La música en España e Hispanoamérica. 3. Siglo xviii*, ed. Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016), pp. 619-704.

Key words

Circulation of music, 17th century, liturgical polyphony, cathedrals of New Spain (Mexico) and New Granada (Colombia), Riscos, conflicting attribution, transatlantic musical studies.

La localización de nuevas fuentes musicales y documentales en archivos a uno y otro lado del océano, el tratamiento integrado de las mismas y el énfasis de la historiografía en el análisis de los procesos de intercambio son factores que contribuyen a explicar este renovado interés por la circulación de manuscritos e impresos musicales en el mundo atlántico colonial. Dichos procesos, como parte del más amplio fenómeno de la movilidad cultural, no solo se producían en el océano Atlántico en tanto entidad geográfica contenida, sino también en los territorios insulares y continentales de sus orillas.³

Sin embargo, es aún poco lo conocido sobre la circulación interna de repertorios musicales entre virreinos, así como sobre los procesos de circulación en sentido inverso, desde América hacia España. Estos fenómenos pare-

³ Sobre las distintas genealogías historiográficas y agendas intelectuales en el campo de la historia atlántica, véanse David Armitage, «Tres conceptos de historia atlántica», *Revista de Occidente*, 281 (2004), pp. 7-28; y Julimar Mora Silva, «Los orígenes míticos de la Historia Atlántica: una propuesta de categorización», *Nuevo Mundo Nuevos Mundos* (2021), DOI: <10.4000/nuevomundo.85378>. Todos los enlaces citados en este trabajo se encontraban activos en mayo de 2022.

cen obedecer a factores coyunturales no formalizados, ligados a movimientos de músicos, redes profesionales o estrategias familiares más que a operaciones mercantiles a gran escala típicas de la Carrera de Indias.⁴ Las rutas de circulación estaban bien establecidas desde el siglo XVI y existía un sistema circulatorio virreinal, con sus caminos y puertos, que conectaba jerárquicamente los principales núcleos urbanos con propósitos fundamentalmente comerciales.⁵ Pero la música no siempre tuvo el mismo comportamiento que el resto de mercancías, y los viajes de particulares introducían interesantes variables con respecto a los esquemas de circulación previsibles, apareciendo rutas y mecanismos de distribución alternativos, orientados por otras motivaciones. Por otro lado, y aunque la evidencia disponible es muy escasa, la circulación musical no fue un fenómeno exclusivamente unidireccional, encontrándose ejemplos aislados de libros de música de procedencia americana en la península, algo que seguramente sea reflejo de una práctica más amplia de la que han quedado pocas huellas, como se expondrá más adelante.

La hipótesis central de este artículo es que, pese a las dificultades de movilidad y las enormes distancias, existieron repertorios compartidos e intercambios musicales tanto interamericanos (entre distintos virreinos) como trasatlánticos (en una doble dirección) de los que se ha hablado muy poco. Este artículo analizará un estudio de caso ejemplificativo de esta red de conexiones trasatlánticas multidireccionales: los repertorios polifónicos compartidos entre centros eclesiásticos de México (Virreinato de Nueva España) y Colombia (Nuevo Reino de Granada, integrado en el Virreinato del Perú) y, en particular, la problemática de las obras atri-

buidas a la saga de los Riscos en archivos mexicanos, colombianos y españoles. Cronológicamente, el trabajo se centrará en el siglo XVII, periodo en el que las conexiones comerciales directas entre México y Colombia eran aún limitadas.⁶

Desde el punto de vista teórico-metodológico, la presente investigación acude a una combinatoria de paradigmas. De un lado, los estudios musicales trasatlánticos, un campo interdisciplinar y transnacional que, como ha señalado Glenda Goodman, investiga la circulación de músicos, prácticas y repertorios entre el siglo XV y el largo siglo XIX en el océano Atlántico, entendido como espacio cultural, histórico y conceptual configurado por la migración.⁷ También adopta como referente el método indiciario de Carlo Ginzburg, que aboga por el estudio de casos o situaciones concretas como vía de acceso a una realidad más profunda y compleja; estas huellas o indicios aparentemente menores o secundarios, insertos en un contexto social y cultural determinado, son altamente reveladores de estructuras *no visibles* de más largo alcance y permiten sortear lagunas documentales.⁸ Finalmente, esta concepción se compatibiliza, en particular en la segunda parte, con lo que Peter Burke denominó «narración densa», aplicada a la descripción minuciosa de determinados acontecimientos biográficos individuales a partir de la interpretación de un amplio elenco de fuentes.⁹ La combinación coherente de estos métodos interpretativos y las nuevas relaciones establecidas con la evidencia disponible permiten ampliar, diversificar y enriquecer nuestra comprensión de los procesos de intercambio musical en un contexto trasatlántico.

2. NUEVA ESPAÑA Y NUEVA GRANADA: MÚSICAS COMPARTIDAS

Pese a que México y Colombia formaban parte de las dos principales entidades geopolíticas de las Indias (Virreinos de Nueva España y del Perú, respectivamente) y tenían

⁴ Véanse, por ejemplo, María Gembero-Ustárroz, «Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar», en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, eds. María Gembero-Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Universidad de Granada, 2007), pp. 17-58; y Omar Morales Abril, *De Puebla hacia Guatemala: transmisión oral de dos tonos de Miguel de Riva Pastor (floruit 1681-1711)* (Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, en prensa). Agradezco a este último autor el haberme permitido leer su trabajo antes de la publicación.

⁵ La expresión “sistema circulatorio virreinal” está tomada de Alejandro Vera, «De Lima a Santiago de Chile: aportes para una historia de la circulación musical en la América virreinal», en *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana. Actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (IX ECSIM)*, ed. Aurelio Tello (Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2012), pp. 163-199: 167.

⁶ Véase Javier Marín-López, «Hacia una “historia conectada” de la música colonial latinoamericana», *Diagonal. An Ibero-American Music Review*, 7/2 (2022), DOI: <10.5070/D87259374>.

⁷ Glenda Goodman, «Transatlantic Music Studies», *Oxford Handbooks Online*, 2015, DOI: <10.1093/oxford-hb/9780199935321.013.79>.

⁸ Carlo Ginzburg, «Huellas. Raíces de un paradigma indiciario», en *Tentativas* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003), pp. 93-155.

⁹ Peter Burke, «Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración», en *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke (Madrid: Alianza Editorial, 1993), pp. 287-305.

una configuración geográfica bien distinta a la actual, ambos territorios compartían un aspecto relevante que determinó sus comunicaciones: el ser punto de destino de las dos flotas que anualmente viajaban desde la metrópoli con destino a las Indias Occidentales. La que iba a México se denominó flota de Nueva España; zarpaba desde Sevilla anualmente en mayo o junio y, tras escalar en Canarias, San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo y La Habana, tenía como punto de llegada el puerto de Veracruz. La flota de Tierra Firme, por su parte, partía en agosto —aunque por épocas lo hacía en marzo o abril— y llegaba hasta Cartagena de Poniente (hoy de Indias) y su puerto auxiliar de Santa Marta, teniendo como destino final Portobelo (Panamá).¹⁰ La existencia de un sistema comercial asociado a la Carrera de Indias, vertebrado a través de una amplia red de puertos, caminos reales y vías terrestres secundarias, garantizó unas comunicaciones estables y fluidas que permitieron la circulación de personas, prácticas, ideas y todo tipo de mercancías, incluidas las musicales.¹¹ Los *registros de navío* conservados en el Archivo General de Indias permiten saber que algunos de los libros de temática musical embarcados hacia México y Colombia eran los mismos, aunque la indefinición de los títulos y la falta de autorías —además de la carencia de investigaciones musicológicas sistemáticas sobre estas fuentes— dificulten su identificación; un caso paradigmático es el de las archicantadas artes de canto llano.¹²

No es posible afirmar que todos los libros registrados en Veracruz y Cartagena tuviesen como destino final México y Colombia, ya que la flota de Nueva España transportaba las mercancías que iban a Filipinas, y la de Tierra Firme las

dirigidas hacia el puerto del Callao en Lima, desde donde a su vez se redistribuían hacia los puertos de Arica y Valparaíso y otros lugares del interior; había, además, toda una actividad comercial en el interior del continente, organizada en circuitos regionales marítimos y terrestres. Algunas referencias concretas quizá muestren tendencias de mayor alcance. De las noticias sobre bibliotecas particulares e institucionales —que completan la información mercantil de los *registros*— se deduce la rápida puesta en circulación, a través de ambos puertos, de antologías manuscritas e impresas (vocales e instrumentales) y libros de teoría musical como el de Andrés Lorente, entre otros muchos.¹³ Otro dato específico pone sobre la pista de un fenómeno de interés: la realización de envíos simultáneos de libros de música en ambas flotas. En 1704, José de Torres y Martínez Bravo, entonces organista de la Real Capilla y fundador de la Imprenta de Música en la capital del imperio, envió cuatro cajones de libros a Veracruz y Cartagena con ejemplares de dos libros recién salidos de su taller: las *Reglas generales de acompañar* (1702) y el *Liber Missarum* (1703),¹⁴ siguiendo una práctica bien establecida. Aunque fuera del marco cronológico de este trabajo, una reveladora referencia cuestiona, de nuevo, el funcionamiento autárquico de los distintos virreinos y capitanías en relación con la circulación de libros musicales. Dentro del amplio listado de libros de música que el médico y matemático mexicano José Ignacio Bartolache tenía en su biblioteca en 1790 —donde había teóricos muy conocidos, como Pietro Cerone, Pablo Nasarre, Tomás de Iriarte, Francisco Montanos y Francisco Marcos Navas, junto con obras de Corelli, Locatelli, Leonardo Leo o Pergolesi, entre otros—, se cita la *Cartilla música* del mulato José Onofre de la Cadena, impresa en Lima en 1763.¹⁵ Estos casos muestran la existencia de

¹⁰ Sobre la organización y funcionamiento de la flota de Indias en el periodo objeto de estudio, véase José Veitia Linage, *Norte de la contratación de las Indias Occidentales* (Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1672). Agradezco a Omar Morales Abril el haber llamado mi atención sobre esta obra.

¹¹ Para la primera mitad del siglo xvii, véase el completo panorama ofrecido por Pedro Rueda Ramírez, «El comercio de libros con América en el siglo xvii: el registro de ida de navíos en los años 1601-1649» (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2002), <<https://idus.us.es/handle/11441/15221>>.

¹² Una de las versiones de más temprana impresión y mayor difusión en las Indias fue el *Arte de canto llano* de Juan Martínez, editado en Sevilla en 1530 y objeto de numerosas reediciones; véase Ascensión Mazuela-Anguita, *Artes de canto llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2014), pp. 173-181. Véase también Emilio Ros-Fábreas, «Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo xvii», *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 39-66.

¹³ Para el caso de Colombia no existe una visión de conjunto similar a la planteada por Alfred E. Lemmon para México en su «Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial Mexico», *Anuario Musical*, 33-35 (1978-1980), pp. 131-139. El libro de Lorente es citado en el testamento de Francisco Pérez Camacho (†1724), maestro de capilla de la Catedral de Caracas en la cercana Capitanía de Venezuela; véase Alberto Calzavara, *Historia de la música en Venezuela. Período hispánico (con referencias al teatro y la danza)* (Caracas: Fundación Pampero, 1987), p. 316.

¹⁴ Alejandro Vera, ed., *Santiago de Murcia. Cifras selectas de guitarra*, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 167, 2 vols. (Middleton: A-R Editions, 2010), vol. 1, p. xviii.

¹⁵ Ramón Sánchez Flores, «José Ignacio Bartolache. El sabio humanista a través de sus bienes, sus libros e instrumentos de trabajo», *Boletín del Archivo General de la Nación*, 13 (1972-1973), pp. 187-216: 214. Sobre el tratado de Onofre, véanse Juan Carlos Estenssoro Fuchs (estudio introductorio, edición y notas), *José*

constantes conexiones culturales entre virreinos, haciendo aflorar una realidad interconectada, en distintos niveles, que la historiografía no ha valorado en su verdadera dimensión.

2.1. Libros de polifonía

Un aspecto característico del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII fue la consolidación de un repertorio de polifonía sacra hispana que incluyó, también, a algunos autores internacionales y que contribuyó a la creación de un incipiente canon de música en latín para la misa y el oficio de las horas.¹⁶ Entre ellos figuraba en un lugar preferente Josquin des Prez, quien es citado en documentos mexicanos y colombianos del siglo XVI.¹⁷ Dado que las fuentes polifónicas conservadas de ese periodo en América no son excesivamente abundantes, una herramienta crucial para reconstruir los repertorios utilizados (o al menos disponibles en un momento determinado) la constituye los inventarios catedralicios de música. Para el caso de México y Colombia existen dos inventarios con los libros de polifonía en latín conservados en las catedrales de Valladolid de Michoacán (hoy Morelia) y Santa Fe (o Santafé, hoy Bogotá), fechados exactamente el mismo año: 1632.¹⁸ El hecho de

que ambos documentos hayan sido elaborados siguiendo los mismos criterios los hace bastante homogéneos y, por tanto, perfectamente comparables. Entre otras significativas coincidencias destaca el número total de colecciones en libros de polifonía o libretes de partes: diecisiete en Morelia (de ellas siete impresas y el resto manuscritas) y quince en Bogotá (de las que once podrían ser impresas, aunque solo una de ellas especifica tal condición). Como cabría esperar, en ambos inventarios catedralicios predominan los mismos géneros litúrgicos: colecciones de motetes y misas (entre cuatro y cinco); magníficos, himnos y salmos, sobre todo de vísperas (entre tres y cuatro); y volúmenes para la Semana Santa y ceremonias de difuntos (entre dos y tres).¹⁹

Pese a que el grado de detalle de los inventarios no permite identificar con precisión todas las colecciones, el análisis cruzado de ambos documentos posibilita conocer qué autores y qué repertorios en concreto estaban representados; véase Tabla 1. Uno de los polifonistas compartidos por las dos instituciones era Cristóbal de Morales (c. 1500-

Onofre Antonio de la Cadena y Herrera: Cartilla Música 1763. Diálogo Cathe-Músico 1772 (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, IFEA, 2001); y Gina Allende, «La enseñanza de la música en la colonia: un diálogo entre el mulato Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera y los tratados heredados» (tesis de maestría, Universidad de Chile, 2011) <<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/133753/allende-g-tesis.pdf?sequence=1>>.

¹⁶ Juan Ruiz Jiménez, «Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la corona de Castilla (1550-1625)», en *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, eds. Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013), pp. 361-394.

¹⁷ Marín-López, «The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589», p. 579; y Robert Stevenson, «Colonial Music in Colombia», *The Americas*, 19/2 (1962), pp. 121-136: 121. Véase también Robert Stevenson, «Josquin in the Music of Spain and Portugal», en *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York, 21-25 June 1971*, ed. Edward Lowinsky y Bonnie Blackburn (Londres: Oxford University Press, 1976), pp. 217-246.

¹⁸ El inventario michoacano fue publicado y analizado por Javier Marín-López, «Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (siglos XVII-XVIII)», en *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, eds. Jesús Alfaro Cruz y Raúl H. Torres Medina (Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010), pp. 87-105: 88-91 y 99-100. El inventario de Bogotá fue citado por

José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 5ª ed. ilustrada (Bogotá: Plaza & Janés Editores, 1980), pp. 36-37, aunque no precisó su signatura ni analizó sus contenidos. Durante mi investigación en Bogotá, he podido localizarlo en el Archivo Capitular de la Catedral Primada, caja 107, «Inventarios», sin signatura. El documento, de 10 folios sin numerar, está fechado el 8 de enero de 1632; no obstante, es transmitido a través de una copia notarial realizada el 16 de abril de 1635, y reseña las alhajas y bienes del tesoro catedralicio; los libros de música están listados en el fol. [8r]. Para su estudio y transcripción, véase Javier Marín-López, «Hispanoamérica en la plataforma digital *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC*: nuevos inventarios e implicaciones de un modelo de estudio comparado», en *Musicología en web: patrimonio musical y humanidades digitales*, eds. María Gembero-Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (Kassel: Reichenberger, 2021), pp. 163-187: 176-177 y 184-185. Existe una edición digital de ambos documentos, con cada ítem conectado a diversos enlaces y comentarios, en Javier Marín-López, «17/2 (1632-05-24)» [inventario, Catedral de Morelia, 1632], plataforma digital *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC* (en lo sucesivo *BHP*), ed. Emilio Ros-Fábregas, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/25855>> y «17/2 (1632-05-24)» [inventario, Catedral de Bogotá, 1632], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30528>>.

¹⁹ La única diferencia significativa es la presencia en Morelia del libro de ministriles de Pedro de Porras y Morales; véase Javier Marín-López, «17/2 (1632-05-24) [08]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/25864>>. Sobre este ministril sacabuche y compositor, véase Juan Ruiz Jiménez, «Pedro de Porras Morales, sacabuche de la capilla real de Madrid (†1633)», *Paisajes Sonoros Históricos* (2021), <<http://historicalsoundscapes.com/evento/1362/madrid/es>>.

1553): en Morelia se cita un libro de misas que, por las actas capitulares, se sabe que incluía dieciséis obras y que probablemente se trata del primer y segundo libro de sus misas (quizá en la versión impresa de Roma o Lyon), encuadrados conjuntamente;²⁰ en el caso de Bogotá, se cita también un libro de misas de Morales, copiado a mano, que quizá se corresponda con el aún conservado —aunque mutilado e incompleto— *Libro de coro de Cristóbal de Morales*.

El inventario michoacano referencia un cartapacio viejo con una misa «de nr̄a. S^a. de Saballos», quien sin duda se corresponde con Rodrigo de Ceballos (c. 1525/1530-1581). Aunque no es posible confirmarlo, resulta tentador identificar esta pieza con la *Missa Sine nomine* o *tertii toni*, transmitida por varias fuentes, entre ellas tres guatemaltecas.²¹ Ceballos no es mencionado nominalmente en el inventario bogotano, aunque seguramente había obras suyas en colecciones misceláneas; la música de Ceballos fue ampliamente conocida en Santa Fe y se seguirá copiando hasta el primer tercio del siglo XIX.²² Por otro lado, entre las nuevas concordancias de su *Salve Regina*, copiada en el *Libro de coro de Gutierre Fernández Hidalgo* (CO-Bc s.s. «Códice Gutierre Fernández Hidalgo», pp. 122-125), hay que citar el libro de polifonía 10 de la Catedral Metropolitana de México (MEX-Mc 10, fols. 62v-66r), donde esta misma obra figura sin autoría.²³

Francisco Guerrero (1528-1599) y Alonso Lobo (1555-1617) son dos de los polifonistas que forman parte central del canon catedralicio de la época, por lo que no sorprende su presencia en ambos inventarios. Guerrero

aparece representado en Morelia con dos colecciones de motetes en libretes de partes (se desconoce si manuscritas o impresas).²⁴ En Santa Fe se citan dos libros: 1) un libro grande «de canto de órgano» que, aunque no especifica género, quizá se trate del *Missarum liber secundus* (Roma, 1582), aún conservado en el Archivo Capitular; y 2) «un libro de magnificats impreso», muy probablemente el *Canticum Beatae Mariae* (Lovaina, 1563). Por su parte, Alonso Lobo está representado en Michoacán con un libro de misas, quizá su *Liber primus missarum* (Madrid, 1602), y en Santa Fe con un «libro grande de canto de órgano» que podría identificarse tentativamente con el mismo impreso, conocido en diversas catedrales hispanoamericanas; dado que no se especifica el nombre de pila, no hay que descartar totalmente que pudiera tratarse del polifonista portugués Eduardo Duarte Lobo, también difundido en territorios hispanos (aunque en menor medida que Alonso).²⁵

El inventario de Santa Fe referencia «otro [libro] de canto de órgano de treinta y seis magnificats»; aunque no se precisa el autor del volumen ni si es manuscrito o impreso, resulta tentador identificarlo con el *Liber canticorum Magnificat* (Zaragoza, 1618) de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), una de las escasas colecciones de magnificats de la época con ese número de obras y, además, conservado aún en la Catedral Primada; el libro no aparece citado en el inventario michoacano de 1632, pero sí en otro posterior de 1708, y actualmente se conserva en el Archivo Capitular de la Catedral de Morelia.²⁶ Pese a que resulta muy poco probable, no es descartable que se trate de una antología de diversos autores con el mismo número de obras (treinta y seis) que la colección de Aguilera de Heredia.

²⁰ Este número de obras se menciona en un acta capitular de 1613; véase Francisco Javier Rodríguez-Erdmann, *Maestros de capilla vallisoletanos. Estudio sobre la capilla musical de la Catedral de Valladolid-Morelia en los años del Virreynato* (Morelia: el autor, 2007), p. 169.

²¹ Robert J. Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, Detroit Studies in Music Bibliography, 42 (Detroit: Information Coordinators, 1980), p. 26.

²² Véanse las fuentes bogotanas de Ceballos en la Tabla 1. Según mi propio cómputo provisional, el total de transmisiones de Ceballos en archivos americanos asciende a 52; véase Javier Marín-López, «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)», en *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, ed. Antonio García-Abásolo (Córdoba: Universidad de Córdoba y CajaSur, 2010), pp. 95-132: 121.

²³ Javier Marín-López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols. (Madrid: Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012), vol. 1, pp. 501-503; y Javier Marín-López, «MEX-Mc 10A (62v-66r)», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/piece/23975>>.

²⁴ Dado que el inventario de Morelia de 1632 no especifica la naturaleza manuscrita o impresa de estos libros, no es posible determinar si se trata de antologías manuscritas o de ejemplares impresos —con un librete perdido— de alguna de las colecciones de motetes de Francisco Guerrero publicadas entre 1555 y 1597; todas ellas se componían de cinco libretes.

²⁵ Emilio Ros-Fábregas, Andrea Puentes-Blanco y Javier Marín-López, «Lobo de Borja, Alonso [Alfonso]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/13623>>; y Emilio Ros-Fábregas, Javier Marín-López y Andrea Puentes-Blanco, «Lobo, Duarte [Lupus, Eduardus]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/17506>>.

²⁶ La transcripción del documento, con cada uno de sus ítems conectados a diversos enlaces, puede verse en Javier Marín-López, «18/1 (1708-12-10)» [inventario, Catedral de Morelia, 1708], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30558>>; véase también Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia* (Zamora: El Colegio de Michoacán y Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 2000), p. 27.

	Descripción en el inventario y URL del asiento	Identificación	Correspondencia en BHP	URL
Cristóbal de Morales				
Morelia	El maestro Morales con dieciséis misas < https://hispanicpolyphony.eu/node/25858 >	Cristóbal de Morales: <i>Missarum... liber primus</i> (Roma: Valerio y Aloisio Dorico, 1544; o Lyon: Jacques Moderne, 1546) y <i>Missarum... liber secundus</i> (Roma: Valerio y Aloisio Dorico, 1544; o Lyon: Jacques Moderne, 1551), encuadernados; no localizado.	MEX-MOc [Lost RISM M3580 or M3581] y MEX-MOc [Lost RISM M3582 or M3583]	< https://hispanicpolyphony.eu/source/25847 > y < https://hispanicpolyphony.eu/source/25848 >
Bogotá	Otro libro de Morales de misas de mano < https://hispanicpolyphony.eu/node/30545 >	(?) « <i>Misas de Cristóbal de Morales</i> (L.C.C. de Morales)», manuscrito (Perdomo Escobar, <i>El archivo musical</i> , pp. 727-728: «manuscrito muy antiguo en mal estado»).	CO-Bc s.s. (A)	< https://hispanicpolyphony.eu/source/17657 >
Rodrigo de Ceballos				
Morelia	Otro viejo de la misa de nrā. S°. de Saballos < https://hispanicpolyphony.eu/node/25872 >	Sin localizar. (?) <i>Missa Sine nomine</i> o «terti toni».	—	—
Bogotá	No citado.	—	CO-Bc Leg. Apost. CO-Bc Leg. Virg. CO-Bc s.s. («Códice Gutierre Fernández Hidalgo») CO-Bc s.s. (A) CO-Bc s.s. (B) CO-Bc s.s. (C)	< https://hispanicpolyphony.eu/source/23791 > < https://hispanicpolyphony.eu/source/23792 > < https://hispanicpolyphony.eu/source/23790 > < https://hispanicpolyphony.eu/source/17657 > < https://hispanicpolyphony.eu/source/17659 > < https://hispanicpolyphony.eu/source/17660 >
Francisco Guerrero				
Morelia	Quatro cartapacios de motetes de guerrero < https://hispanicpolyphony.eu/node/25866 >	Sin localizar.	—	—
	Otros cuatro del mismo auctor viejos < https://hispanicpolyphony.eu/node/25867 >	Sin localizar.	—	—
Bogotá	Dos libros grandes de canto de órgano, [...] y otro de Guerrero. ²⁷ < https://hispanicpolyphony.eu/node/30542 >	(?) Francisco Guerrero: <i>Missarum liber secundus</i> (Roma: Franceso Zanetti, 1582).	CO-Bc s.s. [RISM G4872]	< https://hispanicpolyphony.eu/source/24197 >
	Otro de magnificats de Guerrero impreso < https://hispanicpolyphony.eu/node/30546 >	Francisco Guerrero: <i>Canticum Beatae Mariae, quod Magnificat</i> (Lovaina: Pierre Phalèse, 1563); no localizado.	CO-Bc s.s. [Lost RISM G4868]	< https://hispanicpolyphony.eu/source/30533 >
Alonso Lobo				
Morelia	Otro libro de misas de Lobo < https://hispanicpolyphony.eu/node/25859 >	(?) Alonso Lobo: <i>Liber Primus Missarum</i> (Madrid: Juan Flamenco, 1602); no localizado.	MEX-MOc [Lost RISM L2588]	< https://hispanicpolyphony.eu/source/25849 >
Bogotá	Dos libros grandes de canto de órgano, uno de Lobo [...] . ²⁸ < https://hispanicpolyphony.eu/node/30542 >	(?) Alonso Lobo: <i>Liber primus missarum</i> (Madrid: Juan Flamenco, 1602); no localizado.	CO-Bc s.s. [Lost RISM L2588]	< https://hispanicpolyphony.eu/source/30531 >
Sebastián Aguilera de Heredia				
Morelia	No citado.	—	MEX-MOc [RISM A450]	< https://hispanicpolyphony.eu/source/25517 >
Bogotá	Y otro de canto de órgano de treinta y seis magnificats < https://hispanicpolyphony.eu/node/30543 >	(?) Sebastián Aguilera de Heredia: <i>Liber canticorum Magnificat</i> (Zaragoza: Pedro Cabarte, 1618).	CO-Bc s.s. [RISM A450]	< https://hispanicpolyphony.eu/source/30532 >

Tabla 1. Compositores comunes citados en los inventarios de 1632 de las catedrales de Valladolid de Michoacán (actual Morelia) y Santa Fe (actual Bogotá). Identificación y correspondencia en la plataforma *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC (BHP)*.

²⁷ Aunque no se mencionan los géneros ni la naturaleza manuscrita o impresa de estos dos libros, es probable que se trate de impresos de misas, considerando que, en el caso de Guerrero, se conserva en el propio archivo bogotano su *Missarum liber secundus*, que seguramente se corresponda con el volumen citado en el inventario.

²⁸ Es probable que este libro de Lobo, al formar parte del mismo asiento que el de Guerrero (y tener justamente las mismas medidas: 54 x 40 cm., aproximadamente), quizás también fuese de misas, considerando la tendencia de los inventarios de agrupar libros por géneros litúrgicos. El polifonista portugués Eduardo Duarte Lobo publicó su primer *Missarum liber* en 1621, si bien resulta más probable que se trate del *Liber primus missarum* de Alonso Lobo, que tuvo bastante más circulación en la época, especialmente en Hispanoamérica.

El inventario de Santa Fe se completaba con otras colecciones descritas genéricamente, pero susceptibles de ser identificadas al estar todavía conservadas en el archivo catedralicio. Tomás Luis de Victoria (1548-1611) está representado con dos ítems:²⁹ las «misas de Victoria en cuarto» —quizá su conocida publicación *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia*, impresa en Madrid en 1600 [CO-Bc s.s. [RISM V1435]]— y un «terno de motetes de Victoria», probablemente sus *Motecta* impresos en Roma en 1583 en libretes de partes [CO-Bc s.s. [RISM V1422]]. Por su parte, Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594) es citado como autor de cinco colecciones:³⁰ «terno de himnos del año, autor Palestrina» —probablemente los *Hymni totius anni* en la edición veneciana de 1589 o una posterior en libretes de partes [CO-Bc s.s. [Lost RISM P738, P739 o P740]]—, «tres ternos de motetes de Palestrina de a seis libros» (de imposible identificación)³¹ y «otro terno de motetes sobre los Cantares de Palestrina» —colección de veintinueve motetes sobre textos del *Cantar de los Cantares*, publicada originalmente en su *Motettorum... Liber Quartus* de 1583-84 [CO-Bc s.s. [Lost RISM P716]], o bien una edición posterior en libretes de partes—. Aunque no presentes en el inventario michoacano, consta que ambos autores tuvieron una amplia circulación en Nueva España.³² Finalmente, y al igual que en el caso de

Michoacán, figuraban una serie de colecciones que probablemente serían antologías manuscritas con una mezcla de autores locales e internacionales, entre los que se desconoce si pudo estar representado alguno de los Riscos:³³ «otro [libro] de salmos para Vísperas, viejo de mano», que podría corresponderse hipotéticamente con el *Libro de coro de Gutierre Fernández Hidalgo* [CO-Bc s.s. («Código Gutierre Fernández Hidalgo»)]; «un oficio de Semana Santa, pasiones y lamentaciones»; y «otro [libro] para oficio de difuntos, misas y lecciones de mano».³⁴

Si se amplía la escala de observación a otras catedrales mexicanas —se desconoce si hay repertorio polifónico de los siglos XVI y XVII en otras catedrales colombianas distintas a la de Bogotá— emergen significativas coincidencias en los nombres de dos polifonistas activos en destacadas instituciones eclesiásticas de Roma: Domenico Massenzio (1586-1657), representado en Puebla con una copia manuscrita (con transcripción de portada e índice) de su *Davidice psalmodia vespertina integra... op. 17* (Roma, 1643) [MEX-Pc leg. 34] y en Bogotá por

la Catedral de Puebla, donde se conservan más de cien composiciones suyas, tanto manuscritas como impresas; véase Stevenson, *Renaissance and Baroque*, p. 217; y Aurelio Tello, Dalila Franco y Abel Maní Andrade, *Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice documental de compositores novohispanos* (Puebla: CONACULTA, INBA y CECAP, 2015), pp. 312-320.

³³ Javier Marín-López, «17/2 (1632-01-08) [33]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30544>>; «17/2 (1632-01-08) [36]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30547>>, y «17/2 (1632-01-08) [37]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30548>>. Sobre los distintos músicos apellidados Riscos y su difusión en fuentes americanas, véanse las secciones segunda y tercera de este trabajo, respectivamente.

³⁴ Junto con un órgano grande y un realejo, el documento bogotano también referencia «veintiocho libros grandes de pergamino de canto llano, dominicales de misas y vísperas, santorales de misas y vísperas, y salterio, y oficio de Natividad y Semana Santa, Kyries y Glorias, y uno chico de lo mismo, que todos son veintinueve libros y están a cargo del maestro de capilla», así como «tres libros pasioneros en canto llano»; Javier Marín-López, «17/2 (1632-01-08) [01-29]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30541>>; «17/2 (1632-01-08) [45-47]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30554>>. Dado que totalizan treinta y dos libros, podrían corresponderse con los volúmenes copiados por Francisco de Páramo; véase José Ignacio Perdomo Escobar, *El archivo musical de la Catedral de Bogotá* (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976), pp. 729-733.

²⁹ Javier Marín-López, «17/2 (1632-01-08) [38]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30549>>; Javier Marín-López, «17/2 (1632-01-08) [39]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30550>>.

³⁰ Javier Marín-López, «17/2 (1632-01-08) [40]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30551>>; «17/2 (1632-01-08) [41-43]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30552>>, y «17/2 (1632-01-08) [44]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30553>>.

³¹ La genérica descripción de estas tres colecciones imposibilita su identificación entre los numerosos impresos de motetes de Giovanni Pierluigi da Palestrina publicados en libretes de partes; véase Emilio Ros-Fábregas, Andrea Puentes-Blanco y Javier Marín-López, «Palestrina, Giovanni Pierluigi da», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/13253>>. Dado que el siguiente asiento del mismo inventario se identifica con el cuarto libro de motetes del autor, cabría pensar que los números [42]-[44] fueran ediciones en libretes de partes del primer, segundo y tercer libro de motetes, si bien no hay otros motivos de peso para apoyar esta hipótesis.

³² El caso de Victoria se examina en detalle en Marín-López, «Tomás Luis de Victoria en las Indias». La difusión de Palestrina en México queda atestiguada, entre otros acervos, por el de

su colección impresa *Salmi Vespertini... op. 11* (Roma, 1632) [CO-Bc s.s.];³⁵ y, con una cronología algo más tardía, Ottavio Pittoni (1657-1743), de quien se conservan copias manuscritas en las catedrales de Morelia y México y en la Colegiata de Guadalupe, además de en Bogotá.³⁶ La presencia de estos polifonistas romanizados confirma la relevante difusión de música italiana en ambos territorios con anterioridad al siglo XVIII, considerado hasta hace poco como el inicio formal de la italianización.³⁷

2.2. «Papeles de música»

Aunque Santa Fe atesoró una interesante selección de colecciones impresas de polifonía en latín, la mayor parte del repertorio que ha llegado de la Catedral Primada de Bogotá hasta hoy data de los dos últimos tercios del siglo XVII y está constituido por música manuscrita copiada en papeles sueltos,³⁸ lo mismo que ocurre, en el caso mexicano, con la Catedral de Puebla. A falta de acometer una comparación más sistemática entre ambos acervos, acompañada de un estudio del soporte de las fuentes musicales, una primera aproximación, realizada a partir de sus respectivos catálogos

y de dos inventarios poblanos de 1718 y 1734,³⁹ permite constatar la existencia de una quincena de autores ibéricos, activos durante el siglo XVII y presentes en ambos archivos, que perfilan un pequeño grupo de compositores compartidos —algunos poco conocidos en la actualidad— con un común denominador en la mayoría de ellos: la actividad de estos maestros en centros sevillanos o madrileños (véase Tabla 2).⁴⁰ Dado que los archivos de Puebla y Bogotá se encuentran mermados, estas coincidencias resultan altamente significativas, considerando que se están comparando únicamente dos centros puntuales. Es evidente que el listado se vería ampliado si se expandiese la cota cronológica y se incorporasen otros repositorios catedralicios o conventuales de ambos países, perdidos o pendientes de un estudio y catalogación sistemáticos. Los canales a través de los cuales estas músicas llegaron a Nueva España y Nueva Granada debieron de ser variados: envíos directos desde la península o de otras catedrales hispanoamericanas y copias manuscritas e impresas traídas por los propios músicos o por autoridades eclesiásticas y posteriormente vendidas, donadas, robadas o expoliadas, sin olvidar la distribución institucionalizada a través de los canales comerciales de la Carrera de Indias a cargo de una amplia variedad de agentes y estrategias.

³⁵ Tello, Franco y Andrade, *Archivo Musical del Venerable Cabildo*, pp. 320-321; y Perdomo Escobar, *El archivo musical*, pp. 734-735.

³⁶ Javier Marín-López, «Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)» (tesis doctoral, 2 vol., Universidad de Granada, 2007), vol. 1, pp. 522-523, <<http://hdl.handle.net/10481/1653>>; y Perdomo Escobar, *El archivo musical*, p. 743.

³⁷ Los antecedentes para el caso colombiano son examinados en detalle por Egberto Bermúdez, «Three Centuries of Italian Musical Presence in Colombia, 1540-1840», en *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, eds. Nils Grosch y Rolf Kailuweit (Münster: Waxmann, 2015), pp. 17-44: 28-32.

³⁸ Las copias colombianas son, en su mayor parte, del siglo XVIII, según Egberto Bermúdez (con la participación de Ellie Anne Duque), *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938* (Bogotá: Fundación De Música, 2000), p. 23. Según pude comprobar, numerosas obras se encuentran incompletas al faltarles uno o varios papeles, lo que hace recomendable el cotejo de los originales actualmente conservados en el archivo bogotano con las microfilmaciones promovidas por Robert Stevenson y Samuel Claro, que reflejan el estado del material en la década de 1960.

³⁹ Tello, Franco y Andrade, *Archivo Musical del Venerable Cabildo*; Perdomo Escobar, *El archivo musical*; y Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, legajo 130.

⁴⁰ No se incluyen en la tabla a los polifonistas del siglo XVI antes comentados ni a los compositores locales de ambos centros.

Compositor	Principales ciudades de actividad	Obras en la Catedral de Puebla	Obras en la Catedral de Bogotá
Juan Bautista Comes (c. 1582-1643)	Madrid y Valencia	1 antifona, 1 salmo, 1 motete	1 misa
Cristóbal Galán (1625-1684)	Segovia y Madrid	2 salmos	1 letanía
Vicente García Velcaire (1593-1650)	Orihuela, Valencia, Cuenca, Madrid, Toledo	2 salmos, 2 motetes, 1 misa	1 salmo, 1 misa
Luis Bernardo Jalón (fl. 1623-1659)	Sevilla	1 misa (a 5), 1 himno	1 salmo, 1 cántico, 1 misa (a 5), 1 villancico
Francisco Losada (1612-1667)	Almería, Guadix, Úbeda, Cádiz	1 salmo	2 misas
Ginés Martínez (fl. 1633-1668)	Olivares, Sevilla	1 salmo	1 salmo, 1 villancico
Miguel Osorio (fl. 1661 – después de 1678) ⁴¹	Sevilla	1 villancico (perdido) ⁴²	13 villancicos
Juan Bonet de Paredes (c. 1645-1710)	Segovia, Madrid, Toledo	1 misa (perdida) ⁴³	1 villancico
Carlos Patiño (1600-1675)	Sevilla, Madrid	2 cánticos, 1 salmo, 1 antifona	2 versículos, 2 cánticos, 1 antifona
Mateo Romero (ca. 1575-1647)	Madrid	3 salmos, 3 misas, 1 villancico	2 salmos
Gonzalo Mendes Saldanha (fl. 1600)	Málaga	1 introito	1 misa
Fray Francisco Santiago (c. 1578-1644)	Madrid, Sevilla	1 salmo	2 villancicos
Francisco Sanz (fl. 1684-1732)	Sevilla, Almería, Málaga	4 villancicos (perdidos)	4 villancios ⁴⁴
[Alonso (c. 1635-1684) / Benito Bello] Torices (c. 1660-1717)	Málaga/Madrid, Alcalá de Henares, Zaragoza	3 villancicos (perdidos) ⁴⁵	1 villancico
Matías Ruiz Veana (fl. 1665-1702)	Madrid, Palencia	1 antifona (perdida) ⁴⁶	2 villancicos

Tabla 2. Compositores peninsulares del siglo xvii compartidos por los archivos catedralicios de Puebla y Bogotá.

⁴¹ Aunque Perdomo Escobar, *El archivo musical*, p. 53, sugirió el origen bogotano de este autor («este apellido es de raigambre santafereña»), probablemente se trate del Miguel Osorio que trabajó como maestro de capilla en la Colegiata del Salvador de Sevilla entre 1668 y 1678; véase M.^a Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008), pp. 143-148.

⁴² Citado en un inventario de 1718: Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, legajo 130, 20 de junio de 1718; véase Javier Marín-López, «El villancico religioso en la Puebla de entre siglos (xvii-xviii): algunas consideraciones litúrgico-formales», en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xix)*, eds. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López (Kassel: Reichenberger, 2019), pp. 259-289: 280.

⁴³ Citada en un inventario de 1734: Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección

Música, legajo 130, 5 de abril de 1734. Marín-López, «Música y músicos entre dos mundos», vol. 3, p. 78.

⁴⁴ Hubo tres compositores apellidados Sanz vinculados a la Catedral de Sevilla: Juan (organista desde 1653 y maestro de capilla entre 1661 y 1673), su hermano José (organista entre 1661 y 1670) y Francisco (maestro de capilla de la Catedral de Málaga entre 1684 y 1732, aparece como maestro en Sevilla en 1685, si bien parece que no llegó a tomar posesión). Los cuatro villancicos atribuidos a Francisco en la Catedral de Puebla son citados en el inventario de 1718 antes referenciado. En cuanto a los villancicos bogotanos, uno se atribuye a José, otro a Juan, otro a «Francisco Sáinz» y dos más, genéricamente, a «Mro. Sanz»; Marín-López, «Música y músicos entre dos mundos», vol. 1, p. 505; y Perdomo Escobar, *El archivo musical*, pp. 746 y 748.

⁴⁵ Citados en el inventario de 1718 antes referenciado; Marín-López, «El villancico religioso en la Puebla de entre siglos (xvii-xviii)», p. 285.

⁴⁶ Citada en el inventario de 1734 antes referenciado; Marín-López, «Música y músicos entre dos mundos», vol. 3, p. 80.

Futuros trabajos deberán, igualmente, profundizar en el análisis de los villancicos para identificar posibles concordancias musicales, textuales y/o caligráficas entre archivos mexicanos y colombianos, dado el frecuente intercambio de músicas y textos poéticos entre maestros de capilla. La punta del iceberg de este fenómeno podría estar representada por la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), cuyos textos fueron conocidos y musicalizados en Bogotá y en otros lugares de Sudamérica. Uno de ellos, *Pues mi Dios ha nacido a penar* —del que se conserva en la Catedral de Bogotá una versión musical de Matías Durango y otra anónima— ha sido catalogado como apócrifo.⁴⁷ Más interesante es el caso de *Aquella hermosa nube* y *A vos, Majestad tremenda*, dos villancicos conservados en el Convento de Santa Clara de Bogotá y atribuidos expresamente a Sor Juana, si bien no aparecen en la edición de sus *Obras completas* realizada por Méndez Plancarte.⁴⁸ A la vista de la inscripción «M^o. Loaysa», que figura tachada en uno de los papeles del primer villancico (véase Figura 1), Egberto Bermúdez atribuyó la música a José de Agurto Loaysa (*fl.* 1640-1696), cantor y maestro de capilla de la Catedral de México que musicalizó varios villancicos de la monja jerónima (según consta en pliegos impresos), ninguno de los cuales se ha conservado; caso de ser en efecto de este autor, la localización de este villancico en Bogotá —que incorpora

la fecha de 1761, probable año de copia— reviste un particular interés para la historia de la música mexicana. El segundo villancico, atribuido a «Herrera» y con la indicación «1757», podría ser obra de Juan de Herrera (*c.* 1660-1738), maestro de capilla de la Catedral de Bogotá; véase Figura 2.⁴⁹ Como se ha indicado, ambas piezas llevan atribuciones específicas a Sor Juana, lo que más allá de la autenticidad de los textos, confirma la popularidad de la monja mexicana en territorio neogranadino y el uso de su nombre como signo de prestigio entre las clarisas bogotanas.⁵⁰

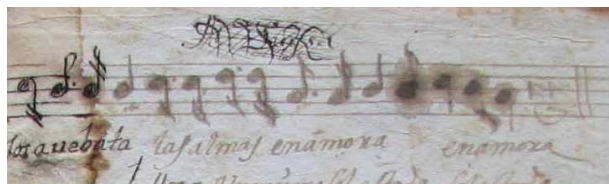


Figura 1. Detalle de la atribución tachada a «M^o. Loaysa». Villancico *Aquella hermosa nube*. Archivo del Convento de Santa Clara, Bogotá. Copia de 1761.

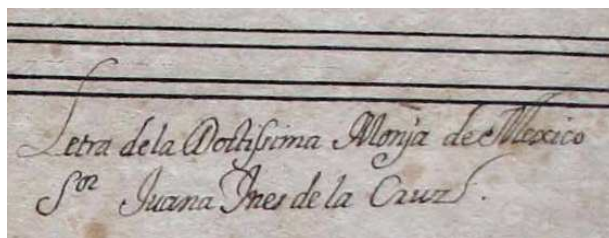


Figura 2. Detalle de la atribución a Sor Juana. *A vos, Majestad tremenda*, de [Juan de] Herrera. Archivo del Convento de Santa Clara, Bogotá. Copia de 1757.

⁴⁷ Alberto Pérez-Amador Adam, «De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico», *Literatura Mexicana*, 19 (2008), pp. 159-178: 163-164. Este trabajo aporta relevante información sobre la circulación y musicalización de textos de Sor Juana en Latinoamérica y España; véase también 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», *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos de la Universidad Andina Simón Bolívar*, 7 (1997), pp. 7-32; del mismo autor, «Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz en acervos catedralicios peninsulares», en *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana*, ed. Aurelio Tello (Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2012), pp. 223-250; y Bernardo Illari, «Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730» (tesis doctoral, 2 vol., The University of Chicago, 2001), vol. 2, pp. 318-322.

⁴⁸ Constanza Toquica y Luis Fernando Restrepo, «Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara», *Cuadernos de Literatura*, 6 (2000-2001), pp. 90-117: 99 y 106-110. Tampoco he localizado ambos textos en mi base de datos personal, que incluye el vaciado de unos 200 pliegos impresos en México.

⁴⁹ Véase Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, pp. 33 y 40. Agradezco a Egberto Bermúdez el haber compartido las imágenes de las Figuras 1 y 2. Ambas piezas han sido grabadas en la antología discográfica que acompaña a la citada *Historia* (CD 1, pistas 11 y 12 (<https://www.youtube.com/watch?v=dM9YoXAY_7A>). De la primera de ellas, *Aquella hermosa nube*, existe otra versión a cargo del Musica Ficta (*Del mar del alma. Músicas y letras en la Bogotá colonial (s. XVII-XVIII)* (CD, Arion, ARN68789, 2007), pista 3 (<<https://www.youtube.com/watch?v=FNhtnWiuCd4>>).

⁵⁰ El caso de Sor Juana constituye otro ejemplo interesante del uso del Atlántico como espacio de intercambio cultural bidireccional, pues sus obras, escritas en México, fueron enviadas a España para su impresión antes de regresar a América en letras de molde.

3. RISCOS: UN APELLIDO TRASHUMANTE EN EL SEISCIENTOS HISPÁNICO

Entre los nombres a añadir a este conjunto de compositores compartidos habría que citar a Riscos, a quien se atribuyen dos piezas en archivos americanos sin concordancia conocida: la canción —así se denomina en el encabezado del manuscrito— *Re, sol*, copiada en el libro de polifonía 7 de la Catedral Metropolitana de México [MEX-Mc 07, fols. 17v-18r], y la antífona *Salve Regina*, conservada entre los papeles de música de la Catedral Primada de Bogotá [CO-Bc s.s.]. La identificación del autor de estas obras con un compositor concreto resulta controvertida: no se tiene constancia, por el momento, de ningún músico con ese apellido activo en Ciudad de México o Bogotá, mientras que en España hubo siete músicos apellidados Riscos, activos en diversas instituciones andaluzas, castellanas y extremeñas entre el último cuarto del siglo XVI y los primeros decenios del siglo XVIII, algunos de los cuales formaron parte de una precoz e itinerante saga de compositores.⁵¹ Esta última circunstancia, unida al hecho de que cinco de ellos tengan el mismo nombre de pila (Juan), se documenten en las mismas ciudades (Jaén, Antequera y Granada, fundamentalmente) y, a veces, incluso en los mismos años y con variantes en la escritura de sus nombres, ha ocasionado que sus trayectorias se confundan, como ya apuntara Francisco Asenjo Barbieri hace más de un siglo.⁵² Ello hace que las obras asignadas a Riscos resulten de difícil atribución. Con el propósito de clarificar este panorama, y tras un análisis intensivo de diversas fuentes bibliográficas y de nuevos

documentos, se han podido deslindar los perfiles biográficos de cada uno de estos siete Riscos activos durante los siglos XVI y XVII.⁵³ La plataforma *Books of Hispanic Polyphony* incorpora biografías sucintas actualizadas de cada uno de ellos, con diversos hipervínculos.

1. **Juan de Riscos (I) o Juan Martín [Martínez] de Riscos (Cabeza del Buey, Badajoz [antes perteneciente a la diócesis de Córdoba], 1570 - Jaén, 16/1/1637)**, apodado «el de Jaén» o «el granadino».⁵⁴ Maestro de capilla. Hijo de Pedro Martín de Riscos e Inés de Mora (ambos naturales de Cabeza del Buey). Tío de Juan de Riscos (II) (y, probablemente, de Juan Benítez de Riscos [III]), a quienes quizá formó en Antequera y Jaén, respectivamente. Desarrolló su carrera profesional en diversos centros andaluces:

- Catedral de Málaga. Figura como opositor al magisterio de capilla en noviembre de 1586 con el nombre de Juan Martínez Risco, identificado como «vecino de Córdoba» (ciudad donde pudo formarse, pues a ese obispado pertenecía su pueblo), siendo excluido de los siete opositores (entre los que estaba Pedro Bermúdez, entonces maestro de capilla en la Colegiata de Antequera) «por no tener edad, según los estatutos»; contaba con 16 años. Debido a la buena impresión que causó en los ejercicios, y dado que seguía en la ciudad, el cabildo malagueño le encargó el 5 de diciembre la composición de las chanzonetas de Navidad, Año Nuevo y Reyes, debiendo dirigirlos él mismo.⁵⁵
- Colegiata de Antequera. Se le cita como «vecino de Córdoba» y ejerció como maestro de capilla, previa oposición, entre el 19 de octubre 1587 y antes del 11 de diciembre de 1593, cuando su plaza se declara vacante. Para entonces ya era clérigo de epístola.⁵⁶ Allí permaneció en compañía, probablemente, de su hermana Ana, madre de Juan de Riscos (II).

⁵¹ José López-Calo, «Risco [Benítez de Risco, Benítez de Risco, de Risco, De Riscos, Martín de Riscos, Martínez Risco, Riscos]», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 9 (2002), pp. 209-212, señaló la existencia de tres Riscos, si bien con anterioridad Pedro Jiménez Cavallé, «Juan de Riscos, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1598-1637)», *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, 14 (1989), pp. 67-72, había logrado reconocer a cuatro Riscos, aunque sus trayectorias no estaban completamente delimitadas.

⁵² Francisco Asenjo Barbieri, «Riscos o del Riscos, Juan», en *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares Rodicio, 2 vols. (Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1986), vol. 1, p. 405. «Todo era lo mismo porque este apellido lo habían tomado sus antepasados del lugar de Risco, de donde procedían, y las gentes los nombraban así unas veces por abreviar y otras por ignorancia».

⁵³ Con anterioridad a esa fecha existió un Juan Risco, cantor español activo en la Capilla Pontificia de Roma en 1432; véase Francisco de Paula Cañas Gálvez, «La música en la corte de Enrique IV de Castilla (1454-1474): una aproximación institucional y prosopográfica», *Revista de Musicología*, 29/1 (2006), pp. 217-316: 229, nota 34.

⁵⁴ Javier Marín-López, «Riscos, Juan Martín [Martínez] de (1)», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/13340>>.

⁵⁵ Andrés Llordén, «Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1583-1641)», *Anuario Musical*, 19 (1964), pp. 71-93: 77-78.

⁵⁶ Andrés Llordén, «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera», *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp. 115-155: 122.

- Catedral de Granada. Siendo maestro en Antequera, concurre junto con otros cinco candidatos a las oposiciones para el magisterio de capilla, celebradas del 15 al 18 de febrero de 1592, siendo elegido Luis de Aranda; entre los candidatos figura, de nuevo, Pedro Bermúdez, entonces medio capellán de la Capilla Real.⁵⁷
- Catedral de Baeza. Se desconoce dónde estuvo entre diciembre de 1593 (cuando abandona Antequera) y el 19 de noviembre de 1597, cuando oposita al magisterio de capilla de la Catedral de Baeza, presentándose como «clérigo vecino de Jaén»,⁵⁸ donde trabajaba —se desconoce desde cuándo— como asistente del maestro de capilla Francisco Ruiz de Espinosa. La plaza fue ganada por Esteban Álvarez.⁵⁹
- Capilla Real de Granada. En febrero de 1598 es nombrado maestro de capilla tras superar una oposición ante otros dos contrincantes; tomó posesión formal de la capellanía asociada al magisterio el 19 de junio de ese año, si bien la abandonó a las pocas semanas pues, de manera simultánea, negociaba su contratación en la Catedral de Jaén. La notificación formal de la contratación de Riscos en Jaén, enviada por el peritiguero de la seo giennense, fue leída en la Capilla Real el 19 de septiembre. Años más tarde, en julio de 1600, Riscos escribió a la Capilla Real disculpándose por la dejación de la plaza y solicitando su reingreso como maestro, aunque permaneció en Jaén hasta su muerte.⁶⁰
- Catedral de Jaén. Según consta en el expediente de limpieza de sangre conservado en Jaén, fue elegido como racionero y maestro de capilla el 12 de junio de 1598 sin mediar oposición, atendiendo a su «buena vida y costumbres», calidad, fama y las «buenas muestras» que había dado como maestro asistente del viejo Francisco Ruiz de Espinosa; tomó posesión el 11 de septiembre. Las condiciones económicas eran muy ventajosas (y ahí puede estar la razón de su renuncia al puesto en la Capilla Real): disfrutaría del salario

íntegro correspondiente a una ración completa, sin el descuento de los 12.000 maravedies ni de las 48 fanegas de trigo que establecía la bula fundacional para el sustento de los cuatro mozos de coro.⁶¹ Permaneció en ese cargo durante casi treinta y nueve años, siendo el maestro de capilla que más tiempo ostentó el cargo en esta institución. En los últimos meses de su magisterio coincidió con el célebre organista Francisco Correa de Araujo, quien ya se encontraba en Jaén el 10 de junio de 1636⁶² y quien, como los Riscos, también fue conocido en el Nuevo Mundo.⁶³ Durante este periodo Riscos firmó el elogio y aprobación del libro que Diego de Pontac había preparado para la imprenta en 1631.⁶⁴ Riscos falleció el 16 de enero de 1637. Su testamento, fechado un día antes, permite conocer que el maestro donó sus libros de música a la catedral y

⁶¹ Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Sala Capitular, leg. 15, n.º 8, «Autos hechos sobre la provisión de la ración de maestro de capilla que se proveyó en el maestro Juan de Riscos, con la información y autos de posesión que de ella se dio», antes del 11 de septiembre de 1598. Agradezco a Pedro Jiménez Cavallé su ayuda para la localización de este expediente.

⁶² Dionisio Preciado, «Un nuevo documento del gran organista barroco español Francisco Correa de Araujo (1584-1654)», *Inter-American Music Review*, 10/2 (1988-1989), pp. 19-26.

⁶³ Además de noticias del envío a Indias de su *Facultad orgánica* (doce ejemplares se embarcaron en 1645), se conserva un tiento manuscrito inédito en la llamada «Tablatura de órgano» del Archivo Saldívar de Ciudad de México; véase Rueda Ramírez, *El comercio de libros con América en el siglo XVII*, vol. 2, p. 258; y Gustavo Delgado Parra, «“Y son muy elegantes las obras de este maestro”: el Tiento de cuarto tono de medio registro de tiple de Francisco Correa de Araujo», en *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, ed. Javier Marín-López (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), pp. 511-542.

⁶⁴ Jiménez Cavallé, «Juan de Riscos», p. 69; y, del mismo autor, *Documentario musical de la Catedral de Jaén. Vol. 1. Actas Capitulares* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998), p. 119, acuerdo 1768. Sobre el libro de Pontac, véase Pilar Ramos López, *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía y Diputación Provincial de Granada, 1994). El manuscrito de Pontac fue adquirido por la Colegiata de Castellar (Jaén) a instancias de Tomás Miciecs «el menor» en 1680 y allí permaneció hasta 1933; véase Javier Marín-López, «Música y patronazgo musical en Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Miciecs II, 1679-1685», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187 (2004), pp. 549-595: 576-577 y 591-592.

⁵⁷ José López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963), vol. 1, pp. 169-171 y 298-299.

⁵⁸ Jiménez Cavallé, «Juan de Riscos», p. 68.

⁵⁹ Pedro Jiménez Cavallé, «La música en la Catedral de Baeza durante el siglo XVI», en *Homenaje al Profesor Alfonso Sancho Sáez* (Granada: Universidad de Granada, 1989), pp. 193-205: 200.

⁶⁰ José López-Calo, *Documentario musical de la Capilla Real de Granada. Vol. 1. Actas capitulares* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005), pp. 21, 23, 26 y 33.

que era propietario de una decena de haciendas, huertas y olivares en Puente Baeza (Lahiguera), La Guardia y Pegalajar, además de una casa principal en la céntrica calle Mesa de Jaén.⁶⁵ Como heredera nombró a su hermana María, aunque en el codicilo (véase Figura 3) asignó parte de las propiedades a su sobrina Catalina del Risco y al marido de esta, Juan de Quintana, quienes «de cuatro años a esta parte han acudido a las cosas de mi servicio dentro y fuera de las casas de mi morada».⁶⁶

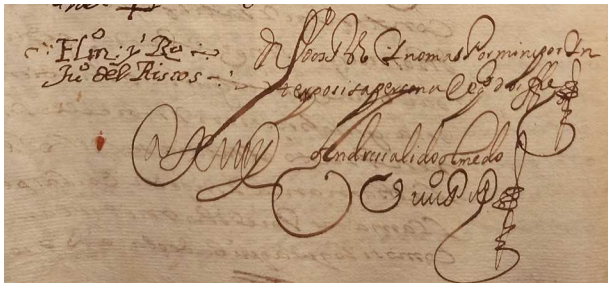


Figura 3. Rúbrica de Juan de Riscos (I) ante el notario Andrés Salido Olmedo. Jaén, Archivo Histórico Provincial de Jaén, vol. 1452, fol. 11r, codicilo, 15 de enero de 1637.

Mariano Soriano Fuertes señaló que una de las primeras zarzuelas con música, la comedia caballeresca en dos jornadas *El jardín de Falerina*, con texto de Calderón de la Barca, fue estrenada en Madrid en 1628 «con música de D. Juan Risco».⁶⁷ Esta refe-

rencia autorial no ha podido ser confirmada por ningún estudio moderno, por lo que pudiera tratarse de una de las frecuentes invenciones del musicólogo murciano.⁶⁸

- Catedral de Sevilla. El 23 de agosto de 1600 el cabildo de la Catedral de Sevilla pidió a Riscos, quien se había ofrecido a ocupar el magisterio de capilla entonces vacante tras la muerte de Francisco Guerrero, que concurrese presencialmente a los ejercicios en un plazo de ocho días desde su notificación; se desconoce si Riscos viajó a Sevilla, donde consta el nombramiento de Ambrosio Cotes como maestro el 22 de septiembre.⁶⁹

Lope de Vega en su auto *El hijo pródigo* mencionó a un Riscos como uno de los grandes compositores de España junto con los Peraza, los maestros de capilla Alonso Lobo, Ambrosio Cotes y un tal Palomares, que podría corresponderse con el guitarrista Juan de Palomares o con el maestro de capilla activo en Toledo Fernando Palomares (véase Figura 4). Dado que este auto se insertó en una novela publicada originalmente en 1604, *El peregrino en su patria* (Sevilla: Clemente Hidalgo), es evidente que se refería a Juan Martín de Riscos (I), aunque casi todos los investigadores lo han identificado con Juan de Riscos (II), quien también fue elogiado por otro conocido dramaturgo, Luis de Góngora, pero entonces contaba con solo 14 años (ver más abajo).⁷⁰

⁶⁵ Jaén, Archivo Histórico Provincial de Jaén, Andrés Salido Olmedo, vol. 1452, fols. 6v-10r, testamento de Juan de Riscos, 15 de enero de 1637.

⁶⁶ Jaén, Archivo Histórico Provincial de Jaén, Andrés Salido Olmedo, vol. 1452, fols. 10v-11r, codicilo de Juan de Riscos, 15 de enero de 1637.

⁶⁷ Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 vols. (Madrid-Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez, 1855-1859), vol. 3, p. 115. Mezclando las biografías de Juan de Riscos (I) y (II), Soriano añadió —sin precisar la fuente— que las obras del Riscos que musicalizó la zarzuela adquirieron gran renombre y «le valieron ir muy a menudo a la corte de Felipe IV y ser obsequiado de este monarca con dádivas y elogios merecidos». Juan de Moraleda y Esteban, «El autor de la primera zarzuela, en Toledo», *Toletum*, 12 (1922), pp. 177-178, adscribió esta obra a Juan de Riscos (II).

⁶⁸ Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford: Clarendon Press, 1993), pp. 113-119, fechó tentativamente la primera representación de *El jardín de Falerina* en 1649 y señaló que la música para esta comedia conservada en la Biblioteca de Cataluña (M747/4) —para una representación que no parece ser la original— no consigna el nombre del compositor.

⁶⁹ M.^a Rosario Gutiérrez Cordero y M.^a Luisa Montero Muñoz, *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, 5 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012-2016), vol. 1, p. 12. Esta noticia había sido recogida previamente por Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), p. 353.

⁷⁰ Barbieri, «Riscos o del Riscos, Juan», vol. 1, p. 405, no solo identificó al Riscos citado por Lope de Vega con Juan de Riscos (II), sino que añadió un juicio valorativo subjetivo: «se

Puede Doña Maria de los Cobos
 mover las piedras otra vez en Thebas
 con los Perazas singulares hombres:
 Isasi vive por la tecla insigne,
 y en la Musica Riscos, Lobo y Cotes.
 Gracia tuvo del cielo Palomares,
 en cinco cuerdas grandes fuerzas tiene,
 y ingenio Don Geronymo de Ayanda:
 de Christoval Mathias Madrid dice,
 que en cantar y llorar fue un Angel hombre,
 porque lloró despues de haver cantado:
 que si cantando mereció a los Reyes,
 a Dios llorando mereció descalzo.

Figura 4. Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de Frey Lope Felix de Vega Carpio, 21 vols. vol. 5, p. 346. Madrid: Imprenta de Don Antonio de Sancha. 1776. <<http://hdl.handle.net/20.500.11938/71497>>.

2. **Juan de Riscos (II) (Antequera, Málaga, 16/11/1590 - Toledo, 2/8/1619)**, apodado «el de Toledo».⁷¹ Maestro de capilla. Hijo de Fernando Cruzado (natural de Écija) y Ana Riscos de Mora (o Ana Mora, natural de Cabeza del Buey), que era hermana de Juan Martín de Riscos (I) y, por tanto, sobrino de este y probable hermano mayor de Juan Benítez de Riscos (III). Se formó en Jaén y trabajó en Antequera, Córdoba y Toledo.

— Catedral de Jaén. El 26 de mayo de 1605 se asignaron tres ducados al mozo de coro Juan de Riscos «atento a que está malo y que es pobre»; de la redacción del acuerdo se deduce que para entonces ya servía en la Catedral de Jaén.⁷² Según un acuerdo del Archivo Histórico Municipal de Jaén, fechado el 24 de octubre de 1607, un Juan de Riscos acompañó al «coro de música» que dirigía el maestro Juan de Riscos (I).⁷³ Previsiblemente se trataría de Juan de Riscos (II), ya que Juan Benítez de Riscos (III), recibido como mozo de coro

dos meses después, es mencionado como Juan Benítez, y probablemente sería menor.

- Colegiata de Antequera. En agosto de 1608, con 18 años de edad, concurrió a las oposiciones al magisterio de capilla de la Colegiata de Antequera, que ganó frente a Juan Gutiérrez de Padilla, entonces maestro en Jerez de la Frontera y futuro maestro de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles; se presentó como «natural de Antequera, vecino de Jaén», lo que confirma que residía en la capital del Santo Reino, probablemente en casa de su tío Juan Martín de Riscos (I).⁷⁴
- Catedral de Córdoba. El 10 de marzo de 1612 se proclamó vacante la plaza de Antequera por promoción de Riscos al magisterio de capilla de la Catedral de Córdoba, donde venía ejerciendo como regente y ayudante del anciano maestro Jerónimo Durán de la Cueva desde el 27 de febrero de ese año. Se desconoce el paradero de Riscos (II) entre esa fecha y el 26 de abril de 1616, cuando es nombrado oficialmente maestro; probablemente permaneció en Córdoba y participó en las oposiciones celebradas a finales de mayo de 1615, presididas por Alonso Lobo, que quedaron desiertas —a criterio del tribunal— por insuficiencia de los candidatos, entre los que también estaba Juan Benítez de Riscos (III), según detalla la documentación capitular de las catedrales de Jaén y Córdoba.⁷⁵ No obstante, como precisa Manuel Nieto Cumplido, uno de los aspirantes, Nuño González de Acevedo, maestro de capilla de Oporto, parece que siguió en Córdoba unos meses más, pues es citado como «maestro de capilla» el 20 de diciembre de ese año y hasta la toma de posesión oficial de Juan de Riscos (II) en abril de 1616.⁷⁶ Esta noticia entra en contradicción con un acuerdo capitular citado por De Paz de Castro, de 23 de julio de 1615, donde se determina que Riscos (II) ejerza el oficio «que le fue proveído», contraviniendo el criterio de Lobo, quien propuso prorrogar los edictos.⁷⁷ Riscos (II) cesó como maestro de capilla de Córdoba, según las cuentas de fábrica, el 10 de

dice que [Juan de Riscos (II)] era más entendido que Juan Martín Riscos, hermano de su madre y tío suyo, también maestro de capilla de la Catedral de Jaén». Véase también Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri*, 2 vols. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994), vol. 2, p. 235.

⁷¹ Javier Marín-López, «Riscos, Juan de (2)», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31229>>.

⁷² Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, p. 60, acuerdo 775.

⁷³ Jiménez Cavallé, «Juan de Riscos», p. 72.

⁷⁴ Llordén, «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera», pp. 127-128.

⁷⁵ Amelia de Paz de Castro, «De lobos y rebaños (novedades acerca de unas décimas de Góngora)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 164 (2015), pp. 117-131: 120.

⁷⁶ Manuel Nieto Cumplido, «Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba», *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1996), pp. 4-12: 6.

⁷⁷ De Paz de Castro, «De lobos y rebaños», p. 125.

enero de 1618, siendo sustituido por el citado González de Acevedo.⁷⁸

Basándose en fuentes literarias, Miguel Querol señaló que Riscos (II) musicalizó al menos veinte villancicos de Luis de Góngora (entonces racionero de la catedral cordobesa) para las fiestas de Navidad, Reyes, Purificación y Corpus de 1615 y/o 1616.⁷⁹ Se desconoce si los textos se imprimieron en pliegos —siguiendo una práctica iniciada por la Catedral de Sevilla en las Navidades de 1612 precisamente con Lobo como maestro de capilla—⁸⁰ o solo circularon de manera manuscrita. Sin embargo, fueron incorporados a la edición de escritos de Góngora recopilada por Gonzalo de Hoces y publicada en 1633, señalando específicamente que «les dio tono el maestro Juan Risco»; véase Figura 5.

De 1615 data un soneto de Luis de Góngora en homenaje a Riscos (II), titulado «Un culto Risco en venas hoy suaves», dedicado al obispo de Córdoba fray Diego de Mardones, y que se relaciona con las oposiciones cordobesas de ese año, presididas por el citado Lobo. Aunque la recopilación impresa de Hoces indica que el poema fue escrito «en la dedicación de unos villancicos» musicados por Riscos (II) (se entiende que sobre textos del propio Góngora), el Manuscrito Chacón, anterior y más autorizada fuente gongorina, señala que fue escrito para un libro de música del compositor, no localizado (véanse Figuras 6a y b).⁸¹ De todo ello se

desprende la relación personal y directa existente entre Riscos (II) y el gran poeta y dramaturgo cordobés.

de D. Luis de Góngora. 57

L E T R I L L A S
SACRAS.

Letrilla primera.

*Al Nacimiento de nuestro Señor
cantaron estas Letrillas Sacras
en la Santa Iglesia de Cordova,
y les dio tono el Maestro Juan
Risco, que lo era de aque-
lla Iglesia.*

L E T R I L L A.

Gil. Carillo.

Gil. **N**O solo en campo nevado
y era producir se atreue,
a mi ganado,
pero aun es fiel la nieue,
a las flores que dá el prado.
Car. De que estas Gil admirado,
si oy nacio,
quanto fe nos prometio?
Gil. Que Carillo?
Car. Toma, toma el caramillo,
y ven cantando tras mi.
Por aqui mas ay por alli.
Nace el cardenico aeli.
Gil. Ve Carillo poco a poco,
mira que
aora pisó tu pie
vn Narciso aqui, mas loco,
que en la fuente.
Car. Tente por tu vida, tente,
y mira con quanta rifa
el blanco lirio encamisa,
fe está burlando del yelo.
Gil. La rima es pifar el suelo.
Car. Pifalo mas, como yo,
que ditico.

Pifa

Quando toqué a los Maitines
toquen en Ierusalén,
tañen al alua en Belén,
tañan, tañan,
que profecias no engañan.
1 Porque? di.
1 Por lo que oiras por ai,
a cien alados clarines. (bueno.)
2 Quando esta noche. **2.** O que
1 Toda pues gaita conoque
los pastores,
dulces sean ruiseñores,
del Sol que nos ha de dar,
no en cuna de ondas el mar,
fino en peñebre de henos
vn portal desta campaña.
2 Taña el mundo taña,
toque el alua, toquen.
O lo que esta noche haran,
quando oigan las campanas,
los que ilustran con sus canas,
las tinieblas de Abraham,
mas no las conocean.
David si cuyo ruido,
lisonja será a su oido,
de concertados violines,
quando toquen, &c.

Figura 5. Inicio de la sección de «Letrillas sacras». *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba.* fol. 57r [recte 72r]. Madrid: Imprenta del Reino. 1633. <<http://hdl.handle.net/20.500.11938/71497>>.

— Catedral de Toledo. Tras la correspondiente oposición, Riscos (II) fue nombrado maestro de capilla de la Catedral Primada de Toledo el 19 de octubre de 1617, tomando posesión el 23 del mismo mes. Su prematura muerte el 2 de agosto de 1619, con tan solo 28 años, truncó una prometedora carrera.⁸²

«Los edictos con imperio»; *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*, fol. 62r.

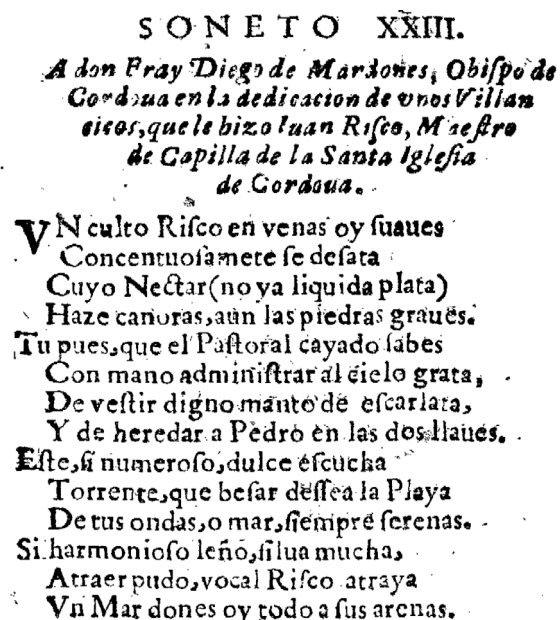
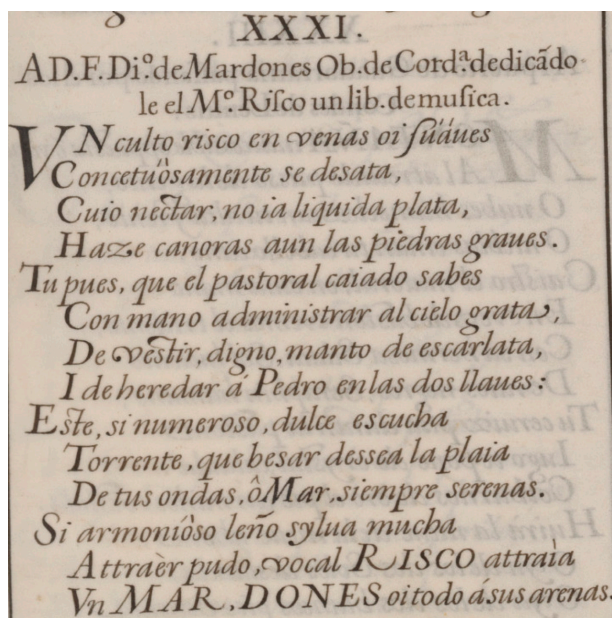
⁸² Barbieri, «Riscos o del Riscos, Juan», vol. 1, p. 405; y Natalia Medina Hernández, «La vida musical en la Catedral de

⁷⁸ Nieto Cumplido, «Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba», p. 6.

⁷⁹ Miguel Querol Gavalda, ed., *Cancionero Musical de Góngora*, Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro, 1 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1975), p. 47; reedición digital (Madrid: Editorial CSIC, 2019) <http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1329>.

⁸⁰ Alejandro Luis Iglesias, «Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños», *Apuntes*, 2/4 (2004), pp. 5-41. La Catedral de Córdoba fue la segunda institución española en imprimir pliegos de villancicos, a partir de 1628, según la información hoy disponible; Álvaro Torrente, «Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America», *Pliegos de Bibliofilia*, 19 (2002), pp. 1-19: 11.

⁸¹ De Paz de Castro, «De lobos y rebaños», p. 126, cita dos manuscritos que transmiten este poema e incluyen alusiones específicas a las oposiciones («Al obispo don Diego de Mardones en la oposición de Riscos, maestro de capilla»; «Pidiéndole que le diera a Riscos el oficio de maestro de capilla»). Con ocasión de este evento Góngora compuso la décima satírica titulada



Figuras 6a/b. Luis de Góngora, soneto «Un culto Risco» en dos versiones.

Figura 6a: Detalle de «Obras de D. Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Polvoranca». Vol. 1, p. 17. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, Ms. RES/45<1>. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000015414>

Figura 6b: Detalle de *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba*, fol. 6r. Madrid: Imprenta del Reino. <http://hdl.handle.net/20.500.11938/71497>.

3. **Juan de Riscos (III) o Juan Benítez [Benito] de Riscos** (¿Jaén, finales del siglo XVI? - Plasencia, Cáceres, antes de 15/4/1644).⁸³ Maestro de capilla. Probable sobrino de Juan Martín de Riscos (I) y probable hermano menor de Juan de Riscos (II). Se formó en Jaén y trabajó en distintas instituciones andaluzas y extremeñas.
 - Catedral de Jaén. El 18 de julio de 1605 se recibió a Juan Benítez como mozo de coro de la Catedral de Jaén. En 1613 se le concede un permiso de un mes para ir a ordenarse «a su tierra», que no especifica (lo que se contradice con un testimonio de Antequera, donde se indica que era «natural de Jaén»). En Jaén sirvió hasta 1616, pues según un acuerdo del cabildo catedral fechado el 19 de mayo de ese año, se despidió del clericalato que servía para pasar

como maestro de capilla a la Santa Capilla de San Andrés en la misma ciudad de Jaén.⁸⁴

- Colegiata de Antequera. El 6 de abril de 1614 opusó al magisterio de capilla de la Colegiata de Antequera, quedando electo el murciano Fulgencio Méndez; allí es citado como «Juan Benítez de Riscos, natural de Jaén», lo que no ofrece margen de error en su identificación.⁸⁵
- Catedral de Córdoba. El 29 de abril de 1615 el cabildo de Jaén concede licencia de un mes a «Juan Benítez» para ir a oponerse al magisterio de capilla de la Catedral de Córdoba al que también aspiraba Juan de Riscos (II), teniente de maestro de capilla en la catedral cordobesa desde febrero de 1612. Según se indicó, las oposiciones quedaron desiertas, aunque uno de los aspirantes, Nuño González de Acevedo, es citado como maestro entre diciembre de 1615 y abril de 1616, cuando

Toledo durante el siglo XVII. Capilla de música y obras» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016), pp. 57-60 <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/671293>>.

⁸³ Javier Marin-López, «Riscos, Juan Benítez [Benito] de (3)», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31230>>.

⁸⁴ Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, p. 60, acuerdo 777; p. 69, acuerdo 930; p. 76, acuerdo 1062.

⁸⁵ Llordén, «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera», p. 129.

Riscos (II) es nombrado oficialmente maestro de capilla, según Nieto Cumplido.⁸⁶ Previsiblemente, Juan Benítez de Riscos (III) retornaría a Jaén, donde se le documenta al año siguiente.

- Santa Capilla de San Andrés de Jaén. En 1616 ejercía como maestro de capilla en esta institución, en sustitución de José Molina, fallecido ese mismo año; fue sucedido al año siguiente por Bartolomé de Navarrete.⁸⁷
- Colegiata de Úbeda. Cuando en noviembre de 1619 oposita al magisterio de capilla de la Catedral de Toledo, se declara maestro de capilla de la Colegiata de Santa María de Úbeda;⁸⁸ por noticias posteriores procedentes de Antequera y Plasencia, se sabe que ejerció en ese puesto hasta 1624.⁸⁹
- Catedral de Plasencia. De la oposición placentina a la que concurrió Benítez de Riscos (III) en noviembre de 1622 junto con otros cuatro aspirantes salió electo por unanimidad Diego de Grados, otro itinerante músico que previamente también había estado en Úbeda como maestro de la Sacra Capilla de El Salvador.⁹⁰
- Colegiata de Antequera. El 25 de marzo de 1624 se presenta como opositor por poderes al magisterio antequerano; para entonces seguía ejerciendo como maestro de capilla en la Colegiata de Úbeda. El 8 de octubre la plaza de Antequera seguía vacante, por lo que decidieron nombrar a Riscos (III), que entonces residía en Lucena (Córdoba), como maestro —en palabras de Llordén, en lo que parece una paráfrasis de las

actas capitulares— por «su gran suficiencia y capacidad, así en la oposición que hizo en esta iglesia con el maestro Fulgencio Méndez [en 1614], como en las demás que ha hecho en las ciudades de Córdoba y Toledo, donde han sido y son muy notorias sus partes y merecedoras de magisterio» (el cabildo antequerano parece confundir aquí a Benítez de Riscos (III) con Juan de Riscos (II), quien había fallecido en 1619).⁹¹

- Convento de la Encarnación de Madrid. El 21 de marzo de 1626 el cabildo de Antequera le concedió un permiso de tres semanas para concurrir al magisterio de esta real capilla, hasta entonces ocupado por Gabriel Díaz Bessón.⁹²
- Catedral de Plasencia. El 17 de febrero de 1633 el cabildo placentino acordó llamarle para cubrir el magisterio de capilla vacante, siendo recibido el 23 de junio. Allí permaneció hasta su muerte, dada a conocer el 15 de abril de 1644.⁹³
- Catedral de Jaén. Siendo maestro en Plasencia, y queriendo retornar a su ciudad, participó en las oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Jaén celebradas en octubre de 1637 por muerte de Juan de Riscos (I), su probable tío. Entre los miembros del tribunal estaba el organista Francisco Correa de Araujo, quien escribió un *Parecer* donde detallaba el programa de los opositores al magisterio de capilla giennense. Benítez de Riscos (III) quedó clasificado el último de los opositores (resultó elegido José de Escobedo), por lo que regresó a Plasencia.⁹⁴

⁸⁶ Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, p. 73, acuerdo 1001; y Nieto Cumplido, «Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba», p. 6.

⁸⁷ Pedro Jiménez Cavallé, «La música en la Santa Capilla de San Andrés. Notas históricas», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 129 (1987), pp. 9-31: 20.

⁸⁸ Las actas capitulares toledanas que narran la oposición se refieren a él, de manera errónea, como «Ju^o Martín del Risco» (Juan Martín de Riscos [I]), ejemplo de la confusión que existía en la época entre los músicos de esta familia; Medina Hernández, «La vida musical en la Catedral de Toledo», p. 61.

⁸⁹ Llordén, «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera», p. 132; y José López-Calo, *La música en la Catedral de Plasencia* (Trujillo: Fundación Xavier de Salas, 1995), p. 43.

⁹⁰ López-Calo, *La música en la Catedral de Plasencia*, p. 43; Miguel Ángel Marín, «¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el Antiguo Régimen», en *Úbeda en el siglo XVII*, eds. Arsenio Moreno Mendoza y José Manuel Almansa Moreno (Úbeda: Fundación Renacimiento y Editora el Olivo, 2002), pp. 141-166: 147.

4. Juan de Riscos Baquerizo (IV) (fl. Jaén, 1634-1707), «licenciado Juan de Riscos».⁹⁵ Maestro de canto llano de los seises activo en Jaén.

- Catedral de Jaén. El 11 de noviembre de 1634 un «Juan de Riscos» fue recibido como mozo de coro en la Catedral de Jaén; se desconoce su relación con los otros Juan de Riscos, aunque probablemente tuviera algún vínculo con ellos. En torno a 1658 fue nombrado maestro de canto lla-

⁹¹ Llordén, «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera», pp. 132-133.

⁹² Llordén, «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera», p. 132.

⁹³ Llordén, «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera», p. 133; y López-Calo, *La música en la Catedral de Plasencia*, p. 45.

⁹⁴ Véase el desarrollo de los ejercicios en Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, vol. 1, pp. 328-334.

⁹⁵ Javier Marín-López, «Riscos Baquerizo, Juan de (4)», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31231>>.

no de los seises, cargo del que pidió —sin éxito— ser relevado en 1683. Un acuerdo capitular de 1685 cita por primera vez su segundo apellido (Baquerizo) y su condición de «presbítero canónigo extravagante»; en los siguientes años aparece como sustituto habitual del maestro de capilla para informar de la suficiencia de los músicos (en particular los seises) que debían admitirse. Finalmente, el 20 de septiembre de 1707 es sustituido por el segundo sochantre José de Rojas, tras «más de 40 años enseñando canto llano a los seises y cuidando de que asistan en el coro».⁹⁶

5. **José de Riscos (? - ?)**.⁹⁷ La única noticia conocida de este músico la suministra Pedro Jiménez Cavallé, quien indica que José de Escobedo, juez de la oposición al magisterio de capilla de la Colegiata de Castellar (Jaén) celebrada en 1662, recomendó para el puesto a «José de Riscos», aunque finalmente el elegido fue Francisco García Montero.⁹⁸
6. **Juan de Riscos (V) (fl. Granada, 1672 - antes del 9/5/1715)**.⁹⁹ Organista activo en Granada, hermano de Jacinto de Riscos.

— Colegiata del Salvador de Granada. Un «Juan de Riscos» se documenta como organista desde el 16 de febrero de 1672, sustituyendo a su hermano Pedro Álvarez [sic], también organista, que profesó en una orden religiosa que no se indica.¹⁰⁰ Se desconoce si tenía algún parentesco con los Juan de Riscos (I-IV), activos en Jaén.

— Abadía del Sacromonte de Granada. El 1 de junio de 1673 es nombrado organista, desarrollando desde 1685 labores administrativas paralelas, como la clavería de los bienes que la Abadía tenía en La Calahorra. En 1698 renunció a su plaza, pero reingresó poco después y

permaneció en la Abadía hasta su muerte, anunciada el 9 de mayo de 1715.¹⁰¹

- Catedral de Almería. En 1679 solicita un mes de licencia al cabildo del Sacromonte para opositar a la organistía de la Catedral de Almería, finalmente asignada a Miguel de Santiago, quien procedía de Alcalá la Real (Jaén).¹⁰²
- 7. **Jacinto de Riscos (fl. Granada, 1676 - antes del 23/7/1680)**.¹⁰³ Organista activo en Granada, hermano de Juan de Riscos Baquerizo (V).
 - Colegiata del Salvador de Granada. En las visitas de 3 de febrero de 1676 y 18 de noviembre de 1677 figura como organista. Se dio noticia de su muerte el 23 de julio de 1680.¹⁰⁴
 - Abadía del Sacromonte de Granada. En 1679 Juan de Riscos [V] pide una licencia al cabildo, proponiendo como sustituto a su hermano; aunque se omite el nombre, probablemente se trata de Jacinto.¹⁰⁵

El caso de los Riscos, al igual que el de otras sagas familiares coetáneas —como los Ceballos o los Peraza, integradas por seis y cinco músicos, respectivamente—¹⁰⁶ subraya la importancia de los linajes familiares como

⁹⁶ Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, p. 114, acuerdo 1696; p. 176, acuerdo 2836; p. 177, acuerdo 2861; p. 207, acuerdo 3345.

⁹⁷ Javier Marín-López, «Riscos, José de», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31232>>.

⁹⁸ Pedro Jiménez Cavallé, «García Montero, Francisco», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 5 (1999), p. 470.

⁹⁹ Javier Marín-López, «Riscos, Juan de (5)», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31233>>.

¹⁰⁰ Juan Ruiz Jiménez, «La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada» (tesis doctoral, 2 vol., Universidad de Granada, 1995), vol. 2, pp. 546 y 634-635. Agradezco al autor el permitirme consultar este trabajo inédito.

¹⁰¹ Mercedes Castillo Ferreira, «Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (siglos xvii-xix)» (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009), pp. 139-141 <<http://hdl.handle.net/10481/2304>>.

¹⁰² Castillo Ferreira, «Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte», p. 139; y Juan López Martín, Cristina Bonillo Navarro y Albina Requena García, *Noticias y catálogo de música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997), p. 81.

¹⁰³ Javier Marín-López, «Riscos, Jacinto de», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31234>>.

¹⁰⁴ Ruiz Jiménez, *La Colegiata del Salvador*, vol. 2, pp. 546 (donde se considera que Juan de Riscos [v] y Jacinto Risco son una misma persona) y 637.

¹⁰⁵ Castillo Ferreira, «Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte», p. 139.

¹⁰⁶ José López-Calo, «Ceballos», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 3 (1999), pp. 455-457, y, del mismo autor, «Peraza [Pedraza]», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 8 (2002), pp. 603-605. Un ejemplo latinoamericano es el de los Cascante; véase Egberto Bermúdez, «Dos que parecen uno: José Cascante padre e hijo, nuevos documentos», *Memoria. Archivo General de la Nación*, 8 (2001), pp. 105-113.

creadores de redes y transmisores de herencia, memoria y oficio musical. Ello pudo incidir en la notable difusión de sus obras, tanto en la península como en el Nuevo Mundo, pese a no citarse —hasta donde se conoce— en inventarios americanos de la época.

4. LOS RISCOS Y EL MUNDO ATLÁNTICO: POSIBLES VÍAS DE DIFUSIÓN, CERTEZAS E INCERTIDUMBRES SOBRE LAS AUTORÍAS

A tenor de lo comentado, resulta complicado determinar la autoría de las piezas atribuidas sencillamente a Riscos o a Juan de Riscos. Por un lado, se trata de un corpus muy exiguo, disperso y heterogéneo: el tono humano *La zagala del Genil* (3vv, incompleto, solo tiple) de la Biblioteca Nacional de España [E-Mn, Ms. MC 3881/43, «Joan de Riscos»] (véase Figura 7); un magnificat a 4 en la Catedral de Valladolid [E-V 02, fols. 64v-68r, «Riscos», incompleto], que pudiera ser concordante con otro atribuido a Riscos en la Catedral de Zamora [E-ZAc LP 1, fols. 92v-98r, «Riscos»];¹⁰⁷ y el motete *Venite, ascendamus ad montem* a cinco voces, compuesto por Juan Martín de Riscos (I) para la oposición a la Capilla Real de Granada (1598), donde se conserva (E-GRcr 06 («Libros manuales»), «riscos»).¹⁰⁸ A estas piezas se añade, de este último autor, la estrofa «Tu lumen, tu splendor Patris» del himno a la Natividad del Señor *Jesu, Redemptor omnium*, copiada en un libro de polifonía sin signatura de la Catedral de Jaén que había pasado desapercibido hasta un estudio codicológico reciente [E-JA s.s. (10), «Joannis Riscos»].¹⁰⁹

¹⁰⁷ José López-Calo, *La música en la Catedral de Zamora*. Vol. I. *Catálogo del Archivo de Música* (Zamora: Diputación Provincial, 1985), p. 35. Tuve noticia de la posible concordancia del Magnificat de Riscos en Zamora gracias a Emilio Ros-Fábricas, «E-ZAc LP 1» [libro de polifonía, Catedral de Zamora], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13337>>. Medina Hernández, «La vida musical en la Catedral de Toledo», p. 215, se muestra partidaria de asignar esta pieza a Juan de Riscos (II).

¹⁰⁸ López-Calo, «Risco [Benítez de Risco, Benítez de Risco, de Risco, De Riscos, Martín de Riscos, Martínez Risco, Riscos]», p. 210.

¹⁰⁹ Véase Javier Marín-López, «E-JA s.s. (10)» [libro de polifonía, Catedral de Jaén], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/es/source/25502>>. Los folios que ocupa la obra de Riscos (fols. 14v-15r, según una moderna numeración a lápiz) están copiados por una mano distinta al copista principal del volumen y proceden de un volumen anterior. Sobre esta fuente, véase José Antonio Gutiérrez Álvarez, «El libro de polifonía [10] de la Catedral de Jaén: estudio codicológico y edición crítica de la antifona *Asperges me* a



Figura 7. Tono humano *La zagala del Genil*, «Joan de Riscos», tiple (E-Mn, Ms. 3881, p. 36, detalle) <<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106437>>.

Por otro lado, los tres Riscos documentados como compositores (I-III) estuvieron activos exactamente durante los mismos años en instituciones cercanas y su música, sin duda, guardaría una notable afinidad estilística toda vez que los dos más jóvenes (Juan de Riscos [II] y Juan Benítez de Riscos [III]) se formaron probablemente con su tío (Juan Martín de Riscos [I]), lo que dificultaría la realización de comparaciones, incluso en el caso de que el corpus musical conservado fuese más amplio. Consta que los Riscos fueron, además de prolíficos, afamados compositores. Ello no solo está atestiguado por los testimonios elogiosos de Lope de Vega y Góngora. En la biblioteca de música del rey João IV de Portugal, que contenía lo más granado de la polifonía ibérica del periodo y cuyo *Index* se imprimió en 1649, esta insigne saga estaba representada con siete villancicos, cinco atribuidos a Riscos (pudiendo ser de Riscos [I] o [II], o de ambos) y dos a Juan Benítez de Riscos (III).¹¹⁰ Ello sugiere que la música de los Riscos, pese a no haberse impreso, tuvo una notable circulación, a lo que también contribuyó la propia itinerancia de los artistas. Por ello, no debe sorprender su presencia en archivos hispanoamericanos con dos obras: la canción *Re, sol* y una *Salve Regina*.

4 que “escribió Fr. Manuel López de Santa Rita” (1778)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 221 (2020), pp. 343-379.

¹¹⁰ Alejandro Luis Iglesias, *La colección de villancicos de João IV, rey de Portugal*, 2 vols. (Mérida: Editora Regional de Extremadura, Junta de Extremadura y Ayuntamiento de Campañario, 2002), pp. 33 y 47.

Aunque los estudios realizados en los últimos años a propósito de la circulación trasatlántica de libros y papeles de música han mostrado una extraordinaria diversidad de modelos, agentes y estrategias,¹¹¹ es evidente que una de las fórmulas más sencillas e inmediatas —y también difíciles de rastrear— residía en los materiales transportados como parte de su equipaje personal por los propios músicos que viajaban al Nuevo Mundo, y los continuos intercambios de materiales entre maestros de capilla como parte de su ejercicio profesional, ya fuera mediante envíos directos o a través de comisarios. Estos mismos trabajos han revelado la dificultad de reconstruir itinerarios completos basados en vínculos específicos al no poder probarse documentalmente. En el caso de los Riscos, pudieron existir múltiples vías y mecanismos de difusión del repertorio, por lo que cualquier propuesta es, a día de hoy, necesariamente hipotética. Cabe señalar, no obstante, interesantes puntos de encuentro con Pedro Bermúdez (*fl.* 1574-1604) y Juan Gutiérrez de Padilla (*c.* 1590-1664), dos de los muchos músicos andaluces que desarrollaron parte de su carrera musical en las Indias.¹¹² Natural de Granada, Bermúdez sirvió en distintas instituciones de Andalucía Oriental, siendo la primera curiosamente la Catedral de Jaén, donde figura como *clerizón* en 1574.¹¹³ A los diez años aparece como maestro de capilla en la Colegiata de Antequera (1584), pero fue expulsado en 1587 por negligencias en la educación de los mozos de coro y los acólitos; ahí emerge un primer punto de contacto, pues su plaza fue ocupada justamente por Juan Martín de Riscos (I). Ambos concurren sin éxito a las oposiciones para conseguir el magisterio de capilla de la Catedral de Málaga en noviembre de 1586. Riscos (I) continuó en Antequera, en tanto que Bermúdez parece que se trasladó a Granada, donde en 1587 opusó al magisterio de capilla de la seo granadina. Y ambos volverían a encontrarse en las concurridas oposiciones de la Catedral de Granada celebradas en 1592. Quizá cansados de no ver reconocidos sus esfuerzos, ambos músicos decidieron dar un giro a sus carreras: Martín de Riscos se estableció en la vecina ciudad de Jaén, donde estuvo hasta su muerte, mientras que Bermúdez, tras un breve paso por Sevilla, continuó su pe-

ripatética carrera en catedrales americanas, ya como maestro de capilla, en Cuzco (1597-1598), Guatemala (1601-1603) y Puebla (1603-1604), donde se despidió para regresar «a los Reinos de Castilla» (y desde entonces se le pierde la pista).¹¹⁴ Por su parte, el malagueño Juan Gutiérrez de Padilla coincidió con Juan de Riscos (II) —a la postre victorioso— en las oposiciones de la Colegiata de Antequera en agosto de 1608; no sería fácil para ambos olvidar estos ejercicios: se trataba de las primeras pruebas a las que concurrían y solo figuraban ellos dos como opositores.¹¹⁵

Es probable que, siguiendo una práctica bien establecida, Bermúdez y Gutiérrez de Padilla —lo mismo que Gutierre Fernández Hidalgo y tantos otros maestros de capilla peninsulares—, recopilasen toda la música posible para llevársela consigo en su aventura americana, y que incluyeran composiciones de sus maestros y de músicos del entorno andaluz como Luis de Aranda, maestro de capilla de la Catedral de Granada y coetáneo estricto de varios Riscos, cuyas chanzonetas eran requeridas e interpretadas en las iglesias de las Indias.¹¹⁶ En el caso de Bermúdez —tal y como propuso Robert J. Snow— ello ayudaría a explicar la presencia en Guatemala de tres destacados maestros activos en Andalucía Oriental que no imprimieron su obra, pero cuya música se conserva en fuentes únicas en archivos hispanoamericanos:

- **Santos de Aliseda**, maestro de capilla en la Catedral de Granada entre 1557 y 1580 y uno de los posibles maestros de Bermúdez. De él se conserva una lamentación en la Catedral de Guatemala, donde Bermúdez trabajó como maestro de capilla dos años; el libro que contiene esta pieza (GCA-Gc 4) fue copiado por Gaspar Fernández en 1605, justo después de la marcha de Bermúdez, e incluye bastantes obras de este autor.¹¹⁷

¹¹⁴ Omar Morales Abril, «La música en la Catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla», *Heterofonía*, 129 (2003), pp. 9-47: 42, notas 98 y 99.

¹¹⁵ Llordén, «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera», pp. 127-128.

¹¹⁶ José López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963), vol. 2, p. 301. «Estoy siempre carteadado y muy rogado por ellas [se refiere a sus chanzonetas] de casi todas las iglesias de 100 leguas en contorno, y de las de Indias, donde viendo una chanzoneta mía la estiman, y un maestro muy hábil y que hoy vive en una iglesia principal, cantando una chanzoneta de Aranda, honró los papeles y alabó mucho, de que hay testigos.»

¹¹⁷ Catedral de Guatemala, Libro de polifonía 4, fols. 71v-79r; véase la edición de Robert J. Snow, *A New-World Collec-*

¹¹¹ Véase una amplia casuística en Marín-López, «Música y músicos entre dos mundos», pp. 405-528.

¹¹² Marín-López, «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza».

¹¹³ Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, p. 36, acuerdo 447. Para un resumen de la trayectoria de Bermúdez, véase Omar Morales Abril, «Características de estilo en la obra de Pedro Bermúdez (*fl.* 1574-1604)», *Revista de Musicología*, 30/2 (2007), pp. 341-391: 344-347.

- **Rodrigo de Ceballos**, maestro de capilla en las catedrales de Córdoba (1556-1561) y la Capilla Real de Granada (1562-1581), el otro centro granadino donde Bermúdez pudo formarse. Según se mencionó antes, más de medio centenar de composiciones (en particular salmos y magníficos) se encuentran diseminadas en los archivos catedralicios de México, Puebla, Guatemala y Bogotá,¹¹⁸ y —según vimos— una misa mariana suya es citada en un inventario de 1632 de la Catedral de Valladolid de Michoacán.¹¹⁹ Es necesario recordar que el antecesor de Bermúdez en Cuzco fue Fernández Hidalgo; aunque no llegaron a coincidir en la ciudad,¹²⁰ no es descartable que Bermúdez o el mismo Fernández Hidalgo, quien venía de desempeñar el cargo de maestro de capilla en la Catedral de Bogotá (y anteriormente había ejercido como maestro en Talavera, Burgos y Palencia), pudiesen contribuir a la difusión sudamericana de obras de Ceballos y —si la adscripción autoral es correcta— de la *Salve Regina* de Riscos, entre otros polifonistas ibéricos.¹²¹

tion of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4, Monuments of Renaissance Music, 9 (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1996), pp. 253-260. La fecha de copia de este libro fue establecida por Omar Morales Abril, «Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo xviii», en *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, ed. Arturo Camacho Becerra (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de Jalisco y Universidad de Guadalajara, 2013), pp. 71-125: 103.

¹¹⁸ Véase Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos*, pp. 30 y 70-73. Existe una edición de sus obras a cargo del mismo Snow, así como una transcripción de su ciclo de magníficos a partir de fuentes colombianas; véase Robert J. Snow, ed., *Rodrigo de Ceballos. Obras completas*, 5 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995-2002); y Marcela García Botero, *Magnificat Octo tonorum. Rodrigo de Ceballos. Edición crítica* (Bogotá: Ediciones Universidad de los Andes, 2016).

¹¹⁹ Marín-López, «17/2 (1632-01-08) [18]» [inventario, Catedral de Morelia, México, 1632, asiento 18], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/25872>>: «Otro [cartapacio] viejo de la misa de nr̄a. Sa. de saballos».

¹²⁰ Robert Stevenson, «Cuzco Cathedral: 1546-1750», *Inter-American Music Review*, 2/2 (1980), pp. 1-26: 8, nota 43.

¹²¹ Otro indicio más queda apuntado por el hecho de que el *Libro de coro de Gutierre Fernández Hidalgo* [CO-Bc s.s. («Códice Gutierre Fernández Hidalgo»)] contiene un primer bloque de obras de este autor (pp. 12-51), seguido de varias composiciones de Ceballos (pp. 52-63, 94-101 y 122-125). Se-

- **Riscos**. Bermúdez conoció personalmente a Riscos (I) y Gutiérrez de Padilla a Riscos (II). Siempre en el terreno de la hipótesis, cualquiera de ellos pudo llevar consigo algunas obras de los Riscos que, posteriormente, pudieron ser conocidas por Francisco López Capillas (Capilla), quien trabajó en la Catedral de Puebla bajo las órdenes de Gutiérrez de Padilla entre 1641 y 1648. López Capillas sería el responsable en última instancia de la copia de la canción de Riscos en el libro de polifonía 7 de la Catedral de México, así como de su propia misa parodia del mismo nombre, compuesta sobre la canción. El hecho de que el maestro novohispano ideara una misa sobre la canción de Riscos hizo pensar a Stevenson —con anterioridad a la localización del testamento de López Capillas— que este era probablemente natural de Andalucía e incluso que se había formado en la Catedral de Jaén bajo la tutela Riscos (I) antes de su traslado a México.¹²² Esta hipótesis, hoy desechada, tenía su fundamento, por un lado, en la tradición establecida por Francisco Guerrero y luego continuada por Alonso Lobo de componer misas parodia sobre obras del maestro a modo de tributo y, por otro, en el lugar preferente que ocupan la misa y la canción, al inicio del libro MEX-Mc 07.¹²³

Un aspecto sobresaliente a propósito de la difusión de Riscos es la presencia de una copia de la misa parodia *Re, sol* de López Capillas en una fuente española: el manuscrito M/2428 de la Biblioteca Nacional de España (E-Mn M/02428, fols. 132v-153r).¹²⁴ Este libro contiene en exclusiva obras de López Capillas y fue copiado en Ciudad de México a partir de varios manuscritos de la época del compositor, probablemente bajo su directa supervisión. Su cuidada planificación,

gún Egberto Bermúdez, *Antología de música religiosa, siglos XVI-XVIII. Archivo Capitular, Catedral de Bogotá* (Bogotá: Presidencia de la República de Colombia, 1988), p. x, este libro —que él denomina LC-2— se copió alrededor de 1640.

¹²² Robert Stevenson, «Francisco Lopez Cotilla [sic]», *Heterofonía*, 31 (1973), pp. 7-9: 7 y 8.

¹²³ Marín-López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, vol. 1, p. 375. Marín-López, «MEX-Mc 07» [libro de polifonía, Catedral de México], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13531>>.

¹²⁴ Sobre esta singular fuente, véanse Lester D. Brothers, «A New World Hexachord Mass by Francisco López Capillas», *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 9 (1973), pp. 5-44; Marín-López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, vol. 2, pp. 867-884; y Emilio Ros-Fábregas y Javier Marín-López, «E-Mn M/02428» [libro de polifonía, Biblioteca Nacional de España], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13794>>.

su carácter antológico —contiene ocho misas y ocho magnificats— y la sofisticación, grado de detalle y simbolismo de sus capitales, muchas de las cuales incorporan representaciones de animales (véase Figura 8), sugieren que este libro probablemente se concibió como un manuscrito de presentación destinado a las autoridades regias de Madrid, como forma de mostrar lealtad y servicio a la corona, así como la propia pericia del criollo López Capillas como compositor.



Figura 8. «Crucifixus», Misa *Re sol.* «Franc^{co}. Lopez» [Capillas], *superius* (E-Mn Ms. M/2428, fol. 142v, detalle) <<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004935>>.

Aunque las motivaciones y cronología del envío no han podido precisarse,¹²⁵ se trata de un caso único y, por tanto, altamente significativo de circulaciones a la inversa, mostrando que la música compuesta en América por maestros locales tuvo un alcance atlántico y llegó hasta la península; se conocen, además, otros ejemplos de compositores activos en América que tenían en su horizonte de expectativas el envío de su obra a Europa, aunque esta finalmente no se produjera.¹²⁶ Dado que el manuscrito

¹²⁵ Robert Stevenson, «López Capillas, Francisco», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols. (Londres: Macmillan, 1980), vol. 11, p. 227, señaló que el volumen pudo copiarse en 1671 con ocasión del nombramiento de López Capillas (medio racionero hasta ese momento) en una ración completa; aún siendo una hipótesis verosímil, nada impide pensar que la copia y el envío se realizasen antes o después de esa fecha y/o por otra motivación.

¹²⁶ Entre los casos conocidos —por mencionar uno de México y otro de Colombia— podría citarse el de Juan de Illana,

no muestra signos de uso es probable que no tuviese una utilización efectiva en la Capilla del Palacio del Alcázar, sino que fuese integrado en la Biblioteca Real (germen de la actual Biblioteca Nacional) formando parte de los libros raros y curiosos enviados desde América. En todo caso, este ejemplo aislado (no necesariamente excepcional) confirma la existencia de redes culturales y artísticas bidireccionales que permitieron la llegada de repertorios musicales desde América hacia España.

Las composiciones atribuidas a los Riscos que han podido consultarse para este trabajo son tres: la canción *Re, sol*, la *Salve Regina* y la primera estrofa del himno *Jesu, Redemptor omnium*, de las que se ofrece una transcripción en el Apéndice, acompañada de su aparato crítico. Como se apuntó, la canción *Re, sol*, a cuatro voces, se conserva en copia única en el libro de polifonía 7 de la Catedral Metropolitana de México [MEX-Mc 07, fols. 17v-18r], justo después de la misa parodia que López Capillas compuso sobre ella [MEX-Mc 07, fols. 1v-17r]. El volumen no está fechado, pero por distintas evidencias podría datarse durante el magisterio de López Capillas en México: 1654-1674.¹²⁷ La obra se atribuye sencillamente a «Riscos» y permanece inédita.¹²⁸ Su título se conoce únicamente por el encabezamiento y el índice del libro, pues el manuscrito no incorpora texto alguno bajo la música, lo que podría hacer pensar que se copió de un libro de ministriles donde no había texto o, más probablemente, que su texto en castellano fue omitido en la copia para no romper la homogeneidad textual del libro 7, que solo

clérigo de la Catedral de México que en 1594 tenía preparado un libro de polifonía con obras «de mucho ingenio y dificultad» que pensaba remitir a Felipe II, aunque se desconoce si llegó a materializar el envío por falta de dinero. También la carencia de recursos económicos pudo dar al traste con el proyecto de Gutierrez Fernández Hidalgo de imprimir sus obras en cinco volúmenes en España o Francia; véase Gembero-Ustároz, «Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650)», pp. 147-177: 162-166. Los numerosos casos documentados de maestros de capilla, cantores y ministriles que realizaron viajes de ida y vuelta debieron implicar, con seguridad, la llegada a España de libros de música de procedencia americana, aunque se trate de una realidad difícil de documentar.

¹²⁷ Marín-López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, vol. 1, pp. 370-371.

¹²⁸ Existe una grabación discográfica de la canción y de la misa: Francisco López Capillas (1614-1674). *Missa Re Sol. Missa Aufer a nobis. Motetes*, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye (Lindoro, NL-3025, 2014), CD, pistas 1 (canción) y 2-6, 8-15 (misa).

contiene composiciones en latín.¹²⁹ Es probable que *Re, sol* se inscriba en la rica tradición de los villancicos de precisión típicos de las oposiciones al magisterio de capilla a las que tan aficionados eran los Riscos; en ellos se esperaba que el compositor exhibiera su pericia haciendo coincidir algunas sílabas de un texto previamente dado con las notas musicales del mismo nombre (re-sol-sol-fami-re-do), solmisando en este caso por la denominada propiedad de *bemol* y mutando a la propiedad de *natura*. Se trata de una breve pieza —treinta y ocho compases en transcripción moderna— de naturaleza contrapuntística, animados diseños escalísticos y alternancia de secciones en métrica binaria y ternaria.

Por su parte, la antífona mariana *Salve Regina*, conservada en la Catedral de Bogotá, también es a cuatro voces y está atribuida igualmente a «Riscos», aunque en los inventarios de Stevenson y Perdomo Escobar se añadió el nombre de pila: «Juan de Riscos», omitiendo cualquier explicación.¹³⁰ Quizá considerando esto, Samuel Claro Valdés la publicó en su *Antología* con esta misma autoría (Juan de Riscos), junto a los facsímiles de tiple y alto (Lámina XXI), lo que facilitó su incorporación en los programas de concierto de muchos coros.¹³¹ Y probablemente basándose en Stevenson, Claro Valdés fechó la copia en 1741 —aunque el año que figura en la portada es 1742—, señalando que se trataba de una pieza anterior «data, in-

dudablemente, del siglo XVII».¹³² En el aparato crítico se anotan algunas variantes entre mi transcripción y la de Claro Valdés, que dispuso las cuatro voces en dos pentagramas (frente a la práctica actual de colocar cada voz en un pentagrama separado), transcribió la semibreve como negra (frente a mi propuesta de hacerlo como blanca) y realizó pequeñas, pero trascendentes modificaciones, tendentes a modernizar la armonía y dotar de mayor variedad a determinados diseños melódicos.

Desde el punto de vista textual, la *Salve Regina* es una antífona mariana, si bien las salves polifónicas funcionaban litúrgicamente como motetes¹³³ y solían interpretarse al final de las completas de los sábados del año como principal ítem del llamado servicio de la salve, una celebración añadida a las horas canónicas y tempranamente instituida en catedrales españolas e hispanoamericanas —en principio como dotación particular y luego a instancia de los propios cabildos—, así como todos los días de Cuaresma y en otros contextos litúrgicos y devocionales como vísperas, procesiones o novenarios. Esta diversidad de contextos ceremoniales motivó la composición de un elevado número de versiones polifónicas sobre este texto. Desde el siglo XV se estableció una tradición asociada a su musicalización polifónica, caracterizada por un denso contrapunto que comienza con las palabras «Regina, mater» o «Vita, dulcedo», empleo del *cantus firmus* en valores largos como base de la composición —ya sea completo o en sus cuatro primeras notas, el motivo de la salve, expuesto en la *intonatio* inicial—, un tratamiento musical diferenciado para cada verso y usualmente en *alternatim*, alternando versos con los ministriles, el canto llano o el órgano; sin salir de la misma Bogotá, hay un caso paradigmático en una de las versiones conservadas de Fernández Hidalgo.¹³⁴ Sin embargo, a diferencia

¹²⁹ Se conocen casos análogos de obras sin texto en manuscritos que contienen exclusivamente polifonía en latín; véase, por ejemplo, E-GRcr 01, fols. 34v-35r y 36v-37r; Emilio Ros-Fábregas y Mercedes Castillo-Ferreira, «E-GRcr 01 [libro de polifonía, Capilla Real de Granada]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13270>>.

¹³⁰ Stevenson, *Renaissance and Baroque*, p. 23, y Perdomo Escobar, *El archivo musical*, p. 744.

¹³¹ Samuel Claro Valdés, *Antología de la música colonial en América del Sur*, reed. (Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1994), p. 174. Las primeras grabaciones de la obra de Riscos datan de la década de 1980 y fueron realizadas por grupos españoles: *Las Indias de España (Música precolombina y de archivos del Viejo y Nuevo Mundo)*, Atrium Musicae, dir. Gregorio Paniagua (Hispavox, S90.463, 1981), LP, cara B, corte 7, <<https://www.youtube.com/watch?v=zMtqhsvIGZM>>; y *Música del Descubrimiento. Polifonía de las catedrales del Nuevo Mundo*, Grupo Vocal Gregor, dir. Dante Andreo, y Coral de la Universidad de Cádiz, dir. Marcelino Díez Martínez (Diputación de Cádiz, Patronato Provincial para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, RF-593 1985), 2 LPs, LP 1, cara B, corte 2.

¹³² Claro Valdés, *Antología de la música colonial*, p. CIII.

¹³³ Hasta donde he podido comprobar, son escasas las antífonas polifónicas que funcionan litúrgicamente como tales, esto es, como respuesta a un salmo. Los libros de polifonía de la Catedral de México conservan algunos ejemplos, como las antífonas del primer nocturno de maitines de difuntos, algunas antífonas procesionales (*Cum jucunditate* o *Lumen ad revelationem*) y la antífona *Nos qui vivimos* (que acompaña al tono peregrino en la salmodia).

¹³⁴ Véase Robert Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington D.C.: Organization of the American States, 1975), pp. 164-167. Sobre el origen de esta tradición ibérica y su desarrollo en el Nuevo Mundo, véanse Grayson Wagstaff, «Mary's Own. Josquin's Five-Part *Salve Regina* and Marian Devotions in Spain», *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging*

de la inmensa mayoría de las salves de los siglos XVI y XVII, la versión de Riscos ofrece algo muy distinto: no presenta *intonatio* ni divisiones internas, su escritura es rigurosamente homofónica, vinculada a la técnica del fabordón —más propia de salmos que de antífonas— y no hay vestigio alguno de *cantus firmus*, de práctica *alternatim* ni del solemne primer tono que marcó la identidad acústica de las musicalizaciones de este texto. Con todo, aunque las salves musicalizadas en estilo fabordón son escasas, consta por los ceremoniales de varias instituciones peninsulares —desde la Capilla Real de Felipe II y el monasterio de El Escorial hasta catedrales como Toledo, Burgos, Sigüenza o Palencia— que, en determinadas festividades o tiempos litúrgicos como la Cuaresma o la Semana Santa, era costumbre la interpretación de salves en fabordón. Esta palabra, *fabordón*, que desde mediados del siglo XVI se refería tanto a una práctica interpretativa —basada originalmente en la improvisación— como a un género musical escrito, venía a encarnar —por su sencillez y austeridad— el más perfecto ideal de polifonía de la militante iglesia contrarreformista.¹³⁵ Las primeras constituciones de la Catedral de Bogotá, otorgadas en 1564, ya mencionan la interpretación de la *Salve Regina* los sábados, aunque sin mayor especificación, lo que no ayuda a explicar la aislada presencia de esta singular versión en la capital del Nuevo Reino de Granada.¹³⁶ Un ceremonial posterior señala que las salves de los sábados se

dedicaban a Nuestra Señora del Topo, pero sigue sin precisar el estilo en el que se cantaban este y otros textos litúrgicos, lo que no implica que alguno de ellos pudiese interpretarse en fabordón.¹³⁷ Futuros trabajos deberán estudiar en profundidad este tipo de salves en fabordón y sus hipotéticas relaciones con las salves en castellano.¹³⁸

A juzgar por la evidencia disponible —tanto musical como documental— resulta arriesgado proponer autorías. En el caso de *Re, sol*, el correcto manejo del contrapunto imitativo y detalles de la conducción rítmica, melódica y armónica sugieren que se trata de un compositor de buena escuela y conocedor de su oficio, que escribe en el lenguaje polifónico típico de la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII; en estos mismos parámetros se mueven tanto el motete de oposición *Venite, ascendamus ad montem* como la estrofa del himno *Jesu, Redemptor omnium*, únicas composiciones atribuibles con seguridad a Juan de Riscos (I).¹³⁹ En cambio, la *Salve Regina* es una obra muy distinta estilísticamente, en la que todas las voces evolucionan con los mismos valores rítmicos en un marco armónico algo monótono; en principio, la obra pudiera ser más tardía que *Re, sol* y, aunque es arriesgado comparar obras tan heterogéneas, *a priori* resulta difícil pensar que ambas pudieran haber sido compuestas por el mismo maestro, aunque ello no es para nada descartable.¹⁴⁰ Es posible, también, que la atribución a Riscos no figurase en la fuente original a partir de la cual se realizó la copia actualmente conservada y que fuese añadida *ex novo* en 1742, lo que podría ser indicativo del prestigio que este apellido todavía mantenía a mediados del siglo XVIII en Santa Fe; nada impide pensar, por otro lado, que hubiese otras obras de «Riscos» hoy no conservadas ni documentadas en el inventario de 1632 arriba estudiado.

voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 52/1 (2002), pp. 3-34; Juan María Suárez Martos, *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI. Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía n.º 1 de la Catedral de Sevilla*, 2ª ed. revisada, corregida y ampliada (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010); y Snow, *A New-World Collection*. La versión americana más temprana que conozco se conserva en la Catedral de Puebla y se atribuye a [Juan de] Victoria, maestro entre 1566 y 1569/70; véase Javier Marín-López, «Problemas de estilo y autoría en una *Salve Regina* de “Victoria” conservada en la Catedral de Puebla», en *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, eds. Drew Edward Davies y Lucero Enríquez Rubio (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016), pp. 33-52.

¹³⁵ Sergi Zauner, «El fabordón hispánico como *res facta* salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico», *Revista de Musicología*, 38/1 (2015), pp. 47-78: 58; y Suárez Martos, *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla*, pp. 160-162.

¹³⁶ Bogotá, Archivo Capitular de la Catedral Primada, «Libro becerro» sin signatura, fols. 58-60.

¹³⁷ *Reglas consuetas de la Santa Iglesia Catedral de Bogotá* (Bogotá: Imprenta de San Bernardo, 1925), p. 43.

¹³⁸ Véanse algunas musicalizaciones de salves en castellano en José López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos. Vol. XI. Música II. Siglo XVII* (Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 2000). Para Hispanoamérica, véase Illari, «Polychoral Culture», vol. 2, pp. 389-411.

¹³⁹ De esta última composición, inédita hasta la fecha, también se ofrece una transcripción en el Apéndice; véase la edición del motete de oposición en López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, vol. 2, pp. 144-150.

¹⁴⁰ Como se ha señalado repetidamente, los maestros del periodo eran multilingües y capaces de componer piezas en estilos muy distintos, dependiendo de factores diversos, tales como el tipo, categoría y carácter ordinario o extraordinario de la festividad, requerimientos locales, tradiciones específicas o preferencias estéticas personales o institucionales.

5. CONCLUSIONES

Este trabajo, centrado en un caso concreto que vincula el Virreinato de Nueva España (México) y el Nuevo Reino de Granada (Colombia), aporta nuevas perspectivas sobre la circulación trasatlántica de polifonía durante el siglo xvii. A partir del análisis *indiciario, intensivo y conectado* de diversos tipos de fuentes conservadas en México, Colombia y España se ha constatado la existencia de fluidos canales de circulación de repertorios que operaban más allá de toda frontera y en múltiples direcciones, tanto entre virreinos como a través del Atlántico, si bien su estudio documentado constituye un enorme desafío.

El cruce de dos inventarios musicales elaborados el mismo año, 1632, en Valladolid de Michoacán y Santa Fe de Bogotá —con el auxilio de la plataforma digital *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC* (<<https://hispanicpolyphony.eu>>)— ha mostrado que buena parte del repertorio litúrgico polifónico presente en ambas catedrales era compartido y formaba parte de un corpus canonizado que incluía, mayoritariamente, obras de Cristóbal de Morales, Rodrigo de Ceballos, Francisco Guerrero, Alonso Lobo y Sebastián Aguilera de Heredia, en su mayor parte impresas. En lo relativo a papeles sueltos, el análisis comparado de archivos de Puebla y la actual Bogotá evidencia igualmente la existencia de coincidencias altamente significativas, apuntando a Madrid y Sevilla como principales centros de suministro. Las partituras conservadas y los inventarios que testimonian un repertorio perdido —que en su día existió— se consideran aquí como indicios de trayectorias cruzadas y de un horizonte de circulación amplio y complejo.

La consulta de un extenso corpus documental y bibliográfico ha permitido aclarar datos contradictorios de los siete músicos apellidados Riscos, así como establecer sus perfiles biográficos con mayor detalle. A diferencia de otros polifonistas contemporáneos conocidos en América, los Riscos no lograron imprimir su música ni mantuvieron vínculos con las capillas reales madrileñas ni con la Catedral de Sevilla. Sin embargo, ello no fue obstáculo para alcanzar una difusión panibérica y trasatlántica, apoyada en el enorme presti-

gio que algunos de ellos alcanzaron en su tiempo —como acreditan los poemas encomiásticos de Lope de Vega y Góngora—. Esta consideración, junto a una tupida red de relaciones profesionales y familiares, hizo que su música formase parte de una de las bibliotecas musicales más importantes de Europa, la del rey João IV de Portugal, y que alcanzase catedrales de México y Colombia.

La coincidencia de los Riscos con otros músicos andaluces que posteriormente desarrollaron su trayectoria en América, como Pedro Bermúdez y Juan Gutiérrez de Padilla, ha permitido proponer una hipótesis plausible en la que aún faltan muchos elementos por asociar, pero que permitiría explicar la llegada de las obras de Riscos al Nuevo Mundo, donde se integraron como parte del repertorio vivo de las instituciones receptoras, al menos en el caso de México. El regreso de una obra de Riscos a España a través de la misa parodia de López Capillas muestra no solo el alcance atlántico de un compositor criollo —a través de una relectura de la obra de un maestro peninsular—, sino también una refuncionalización, toda vez que el manuscrito en el que se copió la misa (E-Mn M/02428) pudo integrarse en el gabinete de curiosidades artísticas enviadas desde América y atesorarse como un saber erudito, más que como una fuente práctica.

Las escasas obras musicales conservadas de los Riscos, sus divergencias estilísticas y su adscripción genérica a «Riscos» plantea un interesante problema de investigación, como es el de las atribuciones conflictivas por homonimia, un elemento característico de la polifonía vocal del período que no siempre es posible resolver. Como parte de la investigación desarrollada para este trabajo se ha sacado a la luz una nueva obra, atribuida específicamente a Juan de Riscos (I), que amplía el exiguo catálogo de este polifonista. Más allá de conjeturas, el caso Riscos ilustra de manera paradigmática que los mecanismos de intercambio musical en el mundo atlántico colonial no fueron paralelos ni unívocos, sino que obedecieron a una multiplicidad de estrategias y a una porosidad de fronteras que apenas empezamos a vislumbrar.

APÉNDICE
TRANSCRIPCIONES MUSICALES DE TRES OBRAS ATRIBUIDAS A RISCOS:
RE SOL, SALVE REGINA Y JESU, REDEMPTOR OMNIUM

Re, Sol

Fuente: Catedral de México, LP 7, ff. 17v-18r
 Edición: Javier Marín-López

[¿Juan Martín de?] Riscos
 (1570-1637)

Superius

Altus

Tenor

Baxo

S

A

T

B

S

A

T

B

14

Soprano (S): Treble clef, starts with a whole rest in measure 14, then moves to a half note G4 in measure 15, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 16, and a half note D5 in measure 17. A repeat sign is at the end of measure 17.

Alto (A): Treble clef, starts with a whole rest in measure 14, then moves to a half note G4 in measure 15, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 16, and a half note D5 in measure 17.

Tenor (T): Treble clef with an 8 below it, starts with a whole rest in measure 14, then moves to a half note G4 in measure 15, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 16, and a half note D5 in measure 17.

Bass (B): Bass clef, starts with a whole rest in measure 14, then moves to a half note G3 in measure 15, followed by quarter notes A3, B3, and C4 in measure 16, and a half note D4 in measure 17.

18

Soprano (S): Treble clef, starts with a half note G4 in measure 18, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 19, a half note D5 in measure 20, and a whole note E5 in measure 21.

Alto (A): Treble clef, starts with a whole note G4 in measure 18, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 19, a half note D5 in measure 20, and a whole note E5 in measure 21.

Tenor (T): Treble clef with an 8 below it, starts with a whole note G4 in measure 18, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 19, a half note D5 in measure 20, and a whole note E5 in measure 21.

Bass (B): Bass clef, starts with a half note G3 in measure 18, followed by quarter notes A3, B3, and C4 in measure 19, a half note D4 in measure 20, and a whole note E4 in measure 21.

22

Soprano (S): Treble clef, starts with a whole note G4 in measure 22, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 23, a half note D5 in measure 24, and a whole note E5 in measure 25.

Alto (A): Treble clef, starts with a whole note G4 in measure 22, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 23, a half note D5 in measure 24, and a whole note E5 in measure 25.

Tenor (T): Treble clef with an 8 below it, starts with a whole note G4 in measure 22, followed by quarter notes A4, B4, and C5 in measure 23, a half note D5 in measure 24, and a whole note E5 in measure 25.

Bass (B): Bass clef, starts with a half note G3 in measure 22, followed by quarter notes A3, B3, and C4 in measure 23, a half note D4 in measure 24, and a whole note E4 in measure 25.

27

S
A
T
B

Musical score for voices S, A, T, B, measures 27-30. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. The Soprano (S) part begins with a rest, followed by a melodic line. The Alto (A) part has a similar melodic line. The Tenor (T) and Bass (B) parts provide harmonic support with a steady bass line.

31

S
A
T
B

Musical score for voices S, A, T, B, measures 31-34. The Soprano (S) part continues with a melodic line. The Alto (A) part has a similar melodic line. The Tenor (T) and Bass (B) parts provide harmonic support with a steady bass line.

35

S
A
T
B

Musical score for voices S, A, T, B, measures 35-38. The Soprano (S) part continues with a melodic line. The Alto (A) part has a similar melodic line. The Tenor (T) and Bass (B) parts provide harmonic support with a steady bass line. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Salve Regina

Fuente: Catedral de Bogotá, Papeles de Música, s.s.
Edición: Javier Marín-López

[Juan de] Riscos (s. XVII)
(¿copia de? 1742)

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae. Vi -

Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae. Vi -

Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - e. Vi -

Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae. Vi -

6

Ti

A

Te

B

ta, dul - ce - do, et spes nos - tra, sal - ve. Ad te cla - ma - mus,

ta, dul - ce - do, et spes nos - tra, sal - ve. Ad te cla - ma - mus,

ta, dul - ce - do, et spes nos - tra, sal - ve. Ad te cla - ma - mus,

ta, dul - ce - do, et spes nos - tra, sal - ve. Ad te cla - ma - mus,

12

Ti

A

Te

B

ex - su - les, fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus, ge -

ex - su - les, fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus, ge -

ex - su - les, fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus, ge -

ex - su - les, fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus, ge -

18

Ti
men - tes et flen - tes in hac la - cri - ma - rum va - lle.

A
men - tes et flen - tes in hac la - cri - ma - rum va - lle.

Te
men - tes et flen - tes in hac la - cri - ma - rum va - lle.

B
men - tes et flen - tes in hac la - cri - ma - rum va - lle.

23

Ti
E - ia er - go, Ad - vo - ca - ta nos - tra, il - los tu -

A
E - ia er - go, Ad - vo - ca - ta nos - tra, il - los tu -

Te
E - ia er - go, Ad - vo - ca - ta nos - tra, il - los tu -

B
E - ia er - go, Ad - vo - ca - ta nos - tra, il - los tu -

28

Ti
os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te. Et Je -

A
os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te. Et Je -

Te
os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te. Et Je -

B
os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te. Et Je -

33

Ti
A
Te
B

sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i, no - bis post hoc ex - si - li -

38

Ti
A
Te
B

um os - ten - de. O cle - mens. O pi - a.

43

Ti
A
Te
B

O dul - - - cis Vir - go Ma - - - ri - a.

Christe, Redemptor omnium

Fuente: Catedral de Jaén, LP [10], ff. 14v-15r
Edición: Javier Marín-López

Joannis [Martín de] Riscos
(1570-1637)

[Soprano] Tu lu - men, Tu

[Alto] Tu

[Tenor] Tu lu - men, Tu splen - dor Pa - tris, Tu splen -

[Bajo] Tu lu - men, Tu

[Soprano] splen - dor Pa - tris, Pa -

[Alto] lu - men, Tu splen - dor Pa - tris,

[Tenor] dor Pa - tris, Tu splen - dor Pa -

[Bajo] splen - dor Pa - tris, Tu splen - dor Pa -

[Soprano] tris, Tu spes

[Alto] Tu spes pe - ren - nis om - ni - um, om - ni -

[Tenor] tris, Tu spes pe - ren - nis om - ni - um, Tu spes pe -

[Bajo] tris, Tu spes pe - ren - nis om - ni -

13

[Ti] pe - - - ren - nis om - - - ni - - -

[A] um, Tu spes pe - ren - nis om - ni - um, om - ni -

[Te] ren - nis om - - - ni - um, pe - ren - nis om -

[B] um, Tu spes pe - ren - nis om - ni - um, Tu spes pe - ren - nis om -

17

[Ti] - - - um: In - - -

[A] um: In - ten - de quas fun - dunt pre - - -

[Te] ni - um: In - ten - de quas fun - dunt pre - - - ces, quas fun - -

[B] ni - um: In - ten - - - de quas fun - -

21

[Ti] - - - ten - - - de quas fun - - -

[A] ces, quas fun - dunt pre - ces, quas fun - - - dunt pre - ces, -

[Te] - dunt pre - - - ces, pre - - -

[B] - dunt pre - - - ces, quas fun - dunt pre - - - ces,

25

[Ti] - - dunt pre - - ces, pre - ces Tu -

[A] quas fun - - dunt pre - - ces Tu - i per or - bem

[Te] ces, quas fun - - dunt pre - ces Tu - i per or - bem fa -

[B] quas fun - dunt pre - - ces, pre - ces Tu - i per or - bem

30

[Ti] i per or - bem fa - - - - mu - li,

[A] fa - mu - li, Tu - i per or - bem fa - mu - li, Tu - i per or - bem fa - mu - li, Tu -

[Te] - mu - li, Tu - i per or - bem fa - mu - li, Tu - i per or - bem

[B] fa - mu - li, Tu - i per or - bem fa - mu - li,

35

[Ti] Tu - i per or - - - - bem fa - - - mu - li.

[A] - i per or - - - - bem fa - - - mu - li, fa - mu - li.

[Te] fa - mu - li, Tu - i per or - bem fa - - - - mu - li.

[B] fa - mu - li, Tu - i per or - bem fa - mu - li, fa - mu - li.

Criterios editoriales y aparato crítico

- *Nombre de las voces.* Los nombres de las voces figuran como en el manuscrito. En el caso del himno, en que no hay indicación en el original, se han añadido entre corchetes al comienzo del primer sistema usando la terminología clásica en castellano: «Tiple», «Alto», «Tenor» y «Bajo, con sus respectivas abreviaturas «Ti», «A», «Te» y «B» en el resto.
- *Claves y armadura.* Las claves han sido modernizadas: sol en 2.^a para S/Ti y A, sol en 2.^a octavada para el Te, y fa en 4.^a para el B.
- *Texto.* Se ofrece en versión modernizada, siguiendo el modelo del *Liber Usualis*, tanto en lo relativo a la separación de sílabas como a la puntuación, salvo los acentos, que se han omitido.
- *Compás y figuración rítmica.* Para facilitar su estudio e interpretación, se ha realizado la transcripción en compás de compás.
- *Barrado.* Como es habitual en la notación mensural blanca, el manuscrito no contiene líneas de separación (a excepción de la *Salve Regina*, que está escrita en notación moderna y ofrece algunas líneas divisorias de manera esporádica). A fin de facilitar su lectura, se han añadido barras simples a cada uno de los compases, dobles para indicar cambio de movimiento y gruesas al final de la obra.
- *Alteraciones accidentales.* En principio, se mantienen todas, suprimiendo las redundantes y las que provocan una disonancia armónica evidente o descontextualizada, que son explicadas y resueltas en el aparato crítico. Las alteraciones añadidas editorialmente se ubican sobre la nota afectada, fuera del pentagrama; las sugeridas o dudosas, van entre corchetes. Si una nota está alterada, y se comprende que lo sigue estando al inicio del compás siguiente, aunque no aparezca en el original, la alteración se incorporará en el propio pentagrama, no como *ficta*.
- *Ligaduras.* Las ligaduras —entendidas como notas agrupadas en una sola figura y cantadas sobre una misma sílaba— solo están presentes en el himno y se marcan por medio de un corchete horizontal abarcando todas las figuras unidas en el original.
- *Modificaciones del original.* Para la transcripción se ha reducido el valor original de las notas a la mitad; la breve se ha transcrito como redonda. Los signos musicales o textuales modificados en la edición se recogen en el aparato crítico, especificando el número de compás, la nota o pasaje afectados en superíndice y la abreviatura de la voz, seguidos de una explicación de los cambios realizados. Asimismo, en aquellos casos en los que se han perdido notas del original, se propone una reconstrucción (véanse notas críticas a continuación). El primer número se refiere al compás y el segundo en superíndice a la nota en ese orden dentro del mismo.

1. «Riscos»: Canción *Re, sol*

- Altus, c. 6³: un papel blanco pegado al manuscrito impide la lectura de esta nota; se añade un la blanca por coherencia armónica con el resto de voces para completar el compás.
- cc. 35-37: en estos compases hay faltas en el manuscrito, por lo que es necesario realizar una reconstrucción de la música considerando el espacio disponible y los diseños rítmico-melódicos del resto de voces.
- Altus, cc. 35⁴-36¹: originalmente do y si mínimas; dado que el si está parcialmente borrado y genera problemas armónicos, se elimina y se convierte el do mínima en do semibreve.
- Tenor, c. 35³: originalmente sol semibreve, se cambia por sol mínima.
- Bajo, c. 35²⁻³: dado que se han perdido notas, en la transcripción se propone un do corchea y un re negra seguido de silencio de corchea.
- Bajo, cc. 36²⁻⁵-37¹⁻⁴: en esta zona se han perdido ocho notas, de las que solo se conservan sus plicas. Por la altura de las plicas y el espacio disponible, las notas que faltan podrían ser si, do, sol (o la), re, sol (o la), si, do y re. Considerando lo anterior, la marcha armónica y el resto de diseños rítmico-melódicos de la pieza, se añaden las notas si, do, sol, re, sol, la, si y do.

2. «Riscos»: *Salve Regina*

- Tiple, c. 26¹: originalmente un do semibreve, se cambia por un do breve para cuadrar el compás; este cambio también fue aplicado por Claro Valdés en su edición.
- Alto, c. 7: al final del pentagrama el custos marca fa en el manuscrito, aunque en realidad la siguiente nota es un re.

Diferencias con la edición de Samuel Claro Valdés (1974)

- Tiple, c. 3⁴: Claro Valdés añade un bemol al si.
- Tenor, c. 5²: Claro Valdés sustituye el re del manuscrito por un do.
- Tenor, c. 6¹⁻³: Claro Valdés sustituye el mi-mi-mi del manuscrito original por el floreo superior re-mi-re.
- c. 32¹: Claro Valdés convierte la semibreve de todas las voces en una breve (blanca en su transcripción, c. 16⁴), lo que provoca un desplazamiento de la música desde ese punto.
- cc. 46-47: en esta cadencia final, Claro Valdés realiza modificaciones en todas las voces, incluido el acorde final (c. 47), donde añade en la voz de Alto la 3^a (un mi), ausente en el manuscrito original, que indica sol.

3. «Joannis Riscos»: estrofa del himno *Jesu, Redemptor omnium*

- Esta pieza está en claves altas —sol en 2^a para el Tiple, do en 2^a para el Alto, do en 3^a para el Tenor y do

- en 4ª para el Bajo—, presentando un bemol en la armadura. Siguiendo las convenciones de la época, se ha transportado una 4ª baja, eliminando el bemol de la armadura.
- Al reducir las figuras a la mitad de duración, las semimínimas pasan a ser corcheas, por lo que, siguiendo las convenciones de la época, se unen las plicas de las corcheas que se cantan sobre una sola sílaba del texto.
 - El margen derecho del folio 15r ha sido guillotinado, no conservándose los pasajes finales de las voces de Alto y Bajo. Se propone una reconstrucción de ambas voces usando el criterio de consistencia estilística y mínima intervención, a partir de la nota fundamental de la armonía del acorde cadencial y la quinta del acorde final (en el caso del Alto) y de la fundamental de ambos acordes (en el caso del Bajo). Las notas que faltan, indicadas entre corchetes en la transcripción, podrían ser las siguientes:
 - Alto, cc. 37ª-39: re-do semimínimas, re mínima, fa mínima con puntillo, mi semimínima, re semibreve y re breve (con el transporte de 4ª baja y la reducción de las figuras a la mitad de su duración: la-sol corcheas, la semimínima, do semimínima con puntillo, si corchea, la mínima y la semibreve), sobre el texto «[mu]-li, famuli».
 - Bajo, cc. 38ª-39: re semibreve y sol breve (con el transporte de 4ª baja y la reducción de las figuras a la mitad de su duración: la mínima y re semibreve), sobre el texto «-muli».

FUENTES PRIMARIAS

- Bogotá, Archivo Capitular de la Catedral Primada, “Libro becerro”, sin signatura, ss. XVI-XX.
- Bogotá, Archivo Capitular de la Catedral Primada, caja 107, “Inventarios”, sin signatura, 8 de enero de 1632.
- Bogotá, Archivo Capitular de la Catedral Primada, papeles de música, sin signatura. *Salve Regina*, «Riscos».
- Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Sala Capitular, leg. 15, nº 8, “Autos hechos sobre la provisión de la ración de maestro de capilla que se proveyó en el maestro Juan de Riscos, con la información y autos de posesión que de ella se dio”, antes del 11 de septiembre de 1598.
- Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Música. Libro de polifonía s.s. [10], fols. 14v-15r, *Jesu, Redemptor omnium*, «Joannis Riscos».
- Jaén, Archivo Histórico Provincial de Jaén, Andrés Salido Olmedo, vol. 1452, fols. 6v-10r, testamento de Juan de Riscos, 15 de enero de 1637; y fols. 10v-11r, codicilo de Juan de Riscos, 15 de enero de 1637.

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, MS. RES/45<1>, “Obras de D. Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Polvoranca”, 1628. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000015414>>.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sala Barbieri, MS. M/2428, Misas y magnificats de Francisco López Capillas, s.f. <<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004935>>.
- México, Ciudad de, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de polifonía 7, fols. 17v-18r. Canción *Re, sol*, «Riscos».
- Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, legajo 130, inventario de 20 de junio de 1718 e inventario de 5 de abril de 1734.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Allende, Gina. «La enseñanza de la música en la colonia: un diálogo entre el mulato Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera y los tratados heredados». Tesis de máster, Universidad de Chile, 2011 <<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/133753/allende-g-tesis.pdf?sequence=1>>.
- Armitaje, David. «Tres conceptos de Historia Atlántica». *Revista de Occidente*, 281 (2004), pp. 7-28.
- Asenjo Barbieri, Francisco. «Riscos o del Riscos, Juan». En *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, editado por Emilio Casares Rodicio, 2 vols. Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1986.
- Bermúdez, Egberto. *Antología de música religiosa, siglos XVI-XVIII. Archivo Capitular, Catedral de Bogotá*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia, 1988.
- _____. (con la colaboración de Ellie Anne Duque). *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá: Fundación De Música, 2000.
- _____. «Dos que parecen uno: José Cascante padre e hijo, nuevos documentos». *Memoria. Archivo General de la Nación*, 8 (2001), pp. 105-113.
- _____. «Three Centuries of Italian Musical Presence in Colombia, 1540-1840». En *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, editado por Nils Grosch y Rolf Kailuweit. Münster: Waxmann, 2015, pp. 17-44.
- Borg, Paul W. «The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library». Tesis doctoral, 2 vols., Indiana University, 1985.

- Brothers, Lester D. «A New World Hexachord Mass by Francisco López Capillas». *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 9 (1973), pp. 5-44.
- Burke, Peter. «Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración». En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke. Madrid: Alianza Editorial, 1993, pp. 287-305.
- Calzavara, Alberto. *Historia de la música en Venezuela. Período hispánico (con referencias al teatro y la danza)*. Caracas: Fundación Pampero, 1987.
- Cañas Gálvez, Francisco de Paula. «La música en la corte de Enrique IV de Castilla (1454-1474): una aproximación institucional y prosopográfica». *Revista de Musicología*, 29/1 (2006), pp. 217-316.
- Casares Rodicio, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri, 2 vols.* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.
- Castillo Ferreira, Mercedes. «Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX)». Tesis doctoral, 2 vols., Universidad de Granada, 2009 <<http://hdl.handle.net/10481/2304>>.
- Claro Valdés, Samuel. *Antología de la música colonial en América del Sur*. Reedición: Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1994.
- De Paz de Castro, Amelia. «De lobos y rebaños (novedades acerca de unas décimas de Góngora)». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 164 (2015), pp. 117-131.
- Delgado Parra, Gustavo. «“Y son muy elegantes las obras de este maestro”: el *Tiento de cuarto tono de medio registro de tiple* de Francisco Correa de Arauxo». En *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, editado por Javier Marín-López. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020, pp. 511-542.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. *José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera: Cartilla Música 1763. Diálogo Cathe-Músico 1772*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, IFEA, 2001.
- García Botero, Marcela. *Magnificat Octo tonorum. Rodrigo de Ceballos. Edición crítica*. Bogotá: Ediciones Universidad de los Andes, 2016.
- Gembero-Ustárroz, María. «Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio». En *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, editado por Iain Fenlon y Tess Knighton. Kassel: Reichenberger, 2007, pp. 147-177.
- _____. «Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar». En *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, editado por María Gembero-Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 17-58.
- Ginzburg, Carlo. «Huellas. Raíces de un paradigma indicia-rio». En *Tentativas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, pp. 93-155.
- Góngora, Luis de. *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba*. Madrid: Imprenta del Reino, 1633 <<http://hdl.handle.net/20.500.11938/71497>>.
- Goodman, Glenda. «Transatlantic Music Studies». *Oxford Handbooks Online*, 2015. DOI: <10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.79>.
- Gutiérrez Álvarez, José Antonio. «El libro de polifonía [10] de la Catedral de Jaén: estudio codicológico y edición crítica de la antifona *Asperges me* a 4 que “escribió Fr. Manuel López de Santa Rita” (1778)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 221 (2020), pp. 343-379.
- Gutiérrez Cordero, M.^a Rosario. *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008.
- Gutiérrez Cordero, M.^a Rosario y M.^a Luisa Montero Muñoz. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, 5 vols. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012-2016.
- Illari, Bernardo. «Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730». Tesis doctoral, 4 vols., The University of Chicago, 2001.
- Jiménez Cavallé, Pedro. «La música en la Santa Capilla de San Andrés. Notas históricas». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 129 (1987), pp. 9-31.
- _____. «Juan de Riscos, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1598-1637)». *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, 14 (1989), pp. 67-72.
- _____. «La música en la Catedral de Baeza durante el siglo XV». *Homenaje al Profesor Alfonso Sancho Sáez*. Granada: Universidad de Granada, 1989, pp. 193-205.
- _____. «García Montero, Francisco». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dirigido por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5 (2002), p. 470.
- _____. *Documentario musical de la Catedral de Jaén. Vol. I. Actas Capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.

- Kelsey, Mary Anny Hany. *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán y Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 2000.
- Lemmon, Alfred E. «Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial Mexico». *Anuario Musical*, 33-35 (1978-1980), pp. 131-139.
- Leonard, Irving A. *Romances of Chivalry in the Spanish Indies. With Some Registers of Shipments of Books to the Spanish Colonies*. Berkeley: University of California Press, 1933.
- Llordén, Andrés. «Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1583-1641)». *Anuario Musical*, 19 (1964), pp. 71-93.
- _____. «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera». *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp. 115-155.
- Lope de Vela, Félix. *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso, de Frey Lope Felix de Vega Carpio*, 21 vols. Madrid: Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1776.
- López Martín, Juan, Cristina Bonillo Navarro y Albina Requena García. *Noticias y catálogo de música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.
- López-Calo, José. *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.
- _____. *La música en la Catedral de Zamora. Vol. I. Catálogo del Archivo de Música*. Zamora: Diputación Provincial, 1985.
- _____. *La música en la Catedral de Plasencia*. Trujillo: Fundación Xavier de Salas, 1995.
- _____. *La música en la Catedral de Burgos. Vol. XI. Música II. Siglo XVII*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 2000.
- _____. «Ceballos». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dirigido por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 3 (1999), pp. 455-457.
- _____. «Peraza [Pedraza]». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dirigido por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8 (2002), pp. 603-605.
- _____. «Risco [Benítez de Risco, Benítez de Risco, de Risco, De Riscos, Martín de Riscos, Martínez Risco, Riscos]». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dirigido por Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9 (2002), pp. 209-212.
- _____. *Documentario musical de la Capilla Real de Granada. Vol. 1. Actas capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.
- Luis Iglesias, Alejandro. *La colección de villancicos de João IV, rey de Portugal*, 2 vols. Mérida: Editora Regional de Extremadura, Junta de Extremadura y Ayuntamiento de Campanario, 2002.
- _____. «Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños». *Apuntes*, 2/4 (2004), pp. 5-41.
- Marín, Miguel Ángel. «¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el Antiguo Régimen». En *Úbeda en el siglo XVI*, editado por Arsenio Moreno Mendoza y José Manuel Almansa Moreno. Úbeda: Fundación Renacimiento y Editora el Olivo, 2002, pp. 141-166.
- Marín-López, Javier. «Música y patronazgo musical en Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Micieces II, 1679-1685». *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, 187 (2004), pp. 549-595.
- _____. «Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)». Tesis doctoral, 3 vols., Universidad de Granada, 2007 <<http://hdl.handle.net/10481/1653>>.
- _____. «The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589: A Lost Document Rediscovered». *Early Music*, 36/4 (2008), pp. 575-596.
- _____. «Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (siglos XVII-XVIII)». En *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, editado por Jesús Alfaro Cruz y Raúl H. Torres Medina. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 87-105.
- _____. «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)». En *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, editado por Antonio García-Abásolo. Córdoba: Universidad de Córdoba y Cajasur, 2010, pp. 95-132.
- _____. «Tomás Luis de Victoria en las Indias: de la circulación a la reinención». En *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, editado por Alfonso de Vicente y Pilar Tomás. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012, pp. 403-460.
- _____. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols. Madrid: Socie-

- dad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012.
- _____. «Problemas de estilo y autoría en una *Salve Regina* de “Victoria” conservada en la Catedral de Puebla». En *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, editado por Drew Edward Davies y Lucero Enriquez Rubio. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, pp. 33-52.
- _____. «El villancico religioso en la Puebla de entre siglos (xvii-xviii): algunas consideraciones litúrgico-formales». En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xlx)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López. Kassel: Reichenberger, 2019, pp. 259-289.
- _____. «Hispanoamérica en la plataforma digital *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC*: nuevos inventarios e implicaciones de un modelo de estudio comparado». En *Musicología en web: patrimonio musical y humanidades digitales*, editado por María Gembero-Ustároz y Emilio Ros-Fábregas. Kassel: Reichenberger, 2021, pp. 163-187.
- _____. «Hacia una “historia conectada” de la música colonial latinoamericana». *Diagonal. An Ibero-American Music Review*, 7/2 (2022), DOI: <10.5070/D87259374>.
- Mazuela-Anguita, Ascensión. *Artes de canto llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2014.
- Medina Hernández, Natalia. «La vida musical en la Catedral de Toledo durante el siglo xvii. Capilla de música y obras». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016 <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/671293>>.
- Mora Silva, Julimar. «Los orígenes míticos de la Historia Atlántica: una propuesta de categorización». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2021), DOI: <10.4000/nuevomundo.85378>.
- Moraleda y Esteban, Juan de. «El autor de la primera zarzuela, en Toledo». *Toletum*, 12 (1922), pp. 177-178.
- Morales Abril, Omar. «La música en la Catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla». *Heterofonía*, 129 (2003), pp. 9-47.
- _____. «Características de estilo en la obra de Pedro Bermúdez (fl. 1574-1604)». *Revista de Musicología*, 30/2 (2007), pp. 341-391.
- _____. «Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo xvii». En *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, editado por Arturo Camacho Becerra. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de Jalisco y Universidad de Guadalajara, 2013, pp. 71-125.
- _____. *De Puebla hacia Guatemala: transmisión oral de dos tonos de Miguel de Riva Pastor (floruit 1681-1711)*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical «Carlos Chávez», en prensa.
- Nieto Cumplido, Manuel. «Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba». *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1996), pp. 4-12.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *El archivo musical de la Catedral de Bogotá*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- _____. *Historia de la música en Colombia*, 5ª edición ilustrada. Bogotá: Plaza & Janés Editores, 1980.
- Pérez-Amador Adam, Alberto. «De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico». *Literatura Mexicana*, 19 (2008), pp. 159-178.
- Preciado, Dionisio. «Un nuevo documento del gran organista barroco español Francisco Correa de Araujo (1584-1654)». *Inter-American Music Review*, 10/2 (1988-1989), pp. 19-26.
- Querol Gavaldá, Miguel, ed. *Cancionero Musical de Góngora*. Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro, 1. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1975. Reedición digital: Madrid, Editorial CSIC, 2019 <http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1329>.
- Ramos López, Pilar. *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo xvii: Diego de Pontac*, 2 vols. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía y Diputación Provincial de Granada, 1994.
- Reglas consuetas de la Santa Iglesia Catedral de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de San Bernardo, 1925.
- Rodríguez-Erdmann, Francisco Javier. *Maestros de capilla vallisoletanos. Estudio sobre la capilla musical de la Catedral de Valladolid-Morelia en los años del Virreynato*. Morelia: el autor, 2007.
- Ros-Fábregas, Emilio. «Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo xvii». *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 39-66.

- Rueda Ramírez, Pedro. «El comercio de libros con América en el siglo XVII: el registro de ida de navíos en los años 1601-1649». Tesis doctoral, 2 vols., Universidad de Sevilla, 2002 <<https://idus.us.es/handle/11441/15221>>.
- _____. «Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España». En *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, editado por Gustavo Mauleón Rodríguez. Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla y la Arquidiócesis de Puebla, 2010, pp. 155-177.
- Ruiz Jiménez, Juan. «La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada». Tesis doctoral, 2 vols., Universidad de Granada, 1995.
- _____. «Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la corona de Castilla (1550-1625)». En *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, editado por Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, pp. 361-394.
- _____. «Pedro de Porras Morales, sacabuche de la capilla real de Madrid (†1633)». *Paisajes Sonoros Históricos*, 2021 <<http://historicalsoundscapes.com/evento/1362/madrid/es>>.
- Sánchez Flores, Ramón. «José Ignacio Bartolache. El sabio humanista a través de sus bienes, sus libros e instrumentos de trabajo». *Boletín del Archivo General de la Nación*, 13 (1972-1973), pp. 187-216.
- Snow, Robert J. *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*. Detroit Studies in Music Bibliography, 42. Detroit: Information Coordinators, 1980.
- _____. *Rodrigo de Ceballos. Obras completas*, 5 vols. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995-2002.
- _____. *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service*. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4. Monuments of Renaissance Music, 9. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1996.
- Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 vols. Madrid-Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez, 1855-1859.
- Stein, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Stevenson, Robert. «Colonial Music in Colombia». *The Americas*, 19/2 (1962), pp. 121-136.
- _____. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of the American States, 1970.
- _____. «Francisco Lopez Cotilla [sic]». *Heterofonía*, 31 (1973), pp. 7-9.
- _____. *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington D.C.: Organization of the American States, 1975.
- _____. «Josquin in the Music of Spain and Portugal». En *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York, 21-25 June 1971*, editado por Edward Lowinsky y Bonnie Blackburn. Londres: Oxford University Press, 1976, pp. 217-246.
- _____. «López Capillas, Francisco». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., editado por Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980, vol. 22 (1980), p. 227.
- _____. «Cuzco Cathedral: 1546-1750». *Inter-American Music Review*, 2/2 (1980), pp. 1-26.
- _____. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Suárez Martos, Juan María. *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI. Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía n° I de la Catedral de Sevilla*, 2ª edición revisada, corregida y ampliada. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.
- Tello, Aurelio. «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». *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos de la Universidad Andina Simón Bolívar*, 7 (1997), pp. 7-32.
- _____. «Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz en acervos catedralicios peninsulares». En *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana. Actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (IX ECSIM)*, editado por Aurelio Tello. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2012, pp. 223-250.
- Tello, Aurelio, Dalila Franco y Abel Maní Andrade. *Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice documental de compositores novohispanos*. Puebla: CONACULTA, INBA y CECAP, 2015.
- Toquica, Constanza y Luis Fernando Restrepo. «Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de

- Santa Clara». *Cuadernos de Literatura*, 6 (2000-2001), pp. 90-117.
- Torre Revello, José. «Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI». *Revista Interamericana de Bibliografía*, 7 (1957), pp. 372-380.
- Torrente, Álvaro. «Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America». *Pliegos de Bibliofilia*, 19 (2002), pp. 1-19.
- Veitia Linage, José. *Norte de la contratación de las Indias Occidentales*. Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1672.
- Vera Aguilera, Alejandro. *Santiago de Murcia. Cifras selectas de guitarra*, 2 vols. Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 167. Middleton, WI: A-R Editions, 2010.
- _____. «De Lima a Santiago de Chile: aportes para una historia de la circulación musical en la América virreinal». En *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana. Actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (IX ECSIM)*, editado por Aurelio Tello. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2012, pp. 163-199.
- _____. «Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII». En *La música en España e Hispanoamérica. 3. Siglo XVII*, editado por Álvaro Torrente. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 619-704.
- Wagstaff, Grayson. «Mary's Own. Josquin's Five-Part *Salve Regina* and Marian Devotions in Spain». *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 52/1 (2002), pp. 3-34.
- Zauner, Sergi. «El fabordón hispánico como *res facta* salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico». *Revista de Musicología*, 38/1 (2015), pp. 47-78.

Entradas de *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC (BHP)*¹⁴¹

Fuentes

- Llofriu Prohens, Antoni. «CO-Bc s.s. [RISM V1435]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/29573>>.

¹⁴¹ Todas las entradas que se mencionan a continuación son de libre acceso en *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC (BHP)*, <<https://hispanicpolyphony.eu/es>>, portal web editado y dirigido por Emilio Ros-Fábregas. Se citan a continuación, indicando los investigadores responsables de cada entrada, según la versión disponible el 31/05/2022, fecha en la que se cerró la recogida de datos para este trabajo.

- Marín-López, Javier. «CO-Bc Leg. Apost.» [legajo, Catedral de Bogotá], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/23791>>.
- . «CO-Bc Leg. Virg.» [legajo, Catedral de Bogotá], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/23792>>.
- . «CO-Bc s.s. (“Códice Gutierre Fernández Hidalgo”）」 [libro de polifonía, Catedral de Bogotá], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/23790>>.
- . «CO-Bc s.s. (B)” [libro de polifonía, Catedral de Bogotá], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/17659>>.
- . «CO-Bc s.s. [RISM A450]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/30532>>.
- . «CO-Bc s.s. [RISM V1422]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/30534>>.
- . «CO-Bc s.s. [Lost RISM G4868]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/30533>>.
- . «CO-Bc s.s. [Lost RISM L2588]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/30531>>.
- . «CO-Bc s.s. [Lost RISM P716]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/30536>>.
- . «CO-Bc s.s. [Lost RISM P738, P739 o P740]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/30535>>.
- . «E-JA s.s. (10)” [libro de polifonía, Catedral de Jaén], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/es/source/25502>>.
- . «MEX-Mc 07” [libro de polifonía, Catedral de México], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13531>>.
- . «MEX-Mc 10” [libro de polifonía, Catedral de México], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13534>>.
- . «MEX-MOc 1 [RISM A450]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/25517>>.
- . «MEX-MOc [Lost RISM L2588]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/25849>>.
- . «MEX-MOc [Lost RISM M3580 or M3581]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/25847>>.
- . «MEX-MOc [Lost RISM M3582 or M3583]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/25848>>.
- Puentes-Blanco, Andrea. «CO-Bc s.s. [RISM G4872]», *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/24197>>.
- Ros-Fábregas, Emilio. «E-ZAc LP 1” [libro de polifonía, Catedral de Zamora], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13337>>.
- Ros-Fábregas, Emilio y Mercedes Castillo-Ferreira, «E-GRcr 01” [libro de polifonía, Capilla Real de Granada], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13270>>.
- Ros-Fábregas, Emilio y Javier Marín-López. «CO-Bc s.s. (A)” [libro de polifonía, Catedral de Bogotá], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/17657>>.
- . «CO-Bc s.s. (C)”, [libro de polifonía, Catedral de Bogotá], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/17660>>.

- . “E-Mn M/02428” [libro de polifonía, Madrid, Biblioteca Nacional de España], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13794>>.

Personas

- Marín-López, Javier. “Riscos, Juan Martín [Martínez] de (1)”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/13340>>.
- . “Riscos, Juan de (2)”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31229>>.
- . “Riscos, Juan Benítez [Benito] de (3)”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31230>>.
- . “Riscos Baquerizo, Juan de (4)”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31231>>.
- . “Riscos, José de”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31232>>.
- . “Riscos, Juan de (5)”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31233>>.
- . “Riscos, Jacinto de”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/31234>>.
- Ros-Fábregas, Emilio, Andrea Puentes-Blanco y Javier Marín-López. “Lobo de Borja, Alonso [Alfonso]”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/13623>>.
- Ros-Fábregas, Emilio, Javier Marín-López y Andrea Puentes-Blanco. “Lobo, Duarte [Lupus, Eduardus]”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/17506>>.
- Ros-Fábregas, Emilio, Andrea Puentes-Blanco y Javier Marín-López. “Palestrina, Giovanni Pierluigi da”, *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/13253>>.

Documentación

- Marín-López, Javier. “17/2 (1632-05-24)” [inventario, Catedral de Morelia, 1632], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/25855>>.

- Marín-López, Javier. “17/2 (1632-05-24)” [inventario, Catedral de Bogotá, 1632], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30528>>.

- Marín-López, Javier. “18/1 (1708-12-10)” [inventario, Catedral de Morelia, 1708], *BHP*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/30558>>.

DISCOGRAFÍA

Del mar del alma. Músicas y letras en la Bogotá colonial (s. XVII-XVIII). Musica Ficta. CD, Arion, ARN68789, 2007.

Francisco López Capillas (1614-1674). Missa Re sol. Missa Aufer a nobis. Motetes. Capella Prolationum y Ensemble La Danserye. CD, Lindoro, NL-3025, 2014.

Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938. 2 CDs (acompañan al libro del mismo título). Fundación De Música, 2000.

Las Indias de España (Música precolombina y de archivos del Viejo y Nuevo Mundo). Atrium Musicae, dir. Gregorio Paniagua. LP, Hispavox, S90.463, 1981.

Música del Descubrimiento. Polifonía de las catedrales del Nuevo Mundo. Grupo Vocal Gregor, dir. Dante Andreo, y Coral de la Universidad de Cádiz, dir. Marcelino Díez Martínez. Diputación de Cádiz, Patronato Provincial para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, 2 LPs RF-593, 1985.

Recibido: 14.04.2022

Aceptado: 20.06.2022

