

Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provençe Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion
es/musica-oral-sur/index.html](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html)

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

CAZADORCITO SE HA HECHO EL AMOR DE GREGORIO PORTERO (1733), O DE LA DIÁSPORA DE UN VILLANCICO GRANADINO A NUEVA ESPAÑA¹⁶³

Javier Marín López

Musicólogo, docente y gestor musical. Realizó sus estudios musicales en los conservatorios de Úbeda, Jaén y Granada y musicológicos en esta última ciudad, donde se doctoró en el año 2007. Es director del Festival de Música Antigua de Úbeda.

Resumen:

Es de sobra conocido el decisivo papel jugado por el sur peninsular en las relaciones musicales con el Nuevo Mundo y, específicamente, con Nueva España, no sólo por haber monopolizado el comercio europeo con América, sino también por la importancia y prestigio de sus centros musicales, que funcionaron como potenciales depósitos de obras de música con destino a Indias. La presente contribución tiene por objeto profundizar en el estudio de la diáspora de la música dieciochesca andaluza en Nueva España, dando a conocer un villancico de Gregorio Portero, importante compositor y maestro de capilla de la Catedral de Granada entre 1713 y 1755. La obra en cuestión, que lleva por título *Cazadorcito se ha hecho el amor*, fue compuesta en Granada, presumiblemente en 1733, y presenta varias singularidades, entre ellas su consideración –hasta donde sabemos– de única obra con texto en romance conocida hasta la fecha de Portero, su lugar de conservación y las evidencias de su interpretación en la Catedral de Guatemala, cuyo archivo conserva la única copia conocida de esta obra. Como apéndice musical presento la edición crítica de este villancico, inédito hasta la fecha.

Palabras clave: circulación de música; estilos musicales; villancico; siglo XVIII; Nueva España; catedral de Granada; catedral de Guatemala; Gregorio Portero.

***Cazadorcito se ha hecho el amor* (“The Little Hunter Transmogrifies Himself into Love”) by Gregorio Portero (1733): The Spread of a Granadine Christmas Carol to New Spain**

Abstract:

The decisive influence of the southern Iberian Peninsula in the New World and, specifically, in the Viceroyalty of New Spain, is evident not just in its monopolization of

¹⁶³ Este trabajo fue realizado con una *Ayuda a Proyectos de Investigación Musical* (2006) de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Quisiera agradecer a Reynaldo Fernández Manzano, Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, las facilidades que me ha ofrecido para realizar esta investigación, así como su invitación para participar en este volumen. Igualmente, agradezco al Arzobispado Primado de Guatemala –en las personas de Luis Herrera y Alejandro Conde, encargados del Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez” de Guatemala–, así como a mi colega Omar Morales Abril, su desinteresada ayuda durante mi estancia en la ciudad de Guatemala.

European commerce with America but also in the significance and prestige of its musical centers, which served as sources of musical works for the Indies. This article contributes to the study of the dissemination of 18th century Andalusian music in New Spain, focusing on a Christmas carol by Gregorio Portero, an important composer and Chapelmaster of Granada Cathedral between 1713 and 1755. The work, entitled *Cazadorcito se ha hecho el amor*, was composed in Granada, presumably in 1733, and presents several singularities, among which are the fact that it is Portero's only known piece written in Castilian, its preservation in Guatemala, and the evidence of its performance in Guatemala Cathedral, whose archives hold the only known copy of this work. An appendix includes a critical edition of this carol, unpublished to date.

Keywords: the spread of music, musical styles, Christmas carols, eighteenth century, New Spain, Granada Cathedral, Guatemala Cathedral, Gregorio Portero.

Marín López, Javier. "Cazadorcito se ha hecho el amor de Gregorio Portero (1733), o de la diáspora de una villancico granadino a Nueva España". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 338-377, 2012, ISSN 1138-8579.

En la actualidad, existe un consenso generalizado en cuanto a la importancia e influencia que la música y los músicos de Andalucía tuvieron en la América hispana durante los siglos XVI al XIX, tal y como apuntaron en su día los pioneros trabajos de Robert Stevenson (1970 y 1993) y Robert Snow (1980, 1987 y 1996), entre otros. Sin embargo, hasta tiempos muy recientes, la ausencia de estudios musicológicos específicos sobre este tema resultaba llamativa, en contraste con el interés manifestado por el americanismo andaluz, que venía explorando desde hacía décadas los intercambios y transferencias humanas, comerciales y culturales con el Nuevo Mundo; esta bibliografía americanista es ingente, pero en ella la presencia de la música brilla por su ausencia o, salvo excepciones, queda reducida a comentarios muy marginales. Aunque aún es mucho el camino que queda por recorrer, la publicación de un histórico volumen por la Universidad de Granada (Gembero Ustárriz y Ros-Fábregas, 2007), unido a la más reciente aparición de otra monografía colectiva centrada específicamente en el estudio de las relaciones musicales de catedrales andaluzas y americanas (García-Abásolo 2010), precedida en ambos casos por ese proyecto gigantesco que supuso el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio 1999-2002), ha despertado una nueva sensibilidad en musicólogos e intérpretes que comienzan a mostrar interés por una rica realidad histórica tantas veces ignorada (Marín López 2004; Díez Martínez 2007; Isusi Fagoaga 2007).

Una lectura atenta de la bibliografía musicológica colonial incluye algunas referencias, con frecuencia dispersas, sobre las conexiones musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo desde los primeros tiempos del descubrimiento. En su conocida *Relación de la Provincia de Honduras e Higuera* (1544) el obispo Cristóbal de Peraza dio noticia de la fatal suerte corrida por cuatro instrumentistas de Sevilla que acompañaron a Cortés en su expedición a Honduras, y quienes tras morir de hambre fueron devorados por miembros de la propia expedición (Stevenson 1986: 26). Tras la fundación de ciudades y sus correspondientes instituciones coloniales los vínculos entre Andalucía y América se hicieron más estrechos.

Por distintas evidencias a uno y otro lado del Atlántico sabemos los nombres de algunos músicos de origen andaluz que recorrieron la áspera geografía americana buscando empleo, tenemos constancia de que la música copiada e interpretada en buena parte de las catedrales, conventos y parroquias de las Indias era de polifonistas andaluces como Francisco y Pedro Guerrero, Cristóbal de Morales, Rodrigo de Ceballos y Alonso Lobo, entre otros, y que los libros de música impresos en Andalucía o por andaluces fueron rápidamente distribuidos en América.

Tres de los indicadores que más claramente nos permiten constatar esta influencia son la proyección de modelos litúrgicos e institucionales en la organización musical, la circulación de músicos y la exportación de libros de música, partituras e instrumentos musicales. En relación al primero de los asuntos, la proyección de modelos litúrgicos e institucionales, es bien conocido que la Catedral de Sevilla fue, durante la primera etapa de la organización de la iglesia americana, la sede archidiócesana de las diferentes diócesis que se iban erigiendo en el Nuevo Mundo. Con la incorporación de los nuevos territorios, el Arzobispado de Sevilla –de por sí uno de los más ricos e importantes de España– adquirió un valor referencial para las catedrales americanas en la organización del culto. Su influencia se aprecia desde la planta arquitectónica de las catedrales y la ubicación del espacio musical por excelencia, el coro –casi siempre en el centro–, hasta los oficios instituidos en las bulas fundacionales de las diócesis y las constituciones de instituciones religiosas, el ceremonial y las festividades, la regulación de sus puestos musicales, la creación de instituciones en el seno de las catedrales como el colegio de infantes y la cofradía de músicos, que, en el caso de la Catedral de México, se consagró, y no por casualidad, a la sevillana Virgen de la Antigua. Las referencias a Sevilla son constantes en la documentación normativa y de archivo de las instituciones americanas y, si bien es cierto que hubo otros modelos como los de Granada, Toledo y Santiago de Compostela, el de Sevilla fue el predominante, al menos con anterioridad a las reformas litúrgicas tridentinas (Marín López 2007: vol. 1, 29-272).

Otro de los fenómenos que permite reconstruir la historia de los intercambios musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo durante la época colonial es la diáspora de músicos andaluces de nacimiento o adopción a América, donde ejercieron su influencia a través de su magisterio y sus composiciones. Aunque los trabajos sobre los movimientos migratorios gozan de una gran tradición dentro del americanismo internacional, los centrados específicamente en músicos son casi inexistentes, debido a una combinación de factores historiográficos y limitaciones de la documentación disponible (Gembero Ustároz 2007). El Archivo General de Indias, por un lado, y los archivos americanos, por otro, aportan mucha información sobre el gran contingente de músicos andaluces que se establecieron en América. No es posible conocer, ni siquiera aproximadamente, la cantidad total de músicos andaluces que trabajaron en el Nuevo Mundo. Sin embargo, si atendemos a las líneas generales de la emigración española el número debió de ser muy elevado, sobre todo durante los siglos XVI y XVII, cuando hubo un predominio de emigrantes del sur peninsular (García-Abásolo 2006: 32). El hecho de que procedan precisamente de catedrales andaluzas las escasas referencias a músicos con destino al Nuevo Mundo localizadas en archivos eclesiásticos españoles parece abonar esta hipótesis (Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz 1997: 227, 245 y 665; Isusi Fagoaga 2003: vol. 1, 170 y 175). No obstante, este silencio administrativo resulta lógico en cierta medida, ya que los

músicos no querían levantar ninguna sospecha de sus contactos con América entre los cabildos andaluces para los que trabajaban.

Pese a todo, estos contactos tuvieron que ser frecuentes, sobre todo en ciudades como Sevilla y Cádiz, donde los músicos que embarcaban para América pasaban varios meses esperando la tramitación de sus pasajes. Con el olor a América flotando en el ambiente y como testigos de excepción del continuo ir y venir de embarcaciones, no es de extrañar que los músicos activos en estas y otras ciudades portuarias tuvieran más probabilidades de emigrar a América o enviar allí sus obras que los de cualquier otro lugar de la Península. Además, es necesario considerar el impacto que el mundo americano pudo tener en la vida musical de las catedrales andaluzas: muchos músicos que llegaban a Andalucía con el propósito de embarcarse prolongaron su estancia en ciudades andaluzas varios años y, en algunos casos, probaron suerte en capillas catedralicias. Esta situación ayuda a explicar el carácter cosmopolita de las capillas como las de Sevilla y Cádiz, que pudieron nutrirse de algunos músicos que inicialmente iban destinados a las Indias, aunque ello resulta muy difícil de documentar.

La lista de músicos nacidos y/o formados en Andalucía que emigraron al Nuevo Mundo es muy extensa y no es el objetivo de este trabajo presentar una relación nominal de los conocidos hasta la fecha. Baste decir que en ella encontramos músicos de toda clase y condición, desde ministriles y clérigos cantollanistas sin historia a compositores y organistas importantes que antes de pasar al Nuevo Mundo ocupaban cargos de relevancia en instituciones andaluzas; en síntesis, todo el espectro de la profesión musical en la España del momento. Entre los primeros figuraba Ambrosio Díaz, músico de nao natural de Sevilla que murió en Portobello en 1626, o coristas como el agustino jiennense Pedro de San Miguel, quien en 1683 solicitó licencia de embarque a Filipinas con un grupo de cuarenta y cinco frailes¹⁶⁴. En el ámbito de la música catedralicia, entorno más estudiado, se conocen desde hace tiempo los nombres del antequerano Antonio Ramos y del sevillano fray Agustín de Santiago, quienes pasaron al Nuevo Mundo en 1538 y 1556, respectivamente, como organistas de la Catedral de México, del sanluqueño Estacio de la Serna, maestro de capilla y organista de la Catedral de Lima (ca. 1574-1625), del granadino Pedro Bermúdez (fl. 1574-1604), maestro de capilla en Cuzco, Guatemala y Puebla, y del malagueño Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664), considerado uno de los mejores músicos del barroco americano. Otros compositores cuya procedencia andaluza ha sido recientemente desvelada son José Gabino Leal Díaz (†1750), músico sevillano formado en la catedral hispalense que ejerció como maestro de capilla de la Catedral de Valladolid de Michoacán (hoy Morelia), y cuya amplia obra se encuentra diseminada en varios archivos del antiguo virreinato (Carvajal Ávila 2007), al igual que ocurre con el cordobés Francisco de Atienza Pineda (†1726), maestro de capilla en la Catedral de Puebla (Tello *et al.*, en prensa). Ambos casos son dos ejemplos de los muchos que podrían citarse de todo lo que queda por investigar en este terreno.

El tercer gran indicador de la presencia andaluza en América tiene que ver con la exportación de libros de música, partituras e instrumentos musicales. Uno de los aspectos más sorprendentes de los archivos americanos es la gran presencia de música importada. La

¹⁶⁴ Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 954, N. 17, fol. 1r, 9 diciembre 1626; y Contratación, 5445, N. 2, R. 36, 4 febrero 1683.

inmensidad de las áreas a cubrir, las limitaciones de la imprenta americana y la necesidad de dotar a capillas musicales de personal y partituras en poco tiempo provocó una fuerte demanda de música del exterior. Andalucía era la región europea más cercana geográficamente y en ella se concentraban prestigiosos focos de actividad musical en los que trabajaban algunos de los compositores más destacados de la época, lo que provocó una petición generalizada de la música allí compuesta. El caso de Sevilla es particularmente emblemático, ya que a la catedral hispalense escribieron numerosos cabildos americanos para encargar copias de libros litúrgicos con música e incluso para invitar a copistas profesionales y maestros de capilla a cruzar el océano (Álvarez Márquez 2000: 51-53 y 62; Marín López 2007: vol. 3, 112). Además, Sevilla era a mediados del siglo XVI era una de las escasas ciudades españolas con imprenta de música y de los talleres hispalenses salió el primero libro de polifonía vocal impreso en la Península, las *Sacrae cantiones* (1555) de Francisco Guerrero, impreso en el taller de Martín de Montedoca, quien luego fue chantre en la Catedral de Guatemala (Stevenson 1992). Precisamente, otro de estos libros sevillanos, la *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo, contiene un valioso testimonio de la importante demanda musical que había en el Nuevo Mundo. En la introducción a su segunda edición el autor afirmaba que había “sido importunado de amigos que imprimiese alguna [música] hecha aposta para tañer, mayormente que de Indias me han rogado por ella y parecióme cosa justo hacerlo” (Bermudo 1555: fol. cxiii). Los canales y agentes implicados en la distribución del repertorio andaluz fueron muy variados y van desde la circulación de los propios músicos a los envíos de particulares, impresores y libreros, quienes vieron en el Nuevo Mundo un mercado potencial para sus actividades; ello justifica la impresión de elevadas tiradas de libros de polifonía, cartillas de canto llano y libros litúrgicos. En lo relativo a instrumentos musicales, desde Andalucía se importaron desde instrumentos de pequeño formato como vihuelas y guitarras, hasta los grandes órganos de tribuna, como el que en 1549 se construyó en Sevilla para la Catedral de Cuzco (Sarnio 1986; Cea Galán 2004: 389-391).

No cabe ninguna duda de que la ciudad de Sevilla y su amplio arzobispado se convirtió en el principal centro difusor de música hacia el Nuevo Mundo. En una reciente estimación realizada sobre una muestra de 835 composiciones conservadas en archivos americanos de ochenta y nueve autores andaluces, un 87% del total procedía del arzobispado sevillano, correspondiendo sólo a la ciudad de Sevilla un 68%, lo que constituye una muestra evidente de su primacía (Marín López 2010: 115-118)¹⁶⁵. Sin embargo, considerando la amplia representación de obras y autores de otros lugares, puede concluirse que toda Andalucía, incluso ciudades de interior sin apertura al Atlántico, se beneficiaron de la privilegiada posición del sur peninsular y sus constantes intercambios con América. En el caso de Granada, de allí proviene una de las escasas referencias de envío directo de obras al Nuevo Mundo. En un memorial elevado al cabildo granadino en 1619 el maestro de capilla de la Catedral Luis de Aranda esgrimió como argumento principal de su defensa ante el cuerpo capitular la fama de sus chanzonetas en América, “*de donde con tanta copia de ellas, y de saber bien hacer las dichas chanzonetas, estoy siempre carteadado y muy rogado por ellas de*

¹⁶⁵ La reciente localización de un volumen misceláneo con pliegos de villancicos (Sevilla, Biblioteca del Arzobispado, 39/47) permite incrementar esta lista con tres compositores más activos en el arzobispado sevillano y representados en archivos americanos: José Coll, José Roca y José Martí, maestros de capilla en la Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María entre ca. 1740 y 1790.

casi todas las iglesias de cien 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” (López-Calo 1963: vol. 2, 301). De la continuidad de esta práctica da fe el villancico *Cazadorcito se ha hecho el amor*, compuesto por Gregorio Portero en Granada, presumiblemente en 1733, y conservado en doble copia en la ciudad de Guatemala, sede de la Capitanía General del mismo nombre y geográficamente integrada en el Virreinato de Nueva España¹⁶⁶. Según la información actualmente disponible, se trata no sólo de la única obra de maestros granadinos del siglo XVIII conservada en América, sino también del único villancico conocido de Gregorio Portero, maestro de capilla de la Catedral de Granada entre 1713 y 1755.

Pese a la destacada labor que Gregorio Portero debió de desarrollar en el ambiente musical granadino desde su magisterio catedralicio, resulta sorprendente que el compositor no aparezca con entrada propia en las principales obras de referencia como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica*, el *New Grove Dictionary* y el *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, lo que hace necesaria una breve aproximación a su perfil biográfico, aunque sea a partir de breves y dispersas noticias en fuentes secundarias. Por Barbieri sabemos que Portero nació en Fuentelahiguera (actual provincia de Guadalajara) y fue bautizado el 9 de mayo de 1692 (Casares Rodicio 1986: vol. 1, 384). Se formó en la Catedral de Toledo, donde fue admitido en abril de 1703 pese a que su edad –once años– era mayor de la estipulada para su ingreso como seise, en atención a “*ser buena voz, aunque no tiene trinados, y que sabe con fundamento el canto llano, y parte del canto de órgano [...] respecto de no haber quedado más que un seise con voz*” (Martínez Gil 2003: 400 y 428).

Durante sus diez años como seise en Toledo tuvo como maestros a Pedro Ardanaz, Juan Bonet de Paredes y Miguel de Ambiola. A mediados de septiembre de 1711, Portero se encontraba en Jaén en calidad de opositor al magisterio de capilla catedralicio, al que también concurren otros dos seises formados en la catedral primada, Fermín de Arizmendi y Juan Manuel de la Puente, y cinco opositores más, resultando ganador este último (Jiménez Cavallé 1993); la presencia de Portero en Jaén en 1711, junto con la cercanía geográfica de Granada –su magisterio definitivo–, y el conocimiento personal de este autor y De la Puente tras compartir nueve años como seises en Toledo, explicarían la existencia de dos salmos a ocho voces Portero, un *Lauda Jerusalem* y un *Laetatus sum*, en un inédito inventario musical de la Catedral de Jaén de 1760, obras que desafortunadamente no se han conservado¹⁶⁷. Unas semanas más tarde, a finales de octubre de 1711, Portero y Arizmendi volverían a verse las caras en la oposición al magisterio de la Catedral de Sigüenza, que finalmente recayó en José Casada; los seises de Toledo realizaron todas las pruebas pero, a juicio del cabildo seguntino, en “*atril y composición están muy tiernos y necesitan de instruirse y actuarse más para poder girir cualquier capilla*” (Suárez-Pajares

¹⁶⁶ Pese a su integración en el virreinato novohispano, la Capitanía de Guatemala disfrutaba de un alto grado de autonomía administrativa, ya que tenía Audiencia y Real Chancillería propias y comunicación directa con el Consejo de Indias. Desde el punto de vista de la organización religiosa, la Diócesis de Guatemala dependió de la Arquidiócesis de México hasta 1743, cuando fue elevada a la categoría de arquidiócesis.

1998: vol. 1, 280). En enero de 1713, Portero de nuevo solicitó permiso al cabildo primado para concurrir a otra oposición, en este caso en la Catedral de Granada, donde ganó la plaza frente a dos músicos experimentados que ya ejercían como maestros de capilla: Andrés de Araujo, maestro de la Colegiata de Osuna, y Antonio González Guevara, maestro en la de Olivares. Tras un dilatado proceso que le llevó a escribir al rey para hacer valer su nombramiento como maestro pese a no ser aún presbítero, el músico guadalajareño tomó posesión de su magisterio el 12 de julio de 1713, permaneciendo en Granada hasta su muerte el 17 de abril de 1755 (López-Calo 1991-92: vol. 3, 18 y 37).

Portero ha pasado a los anales de la historia de la música española como uno de los iniciadores de la llamada “controversia Valls” cuando en 1715, interpelado por el organista Anastasio Albors, escribió un “Parecer” contrario a la entrada disonante sin preparar del segundo tiple en el “miserere nobis” de la Misa *Scala Aretina* de Francisco Valls. El escrito de Portero, unido a la más afectada “Elucidación de la verdad” del organista de la Catedral de Zamora Joaquín Martínez de la Roca, en respuesta a un escrito de defensa del propio Valls, desencadenó una intensa polémica estilística, estética y teórica que alcanzó una dimensión política, y en la que participaron más de medio centenar de músicos (López-Calo 2005). El resto de noticias conocidas sobre el día a día de Portero en Granada indican que el maestro desarrolló su labor como máximo responsable de la capilla con absoluta normalidad. Su magisterio estuvo marcado por las consabidas llamadas de atención del Cabildo por descuidar la enseñanza de los seises, la instalación de unos nuevos órganos, la extinción del arpa –instrumento muy necesario, a su juicio, “por el abrigo que daba a los voces en un templo tan agigantado y suntuoso”–, sus actuaciones como examinador de los músicos tanto en la Catedral como en la Capilla Real y sus colaboraciones con cofradías y otras instituciones eclesíásticas de la ciudad (López-Calo 1999; Ruiz Jiménez 1997). Como era costumbre a la muerte del maestro de capilla, el cabildo granadino acordó realizar un inventario de las obras de música de Portero, que se encontraban no sólo en la Catedral, sino también “en poder de algunos sujetos de esta ciudad”; el inventario se presentó en 1760, pero “no se acordó cosa alguna”. La memoria del autor seguía viva en 1781, cuando el chantre aconsejó el “arreglo” de dos de sus misas y varios salmos; de los “papeles derrotados” de Portero finalmente se copió una misa y obras de Vísperas pero, a renglón seguido, se determinó “que, por ahora, no se copie más” (López-Calo 1991-92: vol. 3, 38).

José López-Calo calificó a Portero de “compositor extraordinario” (López-Calo 1999: 835), opinión que parece contrastar con la aparente indiferencia del cabildo granadino que, con sus tibias determinaciones de 1760 y 1781, pudo iniciar un proceso de dispersión y pérdida de las obras en papeles sueltos del maestro, villancicos incluidos. De hecho, todo lo que se ha conservado –una veintena larga de obras, todas ellas en Granada– es música *a capella* en latín copiada en libros de facistol o en libretes de partes, pero no en papeles sueltos; este repertorio –en su mayoría himnos y motetes, aunque también hay algunos salmos en notación mensural blanca (véase Figura 1)– se alinea en la estética del *stile antico* dieciochesco, del que este autor constituye uno de sus mejores y más prolíficos representantes en la Península (Roldán Herencia 2001). La actividad de Portero como compositor de villancicos para las principales festividades del calendario litúrgico está acreditada por las Actas Capitulares de la Catedral de Granada, que recogen de forma expresa la obligación del maestro de ensayar estas obras en los días semidobles o ferias,

¹⁶⁷ Jaén, Archivo Histórico Diocesano, Sala V, leg. 460, exp. 4, sin foliar, 10 octubre 1760.

previa corrección de un capitular (López-Calo 1991-92: vol. 3, 27; Ruíz Jiménez 1997: 60-62), así como por dieciséis pliegos impresos con los textos cantados que llevan su nombre en la portada¹⁶⁸. El número de villancicos compuestos por Portero debió de ser muy elevado, no sólo por su extenso magisterio de cuarenta y dos años, sino también porque en Granada los villancicos se interpretaban en mayor número de fiestas que en otras catedrales (López-Calo 1991-92: vol. 1, 97). Sin embargo, no se ha conservado en este lugar ni uno solo de sus villancicos, ni se cita obra alguna de este autor en un inventario musical de 1800 (Robledo 1980).



Figura 1. Inicio del alto del salmo *In convertendo* de Gregorio Portero (Granada, Archivo Musical de la Catedral, Libro de Polifonía 2, fol. 71r)

La obra localizada en Guatemala es un cuatro al Santísimo Sacramento para dos tiples, alto y tenor con acompañamiento, del que hay dos copias que son musicalmente casi idénticas. Ambas presentan portada y se copiaron en formato apaisado, si bien la segunda está incompleta, tanto en la música (faltan las coplas y la respuesta a las coplas de tiple 2 y el tenor) como en el texto (no incluye el texto del estribillo del tenor y la mitad del tiple 1, ni

¹⁶⁸ Se trata de los pliegos de Navidad de 1714-17, 1723-24, 1726, 1732-33, 1744 y 1747-51, y los de Santa Teresa de 1723. Otros para esta última festividad (1717, 1720, 1721, 1724, 1730, 1735, 1738-39 y 1741), Santa Catalina (1730), Santa María de Gracia (1738-39), San Blas (1723 y 1729) y la canonización de San Francisco de Borja (1724) no registran el nombre del compositor, por lo que es posible que alguno de ellos también fuese musicalizado por Portero. Estos pliegos se conservan en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid (en su mayoría), Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Biblioteca General de la Universidad de Sevilla.

tampoco el de las coplas y la respuesta a las coplas de tiple 1 y alto)¹⁶⁹. Debajo de la música de las coplas del alto de la copia 2 se anotó el texto de un romance atribuido a Barbosa, personaje que quizá se corresponda con Francisco Barbosa, músico de probable origen portugués documentado en Jerez de la Frontera como maestro de capilla de la Parroquia de San Miguel entre, al menos, 1649 y 1654 (Repetto Betes 1980: 48)¹⁷⁰. En un fichero inédito de los fondos musicales de la Catedral de Guatemala realizado a finales de la década de 1970, se indica que esta obra de Portero era para “tiples 1, 2, 3 y alto con violines” (Estrada Monroy, ¿1977?); sin embargo, ni en la microfilmación realizada por el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) en esos mismos años ni en la consulta directa de los originales, se han localizado partes de violín, lo que unido a los frecuentes errores, omisiones y añadidos arbitrarios que se han detectado en el citado fichero, así como al estilo general de la pieza, nos llevan a dudar de la existencia original de partes de violín, aunque tampoco hay que descartar que así fuera o que en un futuro se encuentren en los legajos misceláneos que actualmente están en fase de ordenamiento y catalogación¹⁷¹.

No existen indicios suficientes para determinar si alguna de las dos copias es la original, copiada en Granada o en cualquier otro lugar y desde allí llevada a Guatemala, o si ambas – quizá lo más probable – fueron realizadas por un copista guatemalteco. En todo caso, las portadas de las dos copias identifican claramente al autor (con nombre y apellido) y la primera de ellas incorpora un año, probablemente el de composición: 1733. Tampoco hay duda de que la obra se interpretó en la Catedral de Guatemala, pues una inscripción en la portada de la copia 1 informa de que la obra se cantó en el tercer altar de la procesión del Corpus Christi de 1739 y se repitió en la tarde de la octava, en ese caso en la estación de Nuestra Señora de la Encarnación (véase Figura 2); esta inscripción fue realizada por Manuel José de Quirós, maestro de capilla de la Catedral de Guatemala entre 1738 y 1765 y responsable de la adquisición de numerosas piezas de compositores europeos e hispanoamericanos, en cuyas portadas anotó detalles sobre su compra, interpretación o adaptación. Por otro lado, en el encabezamiento de cada particella de la copia 1 aparece el nombre del cantor encargado de cada parte, lo que confirma su uso: Thomas y M.¹ J.¹ se encargaron del tiple 1; Amb.^o [¿Ambrosio?] y G.^s [¿Jesús?] del tiple 2; Pasq.¹ del alto; y J. M. del tenor; la parte del acompañamiento no lleva ningún nombre, aunque va cifrada con detalle. Si asumimos 1733 como fecha de composición, sólo seis años después de su estreno en Granada la obra era conocida e interpretada en la capital de la Capitanía General de Guatemala.

¹⁶⁹ Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”, MSS Mús. 535 y 536.

¹⁷⁰ El romance de Barbosa presenta de cuatro estrofas, la primera de las cuales comienza *Oh bárbara prodigiosa*. Del mismo Barbosa se conserva la música del tono humano *A los combates del aire* (Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano, MSS Mús., sin signature). Agradezco a Omar Morales la información sobre el tono de Barbosa, recientemente localizado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. Un pliego impreso con los textos de los villancicos de los Maitines de Navidad de 1649 de Barbosa, escritos en gallego, se conserva en Madrid, Biblioteca Nacional, VE/176-58.

¹⁷¹ Robert Stevenson, que fue el primero en dar noticia de la obra de Portero (Stevenson 1970: 94), omitió la plantilla en su inventario, lo que no aclara la cuestión de los violines.



Figura 2. Portadas de *Cazadorcito se ha hecho el amor* de Gregorio Portero (Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”, MSS Mús. 535 y 536)

No tenemos indicios documentales específicos sobre la consideración que el Cabildo tenía de la música de Portero, salvo que en 1781, veintiséis años después de su fallecimiento, el chantre propuso la copia de algunas obras que todavía seguían resultado de interés. La presencia aislada del villancico en Guatemala tampoco permite extraer conclusiones determinantes sobre el grado de modernidad de la música “a papeles” del compositor, aunque tenemos noticias de que Portero, tal y como explicitó con su participación en la cuestión Valls, era defensor de las reglas del arte legadas por los *antiguos* o *clásicos*, entre los que figuraban algunos sus maestros Ardanaz, Bonet de Paredes y Ambiola. *Cazadorcito se ha hecho el amor* parece confirmar esa mentalidad conservadora, pues se inscribe, estructural, notacional y estilísticamente, en la órbita del villancico tradicional de la segunda mitad del siglo XVII: un estribillo “ayroso” para cuatro voces se alterna con ocho coplas a solo que finalizan con una respuesta coral a las coplas. El compositor escogió una plantilla formada únicamente por voces y acompañamiento continuo, no existiendo partes para cuerdas¹⁷². La textura del estribillo es predominantemente homofónica, con ocasionales juegos por parejas y una única entrada imitativa en sentido estricto (c. 103-108). Otros dos elementos que podríamos considerar retardatarios hacen su aparición en esta pieza. Por un lado, la presencia de claves altas o *chiavette*, un sistema de transposición específico de la música vocal de los siglos XVI y XVII, pero no tanto del XVIII (González

¹⁷² Como ya se ha indicado, no tenemos certeza de si esta pieza estaba integrada originalmente por partes de violín. En todo caso, en buena parte del repertorio del siglo XVIII anclado en la tradición como *Cazadorcito*, los violines –cuando aparecen– no tienen gran protagonismo melódico, limitándose a duplicar las partes vocales y/o hacer repeticiones en eco.

Marín 1989-90). Por otro, la utilización de la notación mensural de proporción menor o “proporcioncilla”, característica de la música en castellano del siglo XVII (Lambea Castro 1999), cuyos típicos ennegrecimientos y expresivas hemiolias están muy presentes en la obra; si bien esta notación no desapareció completamente en el siglo XVIII, fue cayendo en desuso a favor del sistema métrico ortocrónico que se irá imponiendo de forma progresiva¹⁷³. Quizá el aspecto más experimental de *Cazadorcito* resida en sus cambios armónicos, puestos al servicio de la expresión de un texto alegórico no exento de recursos onomatopéyicos (c. 35-48 y 56-65, así como en las respuestas a las coplas) y en el que, siguiendo una tradición típicamente barroca, se identifica a Cristo con la figura mitológica de Cupido.

Resulta casi imposible realizar juicios fundados o de aplicación general sobre el estilo de Portero, ya que su obra en castellano respondía, en su conjunto, a una gran variedad de formas, técnicas, texturas y plantillas. Aunque no tenemos la música, los pliegos impresos conservados nos indican que nada más llegar a Granada, Portero comenzó a componer cantatas multiseccionales con elementos tomados de la música teatral italiana y francesa y acompañamiento obligado de violines, presentes en la Catedral de Granada desde la temprana fecha de 1707 (Ruiz Jiménez 1997: 62). Así, *Aves volad*, el tercer villancico del primer nocturno para la Navidad del primer pliego conservado (1714) es una cantata con introducción-recitado-aria-recitado-aria-grave; más elaborada era la estructura del villancico de calenda para la misma festividad de 1715 *Ay qué pena*: recitado-fuga-grave-minué-aria-recitado-aria y coplas¹⁷⁴. La presencia de estas formas italianizantes –con cierta tendencia a la simplificación estructural conforme avanzan los años– es constante en el resto de pliegos consultados, pero siempre en natural coexistencia con los tradicionales villancicos de estribillo-coplas, que siguen compartiendo protagonismo al 50% incluso en los pliegos más tardíos de la década de 1750. En este sentido, el papel de Portero en Granada como protagonista de la recepción del estilo italiano va indisolublemente unido al cultivo del estilo hispánico, y es análogo al de Agustín de Contreras en Córdoba (maestro de capilla catedralicio entre 1706-1751), Juan Manuel de la Puente en Jaén (1711-1753), Pedro Rabassa en Sevilla (1724-1767) y Juan Francés de Iribarren en Málaga (1732-1767), por citar cuatro ejemplos de contemporáneos activos en otros centros andaluces y de los que se ha conservado una buena muestra de música en castellano. Junto a las arias y cantatas solísticas “con todo golpe de instrumentos”, verdadera novedad estilística que comenzó a popularizarse alrededor de 1700 en toda Europa, estos maestros siguieron componiendo durante toda su vida villancicos polifónicos conscientemente apegados a la tradición hispana como *Cazadorcito se ha hecho el amor*. En todo caso, no deja de resultar un fenómeno curioso –siempre a tenor de las fuentes conocidas actualmente– la escasa circulación de la música de Portero en la Península pese a su papel crucial como iniciador de la polémica Valls y maestro de una de las catedrales de referencia del sur peninsular, y que su único villancico conocido se nos haya transmitido a través de una fuente guatemalteca. Todo un aviso –al tiempo que una confirmación– de la necesidad de superar la visión aislacionista que aún tenemos de la música catedralicia andaluza, estrechar los

¹⁷³ Uno de los primeros estudios de conjunto sobre este proceso de transformación estilística que afectó a todos los parámetros de la música aparece en Torrente 1997: 131-167.

¹⁷⁴ Madrid, Biblioteca Nacional, Sala Cervantes, **R/34987 (18) y (19)**.

vínculos entre las orillas y considerar los archivos del antiguo virreinato novohispano si no queremos perdernos una parte muy sustancial de nuestra propia historia musical.

CRITERIOS DE EDICIÓN Y NOTAS

Las dos copias se encuentran en perfecto estado de conservación y transmiten versiones musicalmente casi idénticas. La música aparece en claves altas o *chiavette* por lo que, siguiendo la convención teórica de la época, se ha transportado una cuarta baja. En cuanto al texto, se han normalizado la ortografía y los signos de puntuación. El primer número se refiere al compás y el segundo a la nota en ese orden dentro del mismo. Tras el aparato crítico presento los incipits de las diferentes partes de la obra (originales en papeles sueltos para cada parte).

Estrillo

- C. 1-1, Ac: originalmente #, se ha omitido por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 13-1, Ac: originalmente b6, cambio por 9/b7 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 24-1, Ac: originalmente 6/4, cambio por 6.
- C. 31-1, A: originalmente *si* sostenido blanca que pasa a *fa* doble sostenido blanca con el transporte, cambio por *sol* blanca para facilitar su lectura.
- C. 65-1, A: originalmente un *do* sostenido blanca, cambio por un *do* natural blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* natural blanca con el transporte de cuarta descendente).
- C. 67-1, A: originalmente un *do* sostenido blanca, cambio por un *do* natural blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* natural blanca con el transporte de cuarta descendente).
- C. 88-1, Ac: originalmente 9/5, cambio por 9/7 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 105-1, Ac: originalmente b, cambio por # por coherencia armónica con el resto de las voces.

Coplas a solo y a 4

- C. 130-1, Ac: originalmente b3, cambio por #3 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 132-2, A: originalmente un *la* redonda, cambio por un *sol* redonda por coherencia con C. 130-2, A (*re* natural blanca con el transporte de cuarta descendente).
- C. 133-1, A: originalmente un *fa* sostenido blanca, cambio por un *do* sostenido blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* sostenido con el transporte de cuarta descendente).

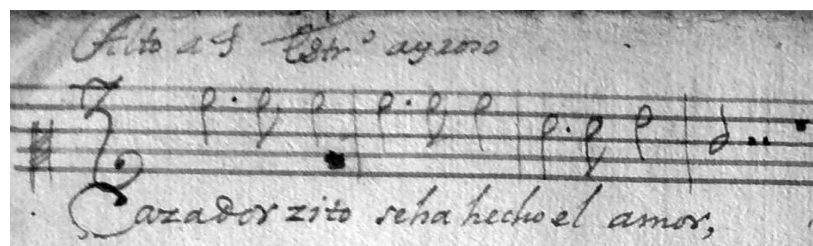
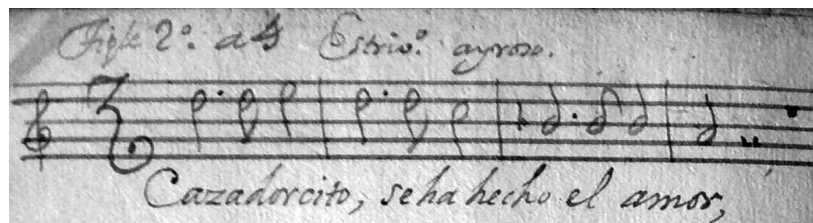
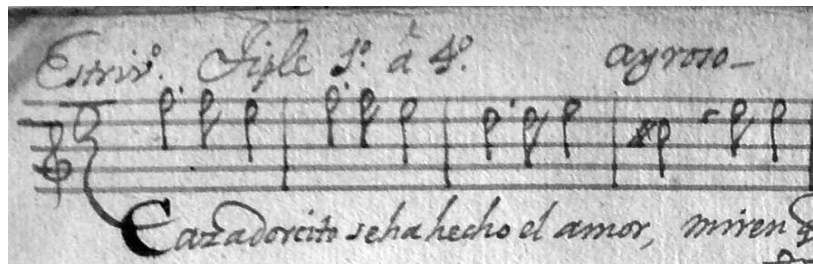
- C. 160-1, Ac: originalmente b3, cambio por #3 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 175-1, A: originalmente un *fa* sostenido blanca, cambio por un *do* sostenido blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* sostenido con el transporte de cuarta descendente).
- C. 202-1, Ac: originalmente b3, cambio por #3 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 217-1, A: originalmente un *fa* sostenido blanca, cambio por un *do* sostenido blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* sostenido con el transporte de cuarta descendente).
- C. 244-1, Ac: originalmente b3, cambio por #3 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 259-1, A: originalmente un *fa* sostenido blanca, cambio por un *do* sostenido blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* sostenido con el transporte de cuarta descendente).

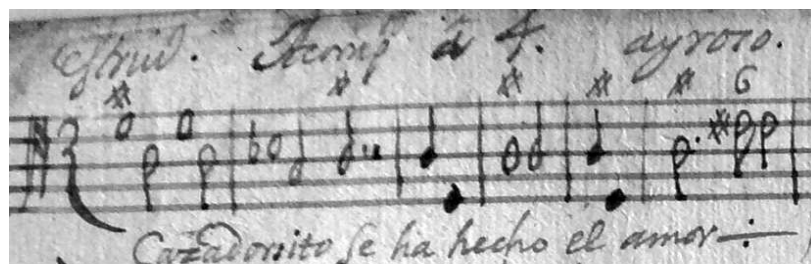
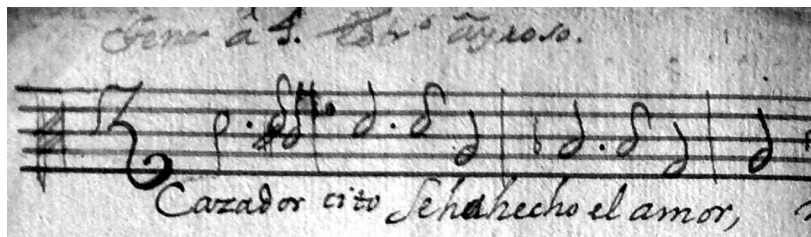
Acompañamiento

Debido al transporte de cuarta descendente se han introducido algunos cambios de carácter general en los cifrados originales que figuran en la parte del Acompañamiento del manuscrito. Son los siguientes:

ORIGINAL	CAMBIO	COMPASES AFECTADOS
b7	#7	C. 12-1 y 89-1
4 #3	4 3	C. 15-1 y 16-2
b3	♯3	C. 46-2, 48-2, 146-2, 148-2, 188-2, 190-2, 229-2, 231-2, 272-2 y 274-2
8	8	C. 97-2
b6	6	

b7	#7	C. 100-1
4	4	C. 130-1, 132-1, 172-1, 174-1, 214-1, 216-1, 256-1 y 258-1
b3	b3	
b	b	C. 32-2, 34-2, 50-2, 52-1, 80-2, 99-1, 101-1, 102-1, 106-2, 114-1, 156-1, 198-1 y 240-1





BIBLIOGRAFÍA

- BERMUDO, Juan (1555). *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna: Juan de León.
- CARVAJAL ÁVILA, Violeta (2007). *Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal*, Inédito, Tesis de Licenciatura en Musicología, Conservatorio de las Rosas de Morelia.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.) (1986). *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, 2 vols.. Madrid: Fundación Banco Exterior de España.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols.. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España. (1999-2002)
- CEA GALÁN, Andrés (2004), “Órganos en la España de Felipe II: procedencia foránea en la organería autóctona”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 325-392.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino (2007). “Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, pp. 89-103.
- ESTRADA MONROY, Agustín (sin fecha, ¿1977?). *Datos para la historia de la música en Guatemala. Catálogo general de obras y compositores musicales del periodo colonial en [la Catedral de] Guatemala*, fichero inédito, Guatemala.
- GARCÍA-ABÁSULO, Antonio (2006). *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México. Siglos XVI-XVIII*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Córdoba: Universidad de Córdoba y CajaSur. (2010).

GEMBERO USTÁRROZ, María (2007). “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar”, en María Gembero Ustárróz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, pp. 17-58.

ROS-FÁBREGAS, Emilio (eds.) (2007). *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (1989-90). “Notas sobre la transposición en voces instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza”, *Recerca Musicològica*, vols. IX-X, pp. 303-326.

GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y MONTERO MUÑOZ, María Luisa (1997). *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla*, Inédito. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, PI45.

ISUSI FAGOAGA, Rosa (2003). *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España y otros países de Europa y América*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

“*Todos los elementos* (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la Colegiata de Olivares (Sevilla)”, en María Gembero Ustárróz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007. pp. 105-151

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. “La oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Jaén en 1711”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1993. nº 147, pp. 235-251.

LAMBEA CASTRO, Mariano. “Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor”, *Revista de Musicología*, 1999. nº 22/1, pp. 129-156.

LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.

Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía- 1991-92.

“Granada. I. Catedral. II. Capilla Real”, en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, pp. 826-843, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999.

La controversia de Valls. Vol. 1. Textos(I): ejemplar de Granada, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

MARÍN LÓPEZ, Javier (2004), “«Por ser como es tan excelente música»: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”, en Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 209-226.

Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII), Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.

“Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)”, en Antonio García-Abásolo (ed.), *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba: Universidad de Córdoba y CajaSur, 2010. pp. 95-132.

MARTÍNEZ GIL, Carlos. *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo: Consejería de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, "Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la Catedral de Granada el año 1800", *Revista de Musicología*, 1980. n° 3/1-2, pp. 285-289.
- ROLDÁN HERENCIA, Gonzalo. *La pervivencia de la polifonía clásica en el siglo XVIII: la obra de Gregorio Portero en la Catedral de Granada*, Inédito, Trabajo de Investigación Tutelada Universidad de Granada, 2001.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. "Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento 'extravagante' y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad", *Anuario Musical*, 1997. n° 52, pp. 39-75.
- SARNO, Jania. "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el inicio de una investigación", *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 1986. n° 16, pp. 95-108.
- STEVENSON, Robert M. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of the American States, 1970.
- "La música en el México de los siglos XVI al XVIII", en Julio Estrada (ed.), *La música en México. I. Historia. 2. Periodo virreinal (1530-1810)*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. pp. 7-74.
- "Martín de Montedoca: Spain's first publisher of Sacred Polyphony (1550's), Chantre in Guatemala Cathedral (1570's)", *Inter-American Music Review*, 1992. n° 12/2, pp. 5-16.
- La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- SNOW, Robert J. *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*. Detroit: Information Coordinators, 1980.
- "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 1987. n° 3/1, pp. 153-202.
- A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- TELLO, Aurelio *et al.* (en prensa), *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, México D.F.: CENIDIM.
- TORRENTE, Álvaro. *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Ph.D.diss., 2 vols., University of Cambridge, 1997.

13

Ti 1º ple - a los ti - ros en el co - ra - zón, mi - ren qué pri -

Ti 2º ple - a los ti - ros en el co - ra - zón,

A ple - a los ti - ros en el co - ra - zón,

T ple - a los ti - ros en el co - ra - zón, mi - ren qué pri -

Ac 13

9 4 3 4 3

b7

19

Ti 1º mor, qué pri - mor, pues de las fi -

Ti 2º mi - ren qué pri - mor,

A mi - ren qué pri - mor,

T mor, pues de las fi -

Ac 19

6

25

Ti 1º

ne - - - zas ha-ce mu - ni - ción, mu - ni -

Ti 2º

pues de las fi - ne - - - zas ha - ce mu - ni -

A

pues de las fi - ne - - - zas ha - ce mu - ni -

T

ne - - - zas ha - ce mu - ni - ción, mu - ni -

Ac

25

#7 7 #3

31

Ti 1º

ción, mi-ren qué pri - mor, qué pri - mor, zas, zas,

Ti 2º

ción, mi-ren qué pri - mor, zas, zas,

A

ción, mi-ren qué pri - mor, zas, zas,

T

ción, mi-ren qué pri - mor, qué pri - mor, zas, zas,

Ac

31

♭ # ♭

37

Ti 1º

zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -

Ti 2º

zas, zas, zas, zas,

A

zas, zas, zas, zas,

T

zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -

Ac

37

6 4 3 # 6 4 3

43

Ti 1º

bó, zas, zas, zas, zas, zas,

Ti 2º

zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -

A

zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -

T

bó, zas, zas, zas, zas,

Ac

43

6 # # 6 4 ♯3 6 4 ♯3

61

Ti 1º fuer - te hi - rió, zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que

Ti 2º fuer - te hi - rió, zas, zas, zas, zas,

A zas, zas, zas, zas, zas, por sa - nar pia - do - so al que

T de - rri - bó, zas, zas, zas, por sa - nar pia - do - so al que

Ac 61

b³ b³

67

Ti 1º de - rri - bó, por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi - rió, mi - ren

Ti 2º zas, al que fuer - te hi - rió,

A fuer - te hi - rió, por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi - rió, mi - ren

T fuer - te hi - rió, al que fuer - te hi - rió,

Ac 67

73

Ti 1º

qué pri - mor, qué pri - mor. Ca - za - dor -

Ti 2º

mi - ren qué pri - mor. Ca - za - dor -

A

qué pri - mor, qué pri - mor. Ca - za - dor -

T

mi - ren qué pri - mor. Ca - za - dor -

Ac

73

79

Ti 1º

ci - to se ha he - cho el a - mor, mi - ren qué pri - mor, qué pri -

Ti 2º

ci - to se ha he - cho el a - mor, mi - ren qué pri -

A

ci - to se ha he - cho el a - mor, mi - ren qué pri -

T

ci - to se ha he - cho el a - mor, mi - ren qué pri - mor,

Ac

79

85

Ti 1º

mor, pues con los ca - ri - ños em - ple - a los

Ti 2º

mor, pues con los ca - ri - ños em - ple - a los

A

mor, pues con los ca - ri - ños em - ple - a los

T

— pues con los ca - ri - ños em - ple - a los

Ac

85

9 8 7 6 7

91

Ti 1º

ti - ros en el co - ra - zón, pues con

Ti 2º

ti - ros en el co - ra - zón, pues con

A

ti - ros en el co - ra - zón, pues con

T

ti - ros en el co - ra - zón, pues con

Ac

91

97

Ti 1º

los ca - ri - ños em - ple - a los ti - ros en el co - ra -

Ti 2º

los ca - ri - ños em - ple - a los ti - ros en el co - ra -

A

los ca - ri - ños em - ple - a los ti - ros en el co - ra -

T

los ca - ri - ños em - ple - a los ti - ros en el co - ra -

Ac

97

9 8 7 6 7 6 #7 6 #

103

Ti 1º

zón, mi - ren qué pri - - - - mor.

Ti 2º

zón, mi - ren qué pri - mor. _____

A

zón, mi - ren qué pri - mor.

T

zón, mi - ren qué pri - mor, qué pri - mor. _____

Ac

103

6 5 4 3

Coplas a solo

109

Ti 1º

Ti 2º

A

T

Ac

1ª. Ca - za - dor es mi due - ño, qué gra - cia, y a un tiem - po rin -

5ª. Del a - fec - to la fle - cha, qué ce - lo, al mun - do im - pri -

6 7 6

#3

115

Ti 1º

Ti 2º

A

T

Ac

dió la jus - ti - cia in - fi - ni - ta, qué di - cha,

115 mió, me - jo - ran - do la he - ri - da, qué e - nig - ma,

6 6 6 #3 6

121

Ti 1°

Ti 2°

A

T

Ac

a fle - chas de a - mor, a fle - chas de a - mor.
 con lo que en - car - nó, con lo que en - car - nó.

4 #3

Respuesta a 4

127

Ti 1°

Ti 2°

A

T

Ac

Zas, zas, zas, zas, zas,
 Zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - ri -
 Zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - ri -
 Zas, zas, zas, zas,

127

4 4
 3 3

133

Ti 1º

zas, que dis - pa - ró, que de - rri - bó,

Ti 2º

bó, zas, zas,

A

bó, zas, zas, zas, por sa - nar pia -

T

8 zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri - bó, por sa - nar pia -

Ac

133

6 4 3 # 5 4 #

139

Ti 1º

por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -

Ti 2º

por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -

A

do - so al que fuer - te hi - rió, zas, al que fuer - te hi -

T

8 do - so al que fuer - te hi - rió, al que fuer - - - te hi -

Ac

139

6 5 4 # 3

145

Ti 1º

rió, mi-ren qué pri - - - mor.

Ti 2º

rió, mi-ren qué pri - mor.

A

rió, mi-ren qué pri - mor.

T

rió, mi-ren qué pri - mor, qué pri - mor.

Ac

145

♭3 # ♭3 6/4 5/3

Coplas a solo

151

Ti 1º

2ª. En-tre blan - cas cor - ti - nas, qué gar - bo, al al - ma a - cer -

6ª. A las fi - nas por - fi - as, qué en - can - to, del cán - di - do ar -

Ti 2º

A

T

Ac

151

6 7/3 6 ♭

157

Ti 1º

tó con cen - te - llas de nie - ve, qué ra - yo,
 pón se con - fie - sa ren - di - da, qué triun - fo,

Ti 2º

A

T

Ac

6 6 6 #3 6

163

Ti 1º

y he - lan - do en - cen - dió, y he - lan - do en - cen - dió.
 to - da os - ten - ta - ción, to - da os - ten - ta - ción.

Ti 2º

A

T

Ac

4 #3

169 Respuesta a 4

Ti 1º
Zas, zas, zas, zas, zas,

Ti 2º
Zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -

A
Zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -

T
Zas, zas, zas, zas,

Ac
169

Ti 1º¹⁷⁵
zas, que dis - pa - ró, que de - rri - bó,

Ti 2º
bó, zas, zas,

A
bó, zas, zas, zas, por sa - nar pía -

T
zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri - bó, por sa - nar pía -

Ac
175

4/3 # 4/3

6/5 4 3 # 5/4 #

181

Ti 1º

Ti 2º

A

T

Ac

por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
do - so al que fuer - te hi - rió, zas, al que fuer - te hi -
do - so al que fuer - te hi - rió, al que fuer - - - te hi -

181

6 5
4 4 # 3

187

Ti 1º

Ti 2º

A

T

Ac

rió, mi-ren qué pri - - - mor.
rió, mi-ren qué pri - mor.
rió, mi-ren qué pri - mor.
rió, mi-ren qué pri - mor, qué pri - mor.
187

b3 # b3 6 5
4 4 # 3

193 Coplas a solo

Ti 1º

Ti 2º

A

T

Ac

3ª. Tier-no y fuer - te ti - ran - do, qué a - som - bro, al hom - bre ven -
 7ª. Y a la he - ri - da in - fe - li - ce, qué a - fec - to, de su tier - no a -

6 7 6

3

199

Ti 1º

Ti 2º

A

T

Ac

ció, y en su cuer - po al cris - tia - no, qué in - dus - tria,
 mor, de la an - ti - gua do - len - cia, qué es - pan - to,

6 6 6 # 3 6

205

Ti 1°

Ti 2°

A

T

Ac

sa - e - ta y ar - pón, sa - e - ta y ar - pón.
 lo in - faus - to ce - só, lo in - faus - to ce - só.

4 #3

Respuesta a 4

211

Ti 1°

Ti 2°

A

T

Ac

Zas, zas, zas, zas, zas,
 Zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - ri -
 Zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - ri -
 Zas, zas, zas, zas,

4/3 4/3

217

Ti 1º

zas, que dis - pa - ró, que de - rri - bó,

Ti 2º

bó, zas, zas,

A

bó, zas, zas, zas, por sa - nar pia -

T

zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri - bó, por sa - nar pia -

Ac

217

6 4 3 # 5 4 #

223

Ti 1º

por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -

Ti 2º

por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -

A

do - so al que fuer - te hi - rió, zas, al que fuer - te hi -

T

do - so al que fuer - te hi - rió, al que fuer - - - te hi -

Ac

223

6 5 4 # 3

229

Ti 1º

rió, mi-ren qué pri - - - mor.

Ti 2º

rió, mi-ren qué pri - mor.

A

rió, mi-ren qué pri - mor.

T

rió, mi-ren qué pri - mor, qué pri - mor.

Ac

229

♭3 # ♭3 6/4 #3

Coplas a solo

235

Ti 1º

Ti 2º

A

4ª. A sus pro-pias o-ve-jas, qué a-lien-to, hi-rien-do sa-
8ª. Pro-me-tien-do es-te im-pul-so, qué in-ge-nio, la dí-cha ma-

T

Ac

235

6 7 6 ♭

241

Ti 1°

Ti 2°

A

T

Ac

nó, que sus gol - pes o - fre - cen, qué glo - ria, —
 yor, pues es pren - da se - gu - ra, qué a - lien - to, —

6 6 6 #3 6

247

Ti 1°

Ti 2°

A

T

Ac

sa - lud y do - lor, sa - lud y do - lor.
 de la sal - va - ción, de la sal - va - ción.

4 #3

Respuesta a 4

253

Ti 1º

Zas, zas, zas, zas, zas,

Ti 2º

Zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -

A

Zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -

T

Zas, zas, zas, zas,

Ac

253

4/3 4/3

259

Ti 1º

zas, que dis - pa - ró, que de - rri - bó,

Ti 2º

bó, zas, zas,

A

bó, zas, zas, zas, por sa - nar pí -

T

zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri - bó, por sa - nar pí -

Ac

259

6/5 4 3 # 5/4 #

265

Ti 1º

Ti 2º

A

T

Ac

por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
do - so al que fuer - te hi - rió, zas, al que fuer - te hi -
do - so al que fuer - te hi - rió, al que fuer - - - te hi -

265

6 5
4 # 3

271

Ti 1º

Ti 2º

A

T

Ac

rió, mi-ren qué pri - - - mor.
rió, mi-ren qué pri - mor.
rió, mi-ren qué pri - mor.
rió, mi-ren qué pri - mor, qué pri - mor.
271

3 # 3 6 5
4 4 # 3