

Músicas coloniales a debate

Procesos de intercambio euroamericanos

El presente volumen, preparado por un equipo internacional de autores procedente de trece países, está dedicado al estudio de los procesos de intercambio musical entre Europa y América durante el período colonial (1492-1898). Superando el simplista y unidireccional modelo de transmisión del centro hacia las periferias, este conjunto de ensayos pone al descubierto la complejidad, riqueza y diversidad de procesos de recepción a ambos lados del Atlántico. Se aspira así a ofrecer una noción actual e informada de los principales problemas metodológicos de esta historia global e interactiva a través de un amplio espectro de argumentos temáticos, aplicados a un conjunto de regiones representativas y en un generoso arco cronológico.

Las treinta y cuatro contribuciones en español e inglés se han agrupado en siete apartados. Junto con una aproximación a distintos aspectos sobre la circulación, transformación y resignificación de repertorios y prácticas musicales de los siglos XVI al XVIII, los periodos más investigados hasta ahora –apartados II y III–, se dedica especial atención a fenómenos menos tratados como el canto llano en el Nuevo Mundo en el apartado I; la pervivencia de las tradiciones coloniales durante los periodos insurgente y republicano en el apartado IV; y las prácticas interpretativas en torno al repertorio colonial y su recuperación discográfica en el VII. Los apartados V y VI exploran los intercambios musicales en dos áreas geográficas cuya historia cultural se vio marcada por la temprana presencia de comunidades africanas: Cuba, colonia española hasta 1898, y Brasil, bajo dominio portugués hasta 1822.



P.V.P: 50€



Javier Marín López (ed.)

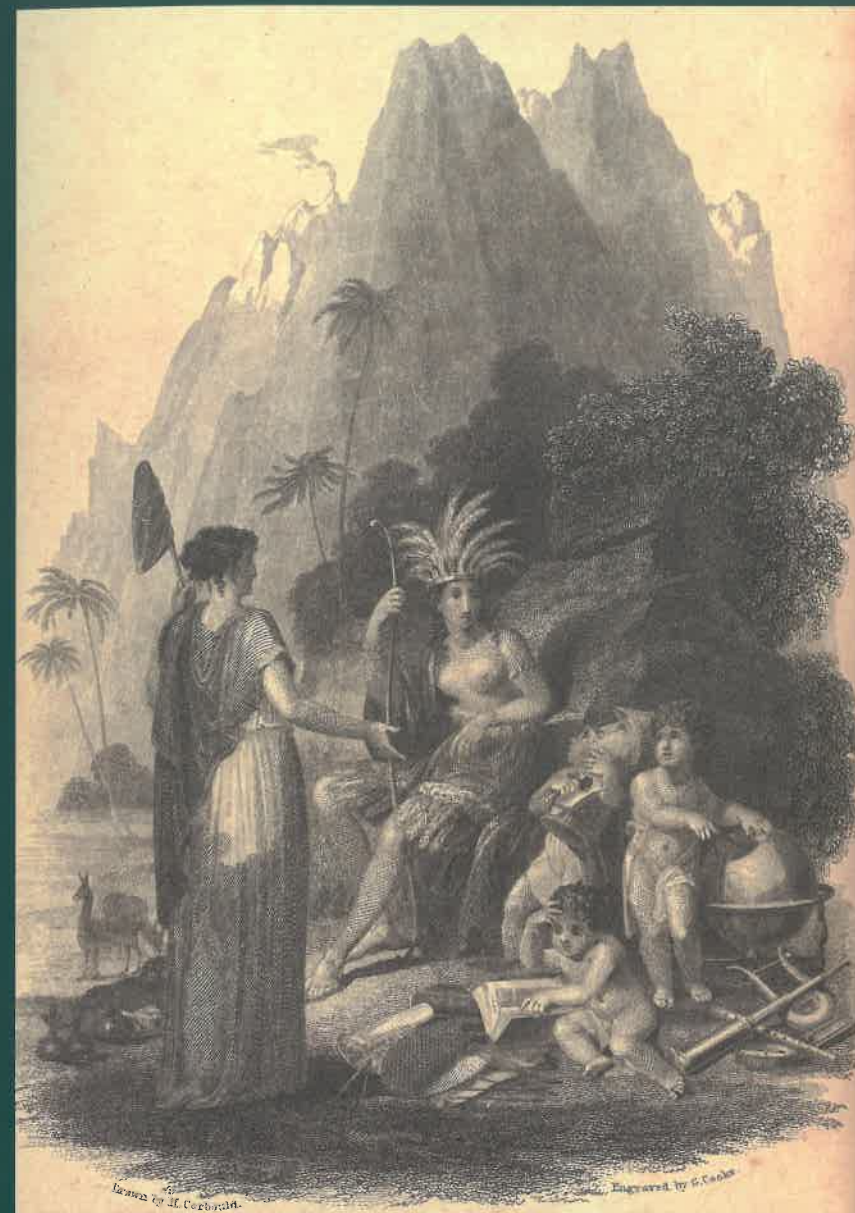
Músicas coloniales a debate
Procesos de intercambio euroamericanos

22

Javier Marín López (ed.)

Músicas coloniales a debate

Procesos de intercambio euroamericanos



Colección
MÚSICA HISPANA
TEXTOS. Estudios

Colección MÚSICA HISPANA

TEXTOS. ESTUDIOS

22. *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*

Editor: Javier Marín López

Ediciones del ICCMU

Facultad de Geografía e Historia, UCM

Edificio Filosofía B

C/ Profesor Aranguren, 5, 4.ª planta

28040, Madrid

Director: Álvaro Torrente

Coordinación editorial: Judith Ortega | Oliva García Balboa

Corrección: Sara Sánchez-Molina

Comité editorial:

Malena Kuss (International Musicological Society)

Samuel Llano (University of Manchester)

María Nagore (Universidad Complutense de Madrid)

Alejandro L. Madrid (Cornell University, Nueva York)

Pilar Ramos (Universidad de La Rioja)

Alejandro Vera (Pontificia Universidad Católica de Chile)

© de los textos: los autores

© de la presente edición: ICCMU

Esta publicación ha sido evaluada por pares

Cubierta:

"Al pueblo americano", dibujo de Henry Corbould grabado por Georges Cooke.

Andrés Bello y Juan García del Río, *La Biblioteca Americana*, Londres,

Imp. de G. Marchant, 1823

Impresión: Imprenta Gofer

Depósito legal: M-40144-2018

ISBN: 978-84-89457-55-3

Javier Marín López (ed.)

Músicas coloniales a debate

Procesos de intercambio euroamericanos



Colección
MÚSICA HISPANA
TEXTOS. Estudios

ÍNDICE

LISTA DE ILUSTRACIONES, CUADROS, TABLAS, EJEMPLOS MUSICALES Y APÉNDICES	11
INTRODUCCIÓN. INTERCAMBIOS MUSICALES EN EL MUNDO ATLÁNTICO: UN PARADIGMA EN CONSTRUCCIÓN / INTRODUCTION. MUSICAL INTERCHANGES IN THE ATLANTIC WORLD: A PARADIGM UNDER CONSTRUCTION Javier MARÍN LÓPEZ	17 23
I. TRASPLANTANDO TRADICIONES: LITURGIA Y CANTO LLANO EN LAS INDIAS	
1. Libros de coro de origen sevillano en la Catedral de México Bárbara PÉREZ RUIZ	31
2. Mending the Choir: Newly-Written Chant for St. Peter in Eighteenth-Century Mexico City Cathedral Dawn DE RYCKE	57
3. De ida pero sin vuelta: el contrafacto como respuesta a lo inédito Lucero ENRÍQUEZ RUBIO	75
4. Una reformulación del canto litúrgico en las misiones chiquitanas Gerardo V. HUSEBY	103
II. MODELOS EUROPEOS Y REALIDADES AMERICANAS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII	
5. Actualización y reelaboración paródica de una lamentación de Cristóbal de Morales realizada por Pedro Bermúdez en el Nuevo Mundo Omar MORALES ABRIL	119
6. "Sabe en el canto lo que ha podido deprender en esta tierra...": Gonzalo García Zorro (c. 1547/48-1617), mestizo, canónigo y primer maestro de capilla de la Catedral de Santafé (Nuevo Reino de Granada) Egberto BERMÚDEZ	133
7. Reconsideraciones historiográficas sobre el barroco para el estudio de la música virreinal Irerí E. CHÁVEZ BÁRCENAS	165
8. Aspectos sobre la vida y la obra de fray Gerónimo González de Mendoza: su proyección durante el siglo XVII en la península ibérica e Hispanoamérica Alberto ÁLVAREZ CALERO	183

III. MODELOS EUROPEOS Y REALIDADES AMERICANAS EN EL SIGLO XVIII Y TRÁNSITO AL SIGLO XIX

9. Martin Schmid, músico: apuntes para una genealogía Bernardo ILLARI	209
10. Ilustración, polifonía e identidad en Santa Catalina de Sena, Córdoba del Tucumán Marisa RESTIFFO	243
11. Educating the American Girls: the <i>maestros</i> José Gavino Leal and Ricardo de la Main in Mexico, 1718-1747 John SWADLEY	259
12. "No saben el canto llano, ni de órgano, ni de música española": la recepción de los nuevos repertorios introducidos por Carlos Pera en la Catedral de Valladolid de Michoacán Violeta P. CARVAJAL ÁVILA	267
13. De modernas oberturas para orquesta y antiguos minuets para guitarra: nuevas luces sobre la recepción de la música instrumental europea en Lima a finales del siglo XVIII Alejandro VERA	283
14. De ángeles, monarcas y cortesanas. Imágenes a contrapelo del arpa en el México novohispano Gonzalo CAMACHO DÍAZ	311
IV. CONTINUIDADES Y CAMBIOS EN LA AMÉRICA INSURGENTE Y REPUBLICANA	
15. El sonecito del churripampli. Un acercamiento a las prácticas musicales de las clases subalternas de finales del periodo colonial José Miguel HERNÁNDEZ JARAMILLO y Lénica REYES ZÚÑIGA	329
16. En busca de una generación perdida: ser compositor en Iberoamérica en tiempos de independencia (1790-1850) José Manuel IZQUIERDO KÖNIG	355
17. Nuevas variaciones sobre viejos temas: Elízaga, Corral y la música mexicana en los albores de la Independencia (1800-1830) Ricardo MIRANDA	377
18. "Nuestro gusto por la <i>buena música</i> es igual al que se manifiesta en París, Londres o Italia". Público teatral y formación de identidad en la ciudad de México (1820-1850) Yael BITRÁN GOREN	389
19. En dirección a la América del Sur: los pasos ibéricos de Sigismund Thalberg y la modernización de la actividad concertística del siglo XIX Francesco ESPOSITO	401

20. Fuentes desechadas: hacia una revalorización de los repertorios catedralicios decimonónicos Drew Edward DAVIES	411
V. EL SIGLO XIX CUBANO	
21. La sociedad colonial cubana decimonónica: un espacio para la reflexión musicológica Victoria ELI RODRÍGUEZ	425
22. La música en las prácticas culturales de la ciudad de Puerto Príncipe (1800-1868) Verónica E. FERNÁNDEZ DÍAZ	435
23. Negros chirimiteros: relaciones de parentesco y vínculos con las milicias de color en Santiago de Cuba Franchesca PERDIGÓN MILÁ	453
24. La música de salón publicada en <i>El Figaro</i> como reflejo de la sociedad habanera (1889-1895) Indira MARRERO GUERRA	459
25. Siete años en Cuba: presencias de la isla en la obra de Manuel Fernández Caballero Enrique ENCABO FERNÁNDEZ	469
VI. EL ESPACIO LUSO-BRASILEÑO	
26. Los sonidos de la muerte: el ritual sonoro en las exequias de Maria I (1816-1822) Rodrigo Teodoro de PAULA	483
27. The Music for Holy Week in São João del-Rei (Brazil) and Braga (Portugal): Reciprocal Influences Suely Campos FRANCO	497
28. Música para flauta en tiempos de Maria I (Lisboa, 1734 – Río de Janeiro, 1816) Alexandre ANDRADE	507
29. Portuguese Guitar-Makers in Nineteenth-Century Rio de Janeiro Marcia E. TABORDA	519
30. Musicología y desarrollo social en el Museo de la Música de Mariana (Brasil) Paulo CASTAGNA	529

VII. LA INTERPRETACIÓN DE LAS MÚSICAS COLONIALES HOY

31. Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes Javier MARÍN LÓPEZ	539
32. Música para armar: el caso de los Maitines de Navidad de 1655 en la Catedral de Puebla Juan Francisco SANS	573
33. Éxitos y retos en la interpretación de la música virreinal de México: un viaje con la Chicago Arts Orchestra Javier José MENDOZA	591
34. "El retorno de las carabelas": el Conjunto Ars Longa y la <i>performance</i> inculturada de la música colonial hispanoamericana Miriam ESCUDERO	597
RESÚMENES / ABSTRACTS	611
BIBLIOGRAFÍA	629
ÍNDICE ANALÍTICO	669

LISTA DE ILUSTRACIONES, CUADROS, TABLAS, EJEMPLOS MUSICALES Y APÉNDICES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1.1. Comparación del gradual <i>Ego dixi Domine</i> en las versiones del <i>Graduale Dominicale</i> y los cantorales de la Catedral de México.	36
1.2. Catedral de México, CLL-M29, f. 8v.	40
1.3. Catedral de México, CLL-M33, f. 38v.	40
1.4. Catedral de México, CLL-M31, f. 14r. Referencia a un Kyrie tropado del ordinario de la Misa.	40
1.5. Catedral de México, CLL-M30, ff. 7v-8r. Referencia a una prosa.	40
1.6. Catedral de Toledo, Cantoral 1.1, verso del gradual de Epifanía.	41
1.7. Catedral de México, CLL-M07, ff. 16v-17r.	41
1.8. <i>Graduale Dominicale</i> (México, c. 1568), ff. 31r-v.	42
1.9. <i>Graduale Dominicale</i> (México, 1576), f. 33v.	42
2.1. The melody ST-106 for the four-verse hymn <i>Aurea luce. Psalterium Antiphonarum</i> . Mexico City, Ocharte, 1584, f. 215r.	67
2.2. The melody ST-106 adapted for the five-verse hymn <i>Petrus beatus. Psalterium Antiphonarum</i> . Mexico City, Ocharte, 1584, f. 231r.	67
3.1. Impaginación. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Libro MPCANT/2, ff. 5v-6r.	82
3.2. Impaginación. ACCMM, <i>Librería de cantorales</i> , Libro V19, ff. 23v-24r.	82
3.3. Libro V19, ff. 1v-2r. Santos Ángeles Custodios. Vísperas, antifonas 1. ^a e inicio de 2. ^a .	89
3.4. Libro MPCANT/2, ff. 23v-24r. Santos Ángeles Custodios. Vísperas, antifona <i>ad Magnificat</i> , Laudes.	89
3.5. Libro MPCANT/2, f. 1r. Epígrafes.	92
3.6. Libro MPCANT/2, ff. 1v y 2r. Inicial taraceada. Oficio de San Andrés Apóstol. Vísperas II, antifona <i>ad Magnificat</i> , Laudes y Horas.	92
3.7. Libro V19, f. 16r. Epígrafes.	92
3.8. Libro V19, ff. 16v-17r. Oficio de San Andrés Apóstol. Vísperas I, antifona 1. ^a e inicio de la 2. ^a .	92
3.9. Libro V19, f. 27v, detalle. "Compuestas por el Bachiller..."	94
3.10. Libro V19, ff. 27v-28r. Antifonas para los Maitines de las fiestas de la B.V.M. Antifona 1. ^a e inicio de la 2. ^a . Inicial "S" de Sebastián Carlos de Castro.	94
3.11. Libro V19, f. 26v. Rúbricas para el oficio de la Concepción.	96
3.12. Libro V19, ff. 34v-35r. Rúbricas para el oficio de los Desposorios, inicial taraceada "C" y enmienda de la palabra "Desponsatio".	99
3.13. Libro V19, ff. 93v-94r. Epígrafes erróneos.	100
3.14. Libro V19, ff. 105v-106r. Año de conclusión.	100

31. DESDE EL FACISTOL: VEROSIMILITUD VS. AUTENTICIDAD EN TRES PROYECTOS DISCOGRÁFICOS RECIENTES*

Javier MARÍN LÓPEZ
Universidad de Jaén

El número de grabaciones discográficas dedicadas al repertorio colonial hispanoamericano ha asistido a un auténtico *boom* en las últimas décadas, en particular a partir de los fastos conmemorativos del Quinto Centenario en 1992. Las pioneras interpretaciones del Ensemble Elyma iniciadas ese año constituyen un hito por el éxito que cosecharon, su difusión a escala internacional (gracias al apoyo de la discográfica francesa K617), y también –aunque esto quizá sea menos visible al público no especializado– por haber sido realizadas bajo supervisión musicológica. En el trabajo conjunto de Elyma, su director Gabriel Garrido y el musicólogo Bernardo Illari ya subyacían algunos de los principales retos que comportan este tipo de proyectos: la exigencia de buscar un equilibrio entre la investigación musicológica (no solo aportando y orientando la selección de un repertorio nuevo y refrescante, sino informaciones históricas de diversa índole sobre aspectos interpretativos) y la necesaria libertad artística del intérprete, responsable final de la presentación en sociedad de estas músicas. Este proceso de tensión dialéctica resulta sumamente complejo, en primer lugar, por el amplio margen de maniobra que conceden algunas fuentes, la frecuente falta de evidencias concluyentes y la gran variabilidad de prácticas en el tiempo y el espacio, lo que hace que varias propuestas distintas entre sí puedan ser verosímiles desde el punto de vista histórico. Por otro lado, se hace imprescindible buscar soluciones de compromiso entre el respeto a ciertas convenciones del pasado, los intereses de los propios grupos (y también de los musicólogos) y los hábitos de escucha de los oyentes actuales, mediatizadas muchas veces por condicionantes extramusicales como el culto al intérprete, la moda del mestizaje y el hibridismo generalizado (un concepto que hoy para nosotros tiene cualidades positivas, pero no así en el mundo colonial) y las inevitables estrategias de publicidad y marketing en un mercado internacional cada vez más competitivo¹.

A la estela de Elyma han surgido en las últimas dos décadas una ingente cantidad de ensembles en México, Venezuela, Bolivia, Perú, Chile, Brasil o Paraguay, pero también en Estados Unidos, Francia, Reino

* Esta publicación forma parte de los objetivos del Proyecto I+D "Polifonía hispana y música de tradición oral en la era de las Humanidades Digitales" adscrito al CSIC (Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2016-75371P). Quisiera agradecer a los cabildos de las catedrales de México y Puebla, así como al personal de la Biblioteca Nacional de España y el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán las facilidades dadas para la consulta de sus respectivos acervos. Agradezco a Omar Morales sus observaciones a la ponencia que presenté en el Simposio "Músicas antiguas y tradicionales: convergencias" (X Festival de Música Antigua Esteban Salas, La Habana, 22-3-2014), que contenía algunas de las ideas que aquí reelaboro. Asimismo, mi reconocimiento a Albert Recasens, Fernando Pérez y los integrantes de La Grande Chapelle, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye por el fructífero intercambio de ideas y el trabajo realizado para llevar a buen puerto el estreno y grabación de estos repertorios.

¹ Véase Javier Marín López: "Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales", *Revista de Musicología*, 39, 1, 2016, pp. 291-310.

Unido, Italia, Australia, Holanda o Suecia, conformando un caleidoscopio de propuestas interpretativas de variable interés artístico y desigual base musicológica. Su análisis, realizado hasta ahora de manera puntual en forma de reseñas discográficas en revistas especializadas, ameritaría una aproximación de conjunto en lo que sería una historia del movimiento de la música antigua aplicada al caso de los repertorios coloniales, tarea aún por desarrollar². Como forma de contribuir al avance de esa futura semblanza, el objetivo de este trabajo es presentar tres proyectos discográficos recientes, gestados y publicados en España, que ejemplifican no solo la temática general del volumen (es decir, las relaciones musicales euroamericanas), sino también el enriquecedor proceso de intercambio surgido entre musicología e interpretación musical. Se trata de los CDs: (1) *Alonso Lobo (1555-1617): Misas Prudentes virgines-Beata Dei genitrix*, La Grande Chapelle, Albert Recasens (dir.) [Lauda Música, LAU013, 2013]; (2) *Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Angeles*, Ensemble La Danserye [Sociedad Española de Musicología, serie 'El patrimonio musical hispano' n.º 31, DISCAN/DCD309, 2013]; y (3) *Francisco López Capillas (1614-1674): Missa Re Sol. Missa Aufer a nobis. Motetes*, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye [Lindoro, NL3025, 2014]³. En la diversidad técnica y estética del repertorio y la heterogeneidad en lo que a propuestas interpretativas se refiere, los tres proyectos comparten algunas características: se centran en música inédita contenida en libros de polifonía (también llamados "de facistol") de los siglos XVI y XVII que fueron conocidos tanto en la metrópoli como en los Reinos de Indias. Igualmente, los tres registros corren a cargo de intérpretes abiertos al diálogo académico y especialmente sensibilizados con la recuperación y difusión del patrimonio musical hispano, lo mismo que los sellos discográficos en los que han sido publicados, lo que se traduce en una cuidada y coherente propuesta gráfica y de contenidos en el libreto que sirve de soporte teórico a las grabaciones⁴. A continuación, analizaré de manera detallada el interés y contenido de cada proyecto para concluir con la propuesta interpretativa de cada registro.

Proyecto 1. "Lupe Toletani gloria prima chori": dos misas inéditas del Liber primus missarum (Madrid, 1602)

En estos elogiosos términos, como la "gloria primera del coro toledano", se refería Juan Luis de la Cerda a Alonso Lobo de Borja (1555-1617) en un epigrama plagado de alusiones mitológicas e incluido en el *Liber primus missarum* (1602; RISM L2588). Con esta frase el padre jesuita reconocía implícitamente el prestigio musical de la catedral primada de Toledo, una de las iglesias más ricas de la Europa católica y, al mismo tiempo, el del propio compositor, que con 38 años ocupaba el puesto que antes había regentado el gran Cristóbal de Morales. La atención recibida por Lobo tanto en su época como en siglos posteriores está en consonancia con su importancia histórica y con la contrastada calidad de su música. En ella, algunos autores atisban una afinidad expresiva con el pintor Doménikos Theotokópoulos, conocido como "El Greco", estricto contemporáneo activo en un Toledo de esplendor inusitado donde también residían personajes de la talla de Lope de Vega, quien consideraba a Lobo uno

² Un primer apunte se encuentra en Egberto Bermúdez: "¿Cómo realmente sonaba? Reflexiones personales sobre la interpretación histórica de la música del pasado en América Latina y Colombia", *Arte en los noventa: música*, Susana Friedmann Altmann (ed.), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004, pp. 158-194.

³ Para ampliar información sobre estos ensembles, el contenido específico de cada CD y las reseñas discográficas recibidas, remito al lector interesado a las webs de los grupos: (www.laudamusica.com y www.ladanserye.com; consulta 15-08-2014). El repertorio que dio origen a estos CDs se estrenó en 2012 y 2013 en el marco del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza bajo mi asesoría musicológica (y la de Albert Recasens en el caso del primer proyecto). Partes de lo que sigue a continuación (en versión revisada, corregida y anotada) fueron incluidas en las notas para el libreto de los respectivos CDs.

⁴ En relación al estudio de los soportes discográficos desde una perspectiva musicológica global, véase la síntesis metodológica que plantea Alfonso Pérez Sánchez: "Lineas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora", *Trans. Revista Transcultural de Música*, 17, 2013 (<http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-04.pdf>; consulta 15-8-2014).

de los más grandes músicos de su época. Otras personalidades de su tiempo como Luis de Góngora –cuyos conocimientos musicales están hoy fuera de toda duda– le dedicaron algunas de sus obras, síntoma de que su importancia iba más allá de lo estrictamente musical.

Entre los colegas de profesión, Lobo siempre fue un respetado y venerado maestro. Desde teóricos contemporáneos como Pietro Cerone hasta los pioneros de la musicología española como Hilarión Eslava, pasando por los principales textos de la tratadística ibérica (Andrés Lorente, Pablo Nassarre, José de Torres, Antonio Soler, Manuel Nunes de Silva), el maestro hispalense es citado como ejemplo acabado de compositor clásico y modelo a imitar. Algunos de sus doctos cánones fueron retomados en el tercer cuarto del siglo XVII por el criollo Francisco López Capillas, maestro de capilla de la Catedral de México, quien sin duda conoció sus misas, como se explicará más adelante. Sin embargo, su fama no ha llegado hasta el siglo XXI con la misma intensidad y descansa injustamente sobre un reducido grupo de motetes (en particular su celebrísimo *Versa est in luctum*, compuesto para las exequias de Felipe II celebradas en 1598). Por medio de esta grabación discográfica, que incluye las monumentales misas parodia *Prudentes virgines* (5vv) y *Beata Dei genitrix* (6vv) acompañadas de sus correspondientes modelos paródicos, se pretende reivindicar una vez más a Lobo como uno de los grandes maestros de la polifonía europea en el tránsito del siglo XVI al XVII.

Osuna, Toledo, Sevilla

En comparación con la mayoría de sus contemporáneos, la trayectoria vital y profesional de Alonso Lobo es relativamente sencilla, austera y estable, carente de anécdotas y polémicas y circunscrita geográficamente a tres ciudades, foco de humanismo contrarreformista: Osuna, Sevilla y Toledo. La villa ducal de Osuna fue el lugar que lo vio nacer (consta su bautismo un 25 de febrero de 1555) y que lo hizo primero licenciado en su Universidad, luego secretario y maestro de capilla de la Colegiata de la Asunción (1581) y, finalmente, canónigo (1586). En Sevilla adquirió su formación eclesiástica y musical como colegial catedralicio junto a Francisco Guerrero (desde 1566), a quien sirvió de asistente y maestro de seises (1591-1593) para acabar sucediéndole como maestro de capilla (1604-1617), por reiterada y expresa invitación del cabildo hispalense. En Toledo, Lobo trabajó al servicio de la todopoderosa catedral primada como cantor y maestro de capilla entre 1593 y 1604, sucediendo a Ginés de Boluda; allí se convirtió en el segundo maestro de capilla mejor pagado en la historia de la catedral –por detrás de Andrés de Torrentes– hasta que, en marzo de 1604, pidió licencia al cabildo primado para viajar a su tierra y ya nunca más regresó. La portada de su libro de misas permite acercarse al aspecto físico de Lobo durante su periodo toledano, ya que incluye un retrato donde se le representa en plenitud, con barba y sosteniendo un papel con un *Kyrie* canónico a cuatro voces⁵.

Una vez instalado en Sevilla, las noticias que tenemos sobre Lobo se circunscriben a las tareas propias de su oficio: enseñanza de los mozos de coro (entre los que se cuentan algunos maestros de la siguiente generación como Diego de Grados, Francisco de Humanes y Carlos Patiño, uno de los músicos más prestigiosos de la España de Felipe IV), reclutamiento de cantores para la capilla, composición de villancicos y chanzonetas, entrega de libros de música –entre ellos un libro de misas en 1608, con obras suyas y del maestro Guerrero– y solicitudes de aumento de salario y ayudas de costa, que siempre fueron atendidas. Se documentan, asimismo, diversas peticiones para ausentarse de la ciudad, especificándose el destino de solo una de ellas, cuando asistió como juez de las oposiciones al magisterio de

⁵ La principal síntesis biográfica y estilística de Lobo sigue siendo la ofrecida por Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 295-310. En la contraportada del libreto que acompaña al CD de La Grande Chapelle se ofrece una reproducción a todo color de la portada de su libro de misas, tomada del ejemplar de la Basílica de San Giovanni in Laterano de Roma.

capilla de la Catedral de Córdoba (mayo de 1615), que quedaron desiertas. Para entonces ya se encontraba con achaques y al año siguiente el cabildo contrató para suplir sus ausencias a fray Francisco de Santiago, quien acabaría sucediendo al maestro ursaonense⁶.

Esta breve síntesis de su biografía poco o nada tiene que ver con las accidentadas y generalmente ascendentes carreras de los maestros de capilla de su época, quienes cambiaban continuamente de destino buscando una mejora de sus condiciones laborales o por motivos personales. Lobo no tuvo que peregrinar porque las catedrales metropolitanas de Sevilla y Toledo se situaban en la cúspide del sistema catedralicio hispano (tanto en términos económicos como honoríficos) y él fue el único maestro de su época a quien le cupo el honor de regentar ambos facistolos. Aunque las actas capitulares aluden a la "pobreza" en que murió el maestro, la documentación notarial indica que su situación económica fue desahogada, desplegando una notable actividad como prestamista, comprador y arrendador de propiedades en Osuna y Sevilla. En su testamento, fechado el 27 de febrero de 1617, declaró como herederos a sus familiares, quienes recibieron todos sus bienes, incluidas dos esclavas negras (una asignada a su hermana María de Arias y otra a su primo, el capitán Alonso Lobo) y dotó un elevado número de capellanías de misas (221), síntoma de su intensa religiosidad⁷.

El Liber primus missarum (1602): de Jaén a las Indias

Madrid fue la otra gran ciudad unida al nombre de Lobo. Allí publicó en 1602 una influyente antología con seis misas y siete motetes bajo el título de *Liber primus missarum*, preparada durante sus años en Toledo. De hecho, en 1601 Lobo entregó al cabildo un manuscrito con ocho misas, seis de las cuales previsiblemente se incorporaron a la edición impresa⁸. El libro se dedicó al cabildo de la catedral primada y fue editado por la Typographia Regia, un establecimiento fundado a finales del siglo XVI que permitió la publicación de varios libros de música, tanto en formato de libro de facistol (como el de Lobo) como en libretos de partes independientes. La vida de esta imprenta fue corta, pero muy intensa, editando entre 1598 y 1605 otros tres libros de música además del de nuestro protagonista: *Missae sex* (1598) de Philippe Rogier, *Missae, magnificat, motecta, psalmi* (1600) y *Officium defunctorum* (1605), ambos de Tomás Luis de Victoria. Su denominación de "primer libro" presagiaba la aparición de otros volúmenes que, lamentablemente, no llegaron a publicarse. Ello pudo deberse a que la imprenta musical en España siempre fue una industria precaria y vulnerable de la que no se beneficiaron otros compositores hispanos que –previsiblemente como Lobo– vieron truncados sus proyectos editoriales. (La lista incluye a Francisco Montanos, Bricio Gaudí, Gutierre Fernández Hidalgo, Diego de Pontac o Juan Ruiz de Robledo).

La documentación relativa al proceso de impresión de Lobo permite conocer algunos detalles de interés acerca de su suntuoso libro y del círculo de amistades del hispalense en la Villa y Corte de Madrid⁹. Por un lado, el contrato de impresión, fechado el 30 de agosto de 1602, especificaba el modelo

⁶ Para el periodo sevillano de Lobo, véase María Rosario Gutiérrez Cordero; María Luisa Montero Muñoz: *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012, vol. 1, pp. 23-118; Juan Ruiz Jiménez: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007, pp. 134-141; Juan María Suárez Martos: *Música sacra barroca en la catedral hispalense: los maestros del siglo XVII*, 3 vols., tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2007, vol. 2, pp. 5-98.

⁷ Clara Bejarano Pellicer: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, 2013, pp. 146-148.

⁸ François Reynaud: *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris, CNRS & Brepols, 1996, p. 371.

⁹ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Diego Román, protocolo 2.174, ff. 108r-108v, 4-3-1603; véase Cristóbal Pérez Pastor: *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, 3 vols., Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906-1907, vol. 2, pp. 39-40.

inmediato de Lobo (el *Missae sex* de Rogier) y contemplaba una tirada que puede calificarse de baja en el contexto de proyectos editoriales de este tipo, 130 ejemplares, de los que se han localizado 21 hasta la fecha¹⁰. Por otro lado, se sabe que el 28 febrero de 1603 –presumiblemente con los volúmenes ya impresos– Lobo otorgó un poder a Tomás Luis de Victoria para que cobrase de Juan Flamenco, oficial mayor del impresor, la elevada cantidad de 5.936 reales; de ello no se deduce –aunque tampoco se excluye– que Victoria estuviese implicado en el proceso de impresión, pero sí que confirma su relación de amistad con el maestro abulense, que actuó como intermediario con el impresor para ciertos asuntos.

Siguiendo una práctica bien establecida en la época, el propio Lobo se quedó con parte de la tirada para distribuirla personalmente, de una forma selectiva y estratégica, aprovechando su privilegiada posición primero en Toledo y luego en Sevilla. Su intensa campaña de marketing comenzó por la Catedral de Jaén, tal y como expresamente afirmó en una carta que acompañaba el volumen, fechada en Toledo el 15 de marzo de 1603, única de este género que hemos conservado de Lobo. En ella, el compositor indicaba que había compuesto el libro procurando que fuera útil a las iglesias de España y que desde un principio consideró que "era justo comenzar por la de Jaén, a quien desde mis primeros años tuve la afición que deben tener todos los fieles". A la capital del Santo Reino siguieron otras iglesias en las que se ha documentado su recepción: Badajoz, Burgos, Coria, Cuenca, El Burgo de Osma, Granada, Las Palmas, Oviedo, Palencia, Santiago de Compostela, Segovia, Sevilla, Sigüenza, Valencia y Zamora en la España peninsular¹¹.

A través de agentes o mediante envíos directos también hizo llegar su libro a centros italianos y portugueses –actualmente se conservan ejemplares en San Juan de Letrán, Santa María la Mayor, la Biblioteca Apostólica Vaticana y Coimbra–, así como a catedrales del Nuevo Mundo, especialmente desde su establecimiento en Sevilla, puerto y puerta de Indias. Como ya antes hiciera su maestro y mentor Francisco Guerrero, Lobo se personó en la Casa de Contratación en 1605 como cargador de dieciséis cajas de libros de música no especificados, entre los que irían –sin duda– copias de su libro¹². Actualmente se han conservado cinco ejemplares en Guadalajara, Puebla de los Ángeles (cuya catedral lo compró el 23 de mayo de 1606), Oaxaca, Tepetzotlán y ciudad de México (donde se mandó encuadernar el 8 de agosto de 1617); su presencia en las catedrales de Valladolid de Michoacán (hoy Morelia, México) y Santafé (hoy Bogotá, Colombia) está confirmada a través de sendos inventarios de 1632, recientemente localizados¹³. Los pagos de 1612 procedentes de América probablemente se relacionen con estos envíos¹⁴. Su autoridad era reconocida también en el Virreinato del Perú, como se desprende de un acuerdo de la Catedral de Lima de 1613 en el que se determina

¹⁰ J. Marín López: *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols., Jaén, Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012, vol. 2, p. 767.

¹¹ Para una reproducción facsimilar de la carta de Lobo e información sobre la recepción del libro en otras instituciones, véase J. Marín López: "Era justo comenzar por la de Jaén: la recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén", *Elucidario*, 5, 2008, pp. 97-136.

¹² Lourdes Bonnet: "Dos secuencias desconocidas atribuidas a Alonso Lobo en la Catedral de Las Palmas", *El Museo Canario*, 54, 1, 1999, pp. 339-349; 340.

¹³ J. Marín López: *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, vol. 2, pp. 766-767. Sobre los inventarios de Valladolid de Michoacán y Santafé, véase J. Marín López: "Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (siglos XVII-XVIII)", *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, Jesús Alfaro Cruz; Raúl H. Torres Medina (eds.), México D. F., UACM, 2010, pp. 87-105; 99; José Ignacio Perdomo Escobar: *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Plaza & Janés Editores, 1980 [5.ª ed.], p. 38, aunque este último no precisó ubicación. En una visita a la Catedral de Bogotá en noviembre de 2012, tuve la fortuna de localizar este documento, fechado el 8-1-1632, aunque conservado a través de una copia de 1635 (Bogotá, Archivo Capitular de la Catedral Primada, Caja 107, "Inventarios", 10 ff. sin paginar). Agradezco a Egerberto Bermúdez la ayuda prestada para acceder al archivo bogotano.

¹⁴ C. Bejarano Pellicer: *El mercado de la música...*, p. 147.

escribir al maestro de la Catedral de Sevilla para que organice la librería musical de la seo limeña¹⁵. Años después, y con el compositor enterrado por cuenta del cabildo hispalense, su libro de misas se seguía demandando en América, como consta en un registro de embarque de 1621 con destino a Puebla, ciudad novohispana en la que se asentaba una de las más brillantes y nutridas capillas catedralicias de aquel tiempo¹⁶.

La lista de instituciones que conocieron la música contenida en el *Liber primus missarum* se amplía notablemente si se añaden los lugares donde se conservan concordancias manuscritas parciales¹⁷. Esta circunstancia, unida a las fechas de copia (en su mayoría del siglo XVIII), confirma su enorme popularidad en centros alejados entre sí y con perfiles muy distintos: capillas vinculadas a la monarquía como la Real Capilla madrileña o El Escorial, o a la nobleza como el palacio ducal de Braganza en Vila Viçosa, colegios como el del Patriarca de Valencia, conventos como el de la Encarnación de Madrid, parroquias como las de Marchena y Priego e incluso iglesias indígenas en México, además de catedrales metropolitanas y diocesanas a lo largo y ancho del imperio hispano (Sevilla, Zaragoza y México entre las primeras; Baeza, Valladolid, Segovia, Murcia, Sigüenza, Cuenca y Puebla entre las segundas). En todas ellas la música de Lobo brilló con luz propia, sirvió para forjar el estilo de otros maestros y formó parte del repertorio litúrgico durante muchos años tras su muerte, algo que quizá ni él mismo habría imaginado.

Lobo compositor

El total de composiciones atribuibles a Lobo actualmente conservadas se sitúa en torno a las 60 piezas, de las que la mitad son himnos y motetes, algunos de ellos de atribución dudosa, como los copiados tardíamente en dos libros del Arquivo Distrital de Évora. Hasta la fecha se han editado y/o grabado algunas de sus siete misas conocidas, parte de sus motetes y sus expresivas lamentaciones¹⁸, faltando por difundir entre el gran público la mayor parte de su legado, que incluye un conjunto de motetes para Adviento y Cuaresma copiados en dos fuentes instrumentales (los manuscritos 6 de la Catedral de Segovia y 1 de la Colegiata de San Pedro de Lerma, Burgos), sus himnos sevillanos (que completaban el emblemático ciclo de Guerrero), tres pasiones, algunos salmos, el popular *Credo romano* y dos secuencias bicorales conservadas en la Catedral de Las Palmas, que nos muestran su faceta más avanzada y vanguardista como compositor a varios coros¹⁹. Con las fuentes hoy conocidas, parece que fue el *magnificat* el único de los grandes géneros polifónicos del siglo XVI que Lobo no abordó, quizá

¹⁵ Andrés Sas Orchassal: *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera parte*, 3 vols., Lima, Universidad Nacional de San Carlos y Casa de la Cultura del Perú, 1971-1972, p. 184.

¹⁶ Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 1170B, n.º 15, ff. 96r-v, 18-6-1621. Véase Pedro Rueda Ramírez: "Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España", *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, Gustavo Mauleón Rodríguez (ed.), Puebla, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla y Arquidiócesis de Puebla, 2010, pp. 155-177.

¹⁷ Para un inventario completo del impreso y sus transmisiones manuscritas en fuentes españolas y latinoamericanas, véase J. Marín López: *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, vol. 2, pp. 768-789.

¹⁸ Al margen de su multigrabado motete *Versa est in luctum*, incluido en diversas antologías discográficas, destacan cinco registros: *Sacred music by Alonso Lobo*, The Tallis Scholars, Peter Phillips (dir.), Gimell CDGIM031, 1997; *Alonso Lobo (1555-1617). Lamentationes Ieremiae Prophetae. Sebastian de Vivanco (c.1550-1622). Missa Assumpsit Iesus*, Musica Reservata de Barcelona, Bruno Turner (dir.), La mà de guido, LM62045, 2003; *Alonso Lobo. Missa Simile est regnum caelorum. Missa O rex gloriae. Lamentationes*, Choir of King's College London, David Trendell (dir.), Sanctuary Gaudeamus 311, 2003; *Alonso Lobo. Missae*, Musica Ficta, Raúl Mallavibarrena (dir.), Enchiriadis EN2016, 2006; y *Alonso Lobo (1555-1617). Lamentationes*, Westminster Cathedral Choir, Martin Baker (dir.), Hyperion CDA68106, 2016.

¹⁹ Véanse, entre otras, las ediciones de Inmaculada Cárdenas Serván: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1987, pp. 55-104; Bruno Turner (ed.): *Voces Turbarum by Alonso Lobo (1555-1617) from the Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and chant of Toledo Cathedral, circa 1600*, Hispaniae Cantica Sacra 2, Lochs,

debido a que tanto en Toledo como en Sevilla había ciclos como los de Morales, Torrentes o Guerrero, que gozaban de una hegemonía indiscutible.

Aunque no han quedado ejemplos musicales completos, consta la actividad de Lobo como compositor de villancicos desde su primera Navidad en la Catedral de Toledo (1593) y, obviamente, durante sus años en Sevilla. Tres de ellos son mencionados en la célebre biblioteca del rey João IV de Portugal (*Index da Livraria de Música*, 1649): el portugués *Nace a estrela da alba* para Navidad (estribillo a 3 y responsión a 8), *Mañana será día / Y repican al son de los aires* para Navidad (introducción a 3 y estribillo a 4) y *Todo el mundo en general* (a 6), musicalización del célebre texto de Miguel Cid dedicado a la Inmaculada Concepción que se situó en el centro de la polémica immaculista de Sevilla y para el cual otro importante músico sevillano, Francisco Correa de Arauxo, realizó unas glosas para órgano a partir de una melodía popular ampliamente difundida. La fama de esta copla llegó a Santiago de Chile, donde se interpretó en festividades a favor del dogma immaculista, tal y como registró el jesuita Alonso de Ovalle²⁰. Es probable que también llevaran letra en romance dos composiciones fragmentarias sin texto atribuidas a "A.L." en el *Libro de los coloquios* de la Catedral de Sevilla, un manuscrito quizá destinado para uso de ministriles²¹.

Pero quizá la aportación más destacada de Lobo como compositor sobre textos en castellano, a tenor de las investigaciones del musicólogo Alejandro Luis Iglesias, fue su más que probable papel como iniciador en Sevilla en 1612 de una práctica entonces pionera, pero de gran fortuna posterior en las catedrales ibéricas y americanas hasta el siglo XIX: la impresión de los textos de los villancicos en pliegos sueltos²². Con la información actualmente disponible, Sevilla fue la primera catedral peninsular que adoptó la costumbre de imprimir los textos de los villancicos, práctica que de ahí pasó a Córdoba (1628), Toledo (1629), Vila Viçosa (1637), Madrid (1644) y Puebla (1648), generalizándose en otras muchas instituciones a partir de 1650. En The Hispanic Society de Nueva York se conservan dos pliegos de villancicos impresos con los textos cantados en la Catedral de Sevilla en las Navidades de 1612 y 1613²³. Aunque no se indica expresamente el nombre del compositor, Lobo era en esas fechas el maestro de capilla y, muy probablemente, el autor de la música para esos textos. En base a estos impresos y a otras referencias documentales el número de villancicos atribuibles actualmente a Lobo es de veintiséis, de los cuales solo hay fragmentos musicales de dos de ellos en la Catedral de Segovia: *Caminad deseos al bien que queréis* (estribillo a 3 y responsión a 5) y *Si a Belén te llegas* (a 8)²⁴. El conocimiento de este repertorio, que debió de ser abundante, sería de gran utilidad para superar el tópico de Lobo como compositor exclusivamente latino.

Mapa Mundi & Vanderbeeck & Imrie Ltd., 2000; *Motets Attributed to Alonso Lobo (1555-1617) Surviving in Instrumental Sources - Their Text Newly Restored with an Appendix of Spurious Attributions*, Hispaniae Cantica Sacra 3, Lochs, Mapa Mundi y Vanderbeeck & Imrie Ltd., 2001; Michael Noone: *Códice 25 de la Catedral de Toledo. Polifonía de Morales, Guerrero, Ambiel, Boluda, Josquin, Lobo, Tejada, Urrede y Anónimos*, Patrimonio Musical Español 12, Madrid, Fundación Caja Madrid-Alpuerto, 2003; L. Bonnet: "Dos secuencias desconocidas atribuidas a Alonso Lobo"; J. M. Suárez Martos: *Música sacra barroca*, vol. 3, pp. 3-86.

²⁰ Alejandro Luis Iglesias: "Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños", *Apuntes 2: Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, 4, 2004, pp. 5-42; Víctor Rondón: "Todo el Mundo en General. Ecos historiográficos desde Chile de una copla a la Inmaculada Concepción en la primera mitad del siglo XVII", *Revista de Historia Iberoamericana*, 2, 2009, pp. 30-45.

²¹ J. Ruiz Jiménez: *La librería de canto de órgano...*, p. 60.

²² A. Luis Iglesias: "Alonso Lobo como compositor de villancicos".

²³ Álvaro Torrente; Janet Hathaway: *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, Reichenberger, 2007, pliegos 355 y 356.

²⁴ A. Luis Iglesias: "Alonso Lobo como compositor de villancicos", pp. 39-40.

Las fuentes paródicas: dos motetes de Guerrero

Cinco de las seis misas incluidas en el *Liber primus missarum* (1602) se basan en motetes de Guerrero, fallecido tres años antes. Son las siguientes, por orden de aparición en el impreso: *Beata Dei genitrix* (6vv), *Maria Magdalena* (6vv), *Prudentes virgines* (5vv), *Petre ego pro te rogavi* (4vv) y *Simile est regnum caelorum* (4vv); la sexta, *O Rex gloriae* (4vv), fue la primera misa compuesta en España sobre una obra de Palestrina²⁵. La selección de los modelos paródicos ha de interpretarse como una forma de homenaje, especialmente en el Renacimiento, cuando al calor de los ideales humanísticos esta práctica adquirió una gran relevancia. Consciente y honrado del tributo de su discípulo predilecto, el último de los libros manuscritos entregados por Guerrero al cabildo sevillano (1596) incluía una de estas misas, *Petre ego pro te rogavi*²⁶. No en vano, esta fue la más popular de las misas de Lobo, quizá por su textura más ligera y su relativa sencillez en comparación con las dos contenidas en la presente grabación; su elevado número de transmisiones manuscritas localizadas (ocho) así parece sugerirlo. Frente a ella, *Prudentes virgines* y *Beata Dei genitrix* tuvieron una circulación más restringida, pues solo se transmitieron completas en el Ms. 21 del Colegio del Patriarca de Valencia, que contiene las seis misas del impreso madrileño. Excepcionalmente, el Hosanna II de *Prudentes* se copió, además, en notación cifrada para órgano en el Ms. 6 de la Catedral de Segovia, de probable origen sevillano²⁷. Ambas misas, en todo caso, son ejemplo acabado de una excelente construcción formal que no por ello, ni por utilizar un texto estandarizado como el del ordinario de la misa, renuncia a la sensibilidad y fantasía expresiva de obras más libres tipo motete, en el primero de los casos (*Prudentes virgines*) explotando con inigualable maestría las técnicas imitativas y en el segundo de ellos (*Beata Dei genitrix*) utilizando audaces recursos armónicos. Pero veamos en primer lugar los modelos elegidos por Lobo como fuente paródica.

Francisco Guerrero publicó su motete para el Común de Vírgenes *Prudentes virgines* en las antologías de motetes de 1570 y 1597. Esta versión para cinco voces (SAATB) no ha de confundirse con la pieza homónima a cuatro editada en las colecciones de 1589 y 1597, obra de menores pretensiones que reduce la extensión a la mitad y cambia el orden de las dos primeras palabras (*Virgines prudentes*)²⁸. A excepción de ese detalle, el texto es idéntico en ambos casos y se basa en la parábola de las diez vírgenes (Mateo, 25, 1-13), de gran influencia y popularidad desde la Edad Media, como bien ilustran los grabados marianos del libreto, todos de época de Lobo²⁹. En ella, se compara el Reino de los Cielos con diez vírgenes –representación de los creyentes– que esperaban al futuro esposo –Cristo– con sus lámparas para iluminarle el camino y asistir a su boda. Cinco de ellas, insensatas y confiadas, no llenaron

²⁵ Existen al menos dos transcripciones de las misas, ambas no publicadas: José Rafael Maldonado Abarca: *Las seis misas del Liber Primus Missarum, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla (1604-1617)*, tesis de maestría, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2003. Véase, de este mismo autor, “Acercamiento a la elaboración paródica en la misa *Simile est regnum de Alonso Lobo de Borja (1555-1617)*”, *Heterofonía*, 130-131, 2004, pp. 9-26; Albert Recasens: *Transcripción, estudio y edición del Liber primus missarum (Madrid, 1602) de Alonso Lobo (ca. 1555-1617)*, Proyecto de Investigación Musical de la Dirección General del Libro y del Patrimonio Bibliográfico y Documental, Junta de Andalucía (ref. H062089SE98LP), 2006-2007.

²⁶ J. Ruiz Jiménez: *La librería de canto de órgano...*, pp. 128 y 134.

²⁷ J. Marín López: *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, vol. 2, pp. 775 y 777-778.

²⁸ Para una visión de conjunto sobre la técnica y estilo de los motetes de Guerrero, véase Herminio González Barrionuevo: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000, pp. 283-371.

²⁹ La coherencia gráfica del libreto se traslada también a la imagen de la portada: *Vista y plano de Toledo*, (c. 1610) de El Greco, pintor contemporáneo con el que Lobo mantenía cierta afinidad estilística. Para los otros dos proyectos discográficos, la ilustración de portada seleccionada es igualmente representativa: la imagen de un grupo de ministriles en una pintura al fresco del siglo XVI, conservada en la capilla de San Esteban Tizatlán (antiguo obispado de Puebla-Tlaxcala) (proyecto 2) y una litografía del *Interior de la Catedral de Méjico (vista del coro)*, con el facistol y un libro de coro, de Pietro Gualdi publicada en *Monumentos de Méjico*, México D. F., Massé y Decaen, 1842 [2.ª ed.] (proyecto 3). Véase más adelante.

sus vasijas con aceite, en tanto que las cinco restantes, prudentes y sabias, sí lo hicieron en previsión de que el novio llegase a media noche, como así ocurrió. El texto de esta parábola no ha sido frecuentemente puesto en polifonía. Entre los escasos compositores ibéricos que lo musicalizaron figuran Pedro Guerrero, hermano de Francisco, y Ambrosio de Cotes, maestro de la Capilla Real de Granada, la Catedral de Valencia y, curiosamente, de la propia Catedral de Sevilla, cubriendo el periodo entre Guerrero y Lobo (1600-1603).

La estructura de la obra está determinada por el texto, que se divide en dos partes, finalizando ambas con la aclamación “*Ecce sponsus venit, exite obviam Christo Domino*”, que funciona como estribillo (la forma general es aBCB). Toda la obra está en compás binario *alla breve*, a excepción del fragmento sobre las palabras “*media autem nocte*”, que está en ternario y que simbólicamente, por analogía con la “media noche”, se escribe con notas ennegrecidas y se ubica justo en la mitad de la segunda parte, con una duración de doce breves. Este cambio de metro binario a ternario, representación musical de la agitación producida por la llegada de Cristo e intensificado por los melismas sobre la palabra “*nocte*”, es uno de los aspectos más singulares de la pieza, pues raramente Guerrero hace uso de este procedimiento en sus motetes. A continuación, retoma el compás binario y despliega una textura homofónica –única en la composición– sobre las palabras “*clamor factus est*” para subrayar el sorpresivo grito de las vírgenes. Por otro lado, la misma elección de una plantilla de cinco voces quizá tenga un significado simbólico, pues además de ser el cinco –junto con el siete y el doce– número mariano por excelencia, su presencia en esta pieza resulta particularmente idónea al transmitir de forma muy gráfica el número de vírgenes prudentes.

El motete *Beata Dei genitrix* de Guerrero fue publicado en su segunda colección de motetes (1589), si bien con anterioridad Tomás Luis de Victoria lo incluyó –junto con *Pastores loquebantur*– en su libro *Motecta festorum totius anni* (1585). Su texto está tomado de la antífona de la Presentación de María –primera parte– y del oficio común propio de Nuestra Señora –segunda parte–. Aunque escrito para seis voces (con *cantus* y *altus* duplicados), comparte varias características con *Prudentes virgines*, en particular su advocación mariana (en este caso, a la Natividad de María, celebrada el 8 de septiembre), su extensión global, su estructura en dos partes (la segunda de las cuales comienza con el texto *Ora pro populo*) y la presencia de un estribillo al final de cada una de ellas, en este caso con la triple aclamación *Alleluia* (esta ocupa justamente siete breves y es repetida dos veces, acompañada de vitalistas escalas descendentes). Al igual que otros motetes de Guerrero, *Beata Dei genitrix* contiene varios rasgos retóricos, tales como el empleo de silencios expresivos antes y después de la palabra *intercede* –coincidiendo con la súplica a María para que defienda a las vírgenes– y la profusión de diseños melódicos circulares, emblema característico de la Virgen en su condición perpetua de templo del Señor y sagrao del Espíritu Santo, tal y como señala el texto. De ambos motetes existen copias manuscritas en archivos de Roma, lo que constituye un indicio de su popularidad en la ciudad de los Papas³⁰.

Ad imitationem: *las misas Prudentes virgines y Beata Dei genitrix*

La composición de misas parodia o *ad imitationem* constituía un reto para cualquier compositor al tratarse de una estructura compleja, multiseccional y de amplias dimensiones, limitada por la necesidad de incorporar grandes cantidades de material polifónico preexistente que debía aparecer en cada uno de los movimientos para asegurar la unidad cíclica del conjunto. En su *Melopeo y maestro* (1613), Pietro Cerone ofrece una serie de consejos muy útiles para la composición de misas parodia a partir de

³⁰ Para una edición de ambos motetes y sus fuentes, véase José María Llorens Cisteró: *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1978-2005. Ambos están accesibles online (www.uma.es/victoria/guerrero.html); consulta 22-8-2014).

un motete, madrigal o canción. Sus recomendaciones afectan sobre todo al inicio y el final de los distintos movimientos del Ordinario y son de total aplicación a las dos misas de Lobo³¹. Con respecto a los inicios, Cerone recomendaba lo siguiente: 1) el inicio del *Kyrie I*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus I* ha de utilizar el tema principal de la obra parodiada (llamado "invención" o "subjecto" por Cerone), pero variando el orden de entrada de las voces y cuidando "tener variedad en las partes y consonancias" (Lobo respeta este principio en ambas misas, arropando el tema preexistente con contrasujetos de nueva creación, particularmente en el *Credo*); 2) en el comienzo del *Christe* se puede usar otro tema de la obra original o bien componer uno nuevo en el mismo tono (de nuevo en las dos obras Lobo opta por utilizar temas de sus respectivos modelos, si bien secundarios: en *Prudentes virgines* toma el tema sobre la palabra *ecce* y en *Beata Dei genitrix* el inicio de la *secunda pars*); y 3) los inicios del *Kyrie II* y de los *Agnus II* y *III* son de composición libre, en palabras de Cerone "en albedrío del compositor" (como ocurre en *Beata*); no obstante, también podían derivarse del modelo, como sucede en *Prudentes*, donde retoma el motivo sobre la palabra *Christo Domino* para el *Kyrie II* y el tema original para el *Agnus II*, en ambos casos reelaborados contrapuntísticamente.

En relación a los finales, el teórico bergamasco simplemente advertía que *Kyrie II*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Hosanna* y *Agnus III* han de tomar forzosamente material del final del modelo (algo particularmente ostensible en el *Amen* final de *Gloria* y *Credo* de *Beata Dei genitrix*, basado en el *Alleluia* del motete) y que *Christe*, *Et in terra del Gloria*, *Patrem omnipotentem del Credo*—cuando son multiseccionales—, *Pleni sunt*, *Benedictus* y *Agnus II* podían cadenciar en la "cofinal" del modo, es decir, en la cuerda de recitación, cuidando de no disponer dos secciones consecutivas con ese fin. Ambas misas se mantienen en la modalidad de sus respectivas fuentes paródicas (eolio en *La* para la primera; *protus* en *Sol* para la segunda). Con carácter general, Cerone recomendaba utilizar la mayor cantidad de material preexistente: "Cuanto más se servirá de los pasos (sean con imitación o sin ella) que estuviesen en medio y por adentro de aquella composición sobre la cual se hace la misa, tanto más será mejor y la obra más loable"³². Lobo usa gran cantidad de material temático de los motetes, pero no suele citar literalmente la textura completa, sino melodías o motivos que, en versión original o reelaborada, son tomados como punto de partida de nuevas imitaciones, acompañadas de materiales de nueva creación, sobre todo en *Beata Dei genitrix*, más avanzada y libre en su concepción y menos dependiente del modelo que *Prudentes virgines*.

Al igual que el motete original, la misa *Prudentes virgines* es a cinco voces—con los altos duplicados— y en ella Lobo despliega una textura estrictamente imitativa, haciendo de esta pieza una obra maestra del contrapunto severo, llena de simbolismo y erudición. En ella afloran prácticas que en esa época estaban en desuso como la politextualidad (presente en el *Agnus II*, cuyo tenor canta las palabras *Prudentes virgines* con la melodía principal del motete) y los cánones acompañados de diversas inscripciones enigmáticas en latín, cuya resolución entrañaba distintos grados de dificultad. El primero de ellos, un canon cancrizante, tiene lugar en la voz del tenor del *Crucifixus*, que escribe a cuatro voces (en esto, Lobo se atiene a lo indicado por Cerone, quien daba la opción de reducir el efectivo, debiendo en ese caso ser su composición "muy artificiosa y muy doctamente, y con estilo más subido y más elegante"). Solo se anotó música para la primera parte (hasta *Patris*), acompañada de la inscripción *Conversus est retrorsum* (tomada del versículo 5 del salmo 113, *In exitu Israel*, alusivo al milagroso retroceso de las aguas del Jordán). Para completar la segunda parte (*Et iterum venturus est...*) es necesario interpretar la primera en retrogradación, comenzando con la última nota y acabando con la inicial. También puede calificarse de "convencional" el canon del *Agnus II*, cuya soprano lleva dos signos de

³¹ Pietro Cerone: *El Mellopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, pp. 687-688.

³² P. Cerone: *El Mellopeo y maestro*, p. 687.

mensuración, el primero de los cuales (c) se aplica a esa voz y el segundo (o) al tenor, que interpreta la misma melodía hasta *mundi* con el doble de duración e "in diapason", es decir, una octava inferior.

Los cánones más sofisticados de *Prudentes virgines* se concentran en los dos *Hosanna*. En el *Hosanna I* solo se escribieron tres voces, debiendo derivarse las dos restantes a partir de sendas leyendas: *Cantus II Vadit & venit: sed de minimis non curat* (la segunda soprano ha de seguir a la primera, pero omitiendo las mínimas e interpretando solo las semibreves –La, Do', Re', Mi', Fa', Mi'– y luego repetirlas en sentido inverso –Mi', Fa', Mi', Re', Do', La–) e *Idem Tenor in octavam cancrizando supra Cantum II* (el tenor ha de hacer lo mismo, pero a la octava inferior y sobre el *cantus* segundo retrogradado, lo que implica comenzar por la melodía retrograda –Mi', Fa', Mi', Re', Do', La– para interpretarla después en su estado original –La, Do', Re', Mi', Fa', Mi'–). Curiosamente, para cuadrar el movimiento es necesario repetir la primera de las melodías a modo de *cantus firmus ostinato* cinco veces, número equivalente al de las vírgenes prudentes. En el *Hosanna II* se omitió el bajo, que ha de ser derivado con la ayuda de una inscripción de inspiración evangélica, *Currebant duo simul, sed basis praecurrit citius* (Juan, 20, 4), a partir del tenor, que presenta dos signos de mensuración distintos (o y o). Así, ambas voces comienzan al mismo tiempo e interpretan la misma melodía, aunque en el caso del bajo "más aprisa" (*citius* en latín), es decir, con los valores reducidos a la mitad de la duración, en correspondencia con el signo de mensuración. A ello se añadía una dificultad adicional que ya fue detectada por Stevenson³³: la presencia de ennegrecimientos y la consiguiente confusión entre los puntos de alteración (que añaden valor) y los de división (que únicamente separan grupos de notas). La complejidad de ambos cánones se convirtió en una leyenda y Antonio Soler, más de un siglo y medio después, los incorporó en su tratado *Llave de modulación y antigüedades de la música* (1762) como ejemplo de acertijos musicales de difícil resolución, por lo que disculpaba a aquellos que no fuesen capaces de descifrarlos: "Nadie extrañe si algún maestro de capilla no acertase con algún enigma o acertija [*sic*], que así llamo yo a tales composiciones, pero las tengo por cosa muy curiosa y de mucho trabajo"³⁴.

Con su rica sonoridad y su textura llena a seis voces, la misa *Beata Dei genitrix* está más centrada en la exploración armónica y los contrastes antifonales ocasionados por los cambios en el número de voces y las contraposiciones de bloques homofónicos en dúos y tríos que en el trabajo contrapuntístico, aunque no por ello deja de utilizar los cánones, en este caso en el *Benedictus* (con un canon a cuatro voces sobre el *Christe*, que toma material temático del inicio de la segunda parte del motete y del "Alleluia" final) y el *Agnus* (con un canon del tipo "tres en uno" sobre la segunda alto, de la que derivan la primera soprano y el tenor). Estructuralmente, también hay algunas diferencias con *Prudentes virgines*: el "Et incarnatus" no es tratado como movimiento independiente, lo que da lugar a una división tripartita del *Credo*—y no en cuatro partes, como en *Prudentes*—, solo hay un *Hosanna* en compás ternario (omitiendo música nueva para el segundo *Hosanna*, que tanto juego dio al compositor en la anterior misa) y uno de los tres *Agnus* (frente a los dos de *Prudentes*). Este movimiento es también singular desde el punto de vista textual, ya que yuxtapone en una misma sección el final de las aclamaciones primera y segunda (*miserere nobis*) con el de la tercera (*dona nobis pacem*). En su conjunto, es una obra de menores dimensiones (casi 150 compases menos en transcripción moderna), cuya principal novedad radica en la presencia de numerosas suspensiones—final del *Kyrie II*—, acordes disminuidos, un conspicuo cromatismo—ya el propio motete de Guerrero contenía 26 alteraciones accidentales en la versión impresa de 1585— y un uso muy personal de las falsas relaciones, a veces simultáneas, que se traduce en disonancias de gran expresividad en el *Credo*³⁵.

³³ R. Stevenson: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, p. 303.

³⁴ Antonio Soler: *Llave de modulación y antigüedades de la música*, Madrid, Joachin Ibarra, 1762, p. 193.

³⁵ David Trendell: "Eating His Cake", *The Musical Times*, 137, 1996, pp. 36-41 ya anotó algunas particularidades armónicas de esta misa.

Proyecto 2. Ministriles Novohispanos: obras del Ms. 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles

La presencia de ministriles de origen europeo en el virreinato de Nueva España se remonta a la misma llegada de Hernán Cortés a tierra firme. De la crónica de Cristóbal de Pedraza, obispo de Honduras, se infiere que Cortés solía llevar un grupo de instrumentistas de viento en sus expediciones. En una de sus incursiones en el actual territorio de Honduras, en 1524, Cortés iba acompañado de un grupo de 300 soldados y cinco ministriles que tañían chirimías, sacabuches y dulzainas. Entre ellos se incluía Bartolomé de Medrano, quien narró en primera persona al obispo Pedraza los crudos acontecimientos vividos en la selva hondureña, donde la tropa padeció "muy grandes trabajos no vistos ni oídos entre ningunos de los romanos"³⁶. Anduvieron más de 500 leguas (unos 2.000 kilómetros) perdidos por montes y sierras, cruzando ciénagas y ríos en balsa y a nado y, tras acabarse las provisiones, comenzaron a devorar los caballos, así como culebras, lagartos y otros muchos animales no conocidos, hasta acabar practicando el canibalismo:

y vinieron en tan grande estrechura que se comieron entre algunos de ellos unos a otros, entre los cuales por dicho de uno que se dice Medrano [...] dijo a mí el obispo y a otras muchas personas que él había comido de los sesos de un Montesino, sacabuche natural de la ciudad de Sevilla, y de las asaduras y sesos de Bernardo Caldera, hermano de licenciado Caldera que estuvo mucho tiempo en el Perú, y de un sobrino del dicho Caldera que se murieron de hambre³⁷.

Como superviviente de aquella aciaga expedición, Medrano retornó a la península ibérica y en 1531 se convirtió en uno de los primeros instrumentistas asalariados por la Catedral de Toledo, donde estuvo hasta 1559³⁸. *Ministriles Novohispanos* quiere ser un homenaje en el tiempo y la distancia al que ha sido un colectivo tan castigado y desprestigiado socialmente como demandado musicalmente.

Estos primeros instrumentistas, secundados por otros llegados en sucesivas oleadas desde Castilla, enseñaron a los indígenas a tocar toda clase de instrumentos, en particular de viento (flautas, chirimías, cornetas, sacabuches, bajones y bajoncillos). La habilidad y gusto de los naturales por la construcción e interpretación de instrumentos, testimoniada unánimemente por los cronistas, condujo a una rápida expansión de la práctica instrumental³⁹. Una consecuencia inmediata de este proceso fue la incorporación de grupos de ministriles a instituciones eclesiásticas y civiles como forma de simbolizar el estatus y rango social de los conquistadores. 1543 fue el año en que se documenta por primera vez un grupo de ministriles indígenas en la Catedral de México, aunque desde seis años antes encontramos instrumentistas pagados por el regidor del Ayuntamiento de México para participar en la procesión de San Hipólito, patrón de la ciudad⁴⁰. Aunque la procedencia de los ministriles –colectivo itinerante por definición– era muy variada, los instrumentistas de Sevilla, con su catedral como institución pionera en la contratación de grupos instrumentales en 1526, pudo jugar un papel determinante en este proceso de consolidación de las capillas de ministriles americanas, pues fueron muchos los instrumentistas hispalenses que

³⁶ Real Academia de la Historia: *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de Ultramar*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1898-1900, vol. XI, p. 413.

³⁷ Real Academia de la Historia: *Colección de documentos inéditos...*

³⁸ F. Reynaud: *La polyphonie tolédane et son milieu*, pp. 204-205 y 259. De origen andaluz, los Medrano formaron –junto con los Medina– una de las más importantes familias de ministriles del siglo XVI, integrada por Bartolomé y Diego (activos en Toledo), Luis el Viejo (activo en Sevilla y Córdoba), Luis el Joven (activo en Córdoba) y Cristóbal (activo en Jaén, Granada, Huéscar, Écija, Marchena y Badajoz).

³⁹ Véase la síntesis de Ricardo Augusto Zavadvikr: "Cronistas de Indias", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 1999, vol. 4, pp. 187-205.

⁴⁰ México D. F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, *Actas Capitulares*, vol. 1, f. 58r, 1-6-1543; Archivo Histórico del Distrito Federal, vol. 434-a. Francisco del Barrio Lorenzot (ed.): *Compendio de los Libros Capitulares de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal Ciudad de México (1524-1765)*, 5 vols., Tomo Primero, 31-7-1537.

viajaron a las Indias, ya fuera acompañando a autoridades como parte de su séquito (según relató Pedraza), desempeñando funciones comunicativas o lúdicas a bordo de los navíos o en incontables viajes de ida y vuelta para trabajar bajo contrato por un tiempo concreto al servicio de una institución, regresando luego a su tierra de origen⁴¹. A la inversa, grupos de ministriles indios y mulatos eran llevados a la península e integrados en el cortejo de nobles y aristócratas ibéricos como signo distintivo de ostentación y exotismo; los duques de Medina Sidonia son solo un ejemplo⁴².

Debido a lagunas documentales, las referencias a ministriles en la Catedral de Puebla no aparecen de forma sistemática hasta la segunda mitad del siglo XVI. Consta –como en tantos otros centros novohispanos– la contratación esporádica de instrumentistas indígenas, como ocurrió en 1573, cuando un grupo de indios del pueblo de Nopalucan solemnizaron las fiestas de San Pedro. A partir de ese momento, la adquisición de instrumentos y, sobre todo, la presencia de instrumentistas se incrementa notablemente hasta alcanzar los nueve de forma simultánea, siendo contratados tanto individualmente como en compañías completas de tres o cuatro miembros, como ocurrió en 1592 con Mateo Arellano, Bernardino Rodríguez y Juan Bautista padre e hijo, llegados todos ellos de Castilla⁴³. Los Baptista (Juan, Alonso, Antonio y Fernando), los Sevillano (Hernando y Gregorio), los Covarrubias (Francisco y Álvaro), los Pereira (Domingo y Manuel) o los Mora (Antonio y Blas) serán algunas de las dinastías familiares más destacadas durante un período en el que también descollaron otros ministriles de fuerte personalidad como Jerónimo del Río, el corneta Félix de Morales o el bajonista Simón Martínez⁴⁴.

Este último, según demuestran las recientes investigaciones de Gustavo Mauleón, puso en funcionamiento, junto con el maestro de capilla de la seo poblana Juan Gutiérrez de Padilla, una "compañía de hacer bajones y chirimías"⁴⁵. Este lucrativo negocio estuvo regentado por ambos entre 1632 y 1639. A partir de ese momento y hasta la década de 1650 la empresa quedó bajo la dirección exclusiva de Gutiérrez de Padilla, documentándose varios envíos al obispado de Oaxaca. De la demanda de instrumentos en esos territorios dan cuenta varias remesas (una de 1641 incluía 120 instrumentos y otros 64 se documentan en 1646), que muestran la pujanza de una compañía que empleó a constructores locales y que se destinaba a abastecer la nutrida población de ministriles indígenas de la región. De hecho, la presencia de ministriles indígenas, mulatos y negros será una característica generalizada en las numerosas capillas indianas, pues el oficio de ministril en el Nuevo Mundo era una forma de promoción social que implicaba, además, la exención del pago de tributos y sirvió para desarrollar una identidad (y suponemos que una sonoridad) musical indígena, típicamente instrumental, de gran pervivencia en América Latina hasta la actualidad⁴⁶.

Pese a la imprescindible presencia de los ministriles en las distintas festividades celebradas dentro y fuera de las iglesias, el repertorio conservado tanto en España como en América es muy exiguo, debido en parte a que los libros para uso de los instrumentistas eran propiedad particular de los propios músicos, y no de los respectivos cabildos. Hay referencias ocasionales a estos volúmenes en

⁴¹ C. Bejarano Pellicer: *El mercado de la música*, pp. 367-378.

⁴² Entre 1542 y 1558 Juan Alonso Pérez de Guzmán y Zúñiga, VI duque de Medina-Sidonia, tuvo a su servicio un conjunto de seis esclavos indios ministriles, intérpretes de sacabuche y chirimía, que le acompañaron a la boda del príncipe Felipe (futuro Felipe II) con María de Portugal en Salamanca (1543), causando sorpresa en la concurrencia: véase Lucía Gómez Fernández: "El mecenazgo musical de la Casa de Medina Sidonia y el Nuevo Mundo en el siglo XVI", *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero-Ustárriz; Emilio Ros-Fábregas (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 64-68.

⁴³ Puebla, Archivo del Venerable Cabildo Catedral de Puebla (AVCCP), *Actas Capitulares*, vol. 0, f. 69r, 30-06-1573; f. 143v, 15-12-1592.

⁴⁴ AVCCP, "Documentos y decretos sobre empleados del coro 1648-1853" contiene solicitudes autógrafas de casi todos ellos.

⁴⁵ Gustavo Mauleón: "Juan Gutiérrez de Padilla en el ámbito civil: un corpus documental", *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, pp. 179-240.

⁴⁶ E. Bermúdez: "The Ministriles Tradition in Latin America: Part One, South America, 1. The Cases of Santafé (Colombia) and La Plata (Bolivia)", *Historical Brass Society Journal*, 11, 1999, pp. 149-162.

actas capitulares e inventarios históricos. En la propia Catedral de Puebla Félix de Morales fue recompensado en 1598 por un libro "para el canto de los ministriles"⁴⁷. Un inventario de 1589 de la Catedral de México contenía tres cuadernos con música de ministriles y en la Catedral de Valladolid de Michoacán (hoy Morelia) está documentado, a través de un inventario de 1632, un ejemplar no conservado del libro de canciones para ministriles que Pedro de Porras y Morales imprimió en Madrid a finales de 1623 o principios de 1624, y cuya presencia en el Nuevo Mundo era desconocida hasta la fecha⁴⁸. Entre las piezas instrumentales conservadas en fuentes americanas, que se suman a los raros ejemplos metropolitanos de Ambrosio de Cotes (Granada) o Nicolás Tavares de Olivera (Las Palmas)⁴⁹, figuran unas pocas obras sin texto en el libro de Gaspar Fernández (copiado en Puebla, aunque hoy preservado en Oaxaca) y piezas sueltas en archivos de la ciudad de México (canción *Re Sol* de Riscos), Bogotá (un verso para dos chirimías y órgano atribuido a Manuel Blasco) y Cuzco (unos versos para bajones)⁵⁰, obviando algunos villancicos policorales con acompañamiento obligado de ministriles. Un caso aparte es el libro de coro 8 de la Lilly Library de Bloomington, un manuscrito procedente de la parroquia indígena de San Juan Ixcay, algunas de cuyas obras son fabordones y canciones sin texto, por lo que podría tratarse de una fuente destinada parcialmente a ser utilizada por indios chirimeros del noroeste de Guatemala⁵¹.

En este contexto de ausencia generalizada de fuentes instrumentales reviste particular importancia el Ms. 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles (México), único libro para uso de ministriles localizado hasta la fecha en catedrales del Nuevo Mundo. El manuscrito no está fechado, pero seguramente se corresponda con el libro para los ministriles que José de Burgos presentó al cabildo en 1672⁵². Ya en 1667 Burgos, que era asimismo ministril natural de Atlixco (un pueblo de indios célebre por su tradición instrumental), se había ofrecido al cabildo para copiar "con el aseo y curiosidad que se deben tener" los libros del coro que estaban desencuadernados, entre ellos un libro de ministriles (Ilustración 31.1). Todo apunta a que Burgos, copista principal del volumen, se limitó a poner en limpio una antología preexistente, que incluía las obras favoritas interpretadas en la capilla poblana desde hacía varias décadas, en su época más esplendorosa. Esta tardía cronología hace del Ms. 19 el último eslabón de un grupo de antologías instrumentales integrado por el Ms. 975 de la Biblioteca Falla de Granada (copiado en la década de 1560, probablemente para la Capilla Real de Granada) y los dos códices de Lerma (conservados uno en la propia iglesia de San Pedro de Lerma, Ms. 1, y otro -Lerma Codex- en la Universidad de Utrecht 3.I.16, y copiados en torno a 1590) y permite aproximarse al repertorio interpretado por ministriles antes de la incorporación a las capillas eclesiásticas de los violines, con quienes se produjeron importantes cambios estilísticos en la música instrumental⁵³.

⁴⁷ AVCCP, AC, vol. 5, f. 125r, 4-12-1598.

⁴⁸ J. Marín López: "The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589: A Lost Document Rediscovered", *Early Music*, 36, 4, 2008, pp. 575-596, p. 589; J. Marín López: "Música local e internacional", pp. 89-90.

⁴⁹ José López-Calo: "Anónimo (¿Ambrosio de Cotes?): Cuatro piezas instrumentales del siglo XVI", *Tesoro Sacro Musical*, 611 (1970), pp. 3-5 (presentación) y pp. 1-20 (Suplemento musical); y "A propósito de 'Cuatro piezas instrumentales del siglo XVI'", *Tesoro Sacro Musical*, 635, 1976, pp. 9-13; Lothar Siemens Hernández: "Una obra para la copla de ministriles de la Catedral de Las Palmas de Nicolás Tavares Olivera (c. 1614-1647)", *Revista de Musicología*, 25, 1, 2002, pp. 129-142.

⁵⁰ Véase Aurelio Tello (ed.): *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, México D. F., Cenidim, 1990, pp. 37-84; R. Stevenson: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D. C., Organization of the American States, 1970, "Musical examples", n.º 2, pp. 1-4 (verso de Blasco); Diana Fernández Calvo: *La música en la vida del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco (siglos XVII y XVIII). Textos musicales y contexto histórico*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2012, CD adjunto, transcripciones 19 y 20 (versos de Cuzco). Sobre la canción *Re Sol*, véase más adelante.

⁵¹ Véase el inventario en Paul W. Borg: *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*, 2 vols., tesis doctoral, Indiana University, 1985, vol. 1, pp. 217-242.

⁵² AVCCP, AC, vol. 16, f. 200v, 12-8-1672.

⁵³ Para una visión de conjunto sobre el repertorio contenido en estos libros, véase J. Ruiz Jiménez: "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa", *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths; J. Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2004, pp. 199-239; y Kenneth Kreitner: "The Repertory of the Spanish Cathedral Bands", *Early Music*, 37, 2, 2009, pp. 267-286.

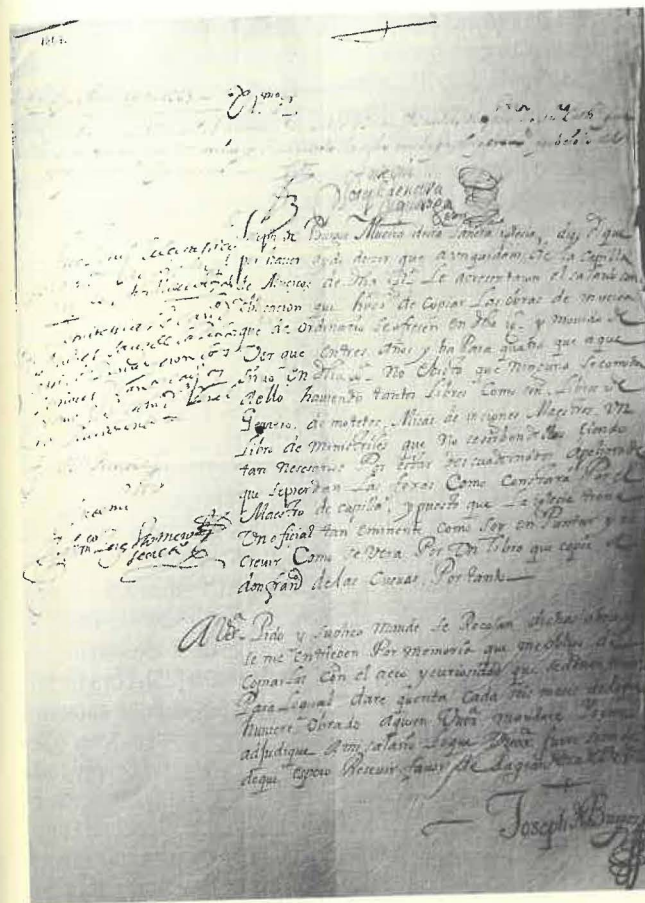


Ilustración 31.1. Petición del ministril José de Burgos⁵⁴

Aunque el Ms. 19 de Puebla ha perdido los 25 primeros folios, contiene un elevado número de composiciones: 74. Como es característico de estas antologías instrumentales, se inicia con una serie de versos en estilo fabordón en orden modal ascendente para las Horas del Oficio, le siguen 9 himnos de polifonistas ibéricos, 27 canciones o madrigales de autores internacionales, 8 motetes, un fragmento de misa y una sección final con 6 canciones de maestros peninsulares⁵⁵. En el contexto de las fuentes antes mencionadas, Puebla 19 es bastante preciso en lo relativo a autorías. Abundan maestros de la segunda mitad del siglo XVI, a quienes se sumaron algunos activos en la primera mitad del XVII, en un afán de actualizar el repertorio con los éxitos del momento, tomados de libros impresos o de otras antologías instrumentales. Junto a polifonistas emblemáticos, tanto nacionales como extranjeros, encontramos otros maestros "menores", pero que en su día debieron de gozar de cierta popularidad como Gil de Ávila o

Ginés Martínez (de Gálvez). La selección se completa con dos autores locales, Hernando Franco, maestro de capilla en iglesias de Santo Domingo, Santiago de Cuba, Guatemala y México, donde murió en 1585, y el ya citado Juan Gutiérrez de Padilla.

La organización de Puebla 19 presenta un carácter marcadamente práctico, dividiendo su repertorio en tres grandes categorías: piezas litúrgicas para las Horas del Oficio (fabordones, himnos), los siempre polifuncionales motetes y obras en vernácula, ya sean religiosas o profanas (chansons, villanescas y madrigales), de las que ocasionalmente se aporta el incipit textual con dos o tres palabras. El CD pretende ofrecer una selección representativa de la variedad y riqueza del contenido del manuscrito, tanto en autores, procedencias y cronologías como en géneros, funciones y estilos. Bloques de canciones y versos se alternan con otros de motetes e himnos al objeto de ofrecer una visión heterogénea, sazónada con frecuentes cambios de instrumentación.

⁵⁴ AVCCP, "Documentos y decretos sobre empleados del coro 1648-1853", carta anterior al 14-4-1667.

⁵⁵ Para un inventario de Puebla 19, véase K. Kreitner: "The Repertory of the Spanish Cathedral Bands", pp. 282-285. El número de piezas depende de la manera en que se computen los versos instrumentales (si como obras independientes o como conjunto de versos que forman de una misma composición).

Dentro del grupo de canciones destacan seis atribuidas a "Phelipe Rocher", de las que se graban cuatro [pistas 1, 2, 4, 48]. Fue Rogier un compositor muy prolífico: 243 piezas se le atribuyen en la *Pri-meira parte do index da livreria de música del rei D. João IV* (Lisboa, 1649), entre ellas 65 canciones y varias series de fabordones instrumentales que seguramente daten de sus años en Madrid como maestro de la Real Capilla (1586-1596). Estas piezas a cinco voces muestran su faceta más vanguardista, con atrevidas audacias armónicas y un agitado movimiento rítmico; tres de ellas, grabadas aquí por primera vez, son *única* que carecen de transmisiones en fuentes ibéricas⁵⁶. Lo mismo puede decirse de dos bellas obras anónimas: la canción sin título [44-45] y el madrigal *Ochi mei* [5], probablemente una versión del texto de Petrarca *Occhi miei lassi* (musicalizado, entre otros, por Jacob Arcadelt). Cinco obras del manuscrito angelopolitano sin incipit textual se atribuyen a "Orlando" (di Lasso), compositor de renombre internacional bien representado en fuentes ibéricas en general y en antologías de ministriles en particular (sobre todo el Lerma Codex). Una de ellas [3] no ha podido identificarse, mientras que otras dos son, en realidad, chansons de Thomas Crecquillon editadas por primera vez por Tielman Susato en *Le Vième Livre des chansons* (Amberes, 1545; RISM 1545¹⁵): *Je suis aymé* y *Belle, donne moy* [46 y 47]. Este maestro de la generación post-Josquin trabajó al servicio de la capilla flamenca de Carlos V entre 1538 y 1550, lo que facilitó su difusión en el ámbito hispano; el mismo manuscrito poblano incorpora otra chanson de este autor, *Pane me ami duche*, en tanto que Falla 975 presenta trece concordancias adicionales. Todo ello testimonia la importancia de los libros de ministriles como receptores predilectos de repertorio profano internacional, en especial franco-flamenco e italiano⁵⁷.

Puebla 19 reúne también a maestros andaluces emblemáticos que dedicaron sus esfuerzos a la musicalización de la obra lírica de sus contemporáneos: Rodrigo de Ceballos con *Dime, manso viento* [22], sin autoría en la fuente; Juan Navarro con *Sobre una peña*, texto atribuido a Jorge de Montemayor [26-27]⁵⁸; o los hermanos Francisco y Pedro Guerrero, el primero con *Adiós, verde ribera* [25], obra incluida en sus *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589; G4876), y el segundo –aunque anónimo en el manuscrito– con *Por dó caminaré* [28], pieza quizá publicada en *Sonetos y madrigales difíciles* (Sevilla/Osuna, antes de 1554?), un impreso hoy perdido, pero citado en el célebre inventario del rey João IV de Portugal⁵⁹. La producción de estos autores se difundió a través de antologías profanas como el Cancionero de Medinaceli y libros de vihuela como *Orphenica Lyra* (RISM, 1554³²) de Miguel de Fuenllana o *El Parnaso* (1576; DD1274) de Esteban Daza, con las que Puebla 19 comparte varias concordancias. La ausencia de palabras anula aquí las relaciones música-texto (a las que estos autores eran tan aficionados), pese a lo cual estas piezas no quedan desprovistas de expresividad.

Junto a estos maestros, el manuscrito poblano recoge ocho delicadas canciones a cuatro voces de Pedro Rimonte, aragonés que trabajó en la Corte del archiduque Alberto en Bruselas entre c. 1595 y 1614. Estas ocho piezas –de las que aquí se ofrecen dos, *Mi ausencia* [23] y *En este fértil monte* [24]– son las únicas del manuscrito que presentan el texto completo en la voz de soprano, añadido por una

⁵⁶ Douglas Kirk: "Newly-Discovered Works of Philippe Rogier in Spanish and Mexican Instrumental Manuscripts", *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, David Crawford; G. Grayson Wagstaff (eds.), Festschrift Series 17, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2002, pp. 47-74.

⁵⁷ J. Ruiz Jiménez: "The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of MS 975 of the Manuel de Falla Library", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 51, 1, 2001, pp. 25-41; e "Italian Music in Spanish Minstrel Books", *Studi Musicali*, 4, 2, 2013, pp. 237-257.

⁵⁸ Ambas piezas figuran también en el Cancionero de Medinaceli; véase Miguel Querol Gavaldá (ed.): *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli. (Siglo XVI)*, 2 vols., Monumentos de la Música Española 8 y 9, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1949-1950.

⁵⁹ Sobre el perdido impreso de Pedro Guerrero, véase Alejandro Luis Iglesias: "Andanzas y fortunas de algunos impresos musicales españoles del siglo XVI: Fuenllana y Pedro Guerrero", *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, María Isabel Hernández González (ed.), Salamanca y Madrid, Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, pp. 461-503.

mano distinta. Las transmisiones mexicanas son –junto con el Ms. Egerton 3665 de la British Library– las únicas conocidas de estas piezas, derivadas originalmente del impreso *Parnaso español de madrigales y villancicos* (Amberes, 1614; R1713)⁶⁰. La aterciopelada sonoridad de las flautas, muy apropiada para evocar el ambiente bucólico de los madrigales, contrasta con la estridente brillantez de los orlos que hacen su aparición en la batalla de "Juaniquin" (=Clément Janequin) [6-7], auténtico *hit-parade* del siglo XVI difundido en innumerables copias. Puebla 19 presenta una versión modificada de esta celebrísima chanson, de la que suprimieron algunos fragmentos en un proceso de readaptación típico de las fuentes instrumentales.

La sección de motetes está protagonizada por Francisco Guerrero, autor tempranamente vinculado con la práctica instrumental hispalense y uno de los compositores mejor representados en los libros de ministriles, tanto con sus obras en latín como en romance. Tres de los motetes grabados, *Iste Sanctus*, *Gloriose confessor* y *Sancta Maria succurre* [14, 15-16, 17] fueron publicados por el autor en sus antologías venecianas y se transmitieron en numerosas copias manuscritas, incluido el libro 6 de la Catedral de Segovia, una fuente instrumental de probable origen sevillano⁶¹. En cambio, un cuarto motete, *Pie Pater Hieronymus* [13], es –hasta el momento– una obra desconocida que se añade al selecto catálogo del maestro hispalense (Ilustración 31.2). La presencia de obras nuevas de Francisco Guerrero, tan típica de los libros de ministriles⁶², es característica también de Puebla 19. Por su parte, el anónimo *In sole* pudiera ser una musicalización del verso 6 (*In sole posuit tabernaculum suum*) del salmo 18 *Caeli enarrant gloriam Dei*; su texto se articuló como motete de Adviento en dos o más partes por diversos compositores franco-flamencos como Josquin Desprez, Heinrich Isaak o Andreas Pevernage,

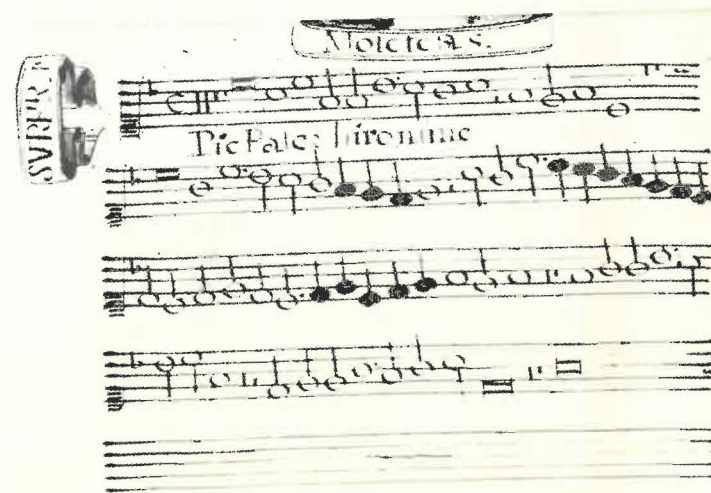


Ilustración 31.2. Inicio del motete *Pie pater Hieronymus* de Francisco Guerrero (Puebla 19, f. 118v)

⁶⁰ Véase la edición completa en Pedro Calahorra Martínez: *Pedro Rimonte: Parnaso español de madrigales y villancicos a cuatro, cinco y seis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980. Sobre la fuente inglesa, véase Eleanor Russell: "Pedro Rimonte in Brussels (c. 1600-1614)", *Anuario Musical*, 28-29, 1973-1974, pp. 181-194; 191-192.

⁶¹ Andrés Cea Galán: "Cantar al órgano. Guerrero y el círculo del organista Perezza", *Scherzo*, 139, 1999, pp. 134-137.

⁶² J. Ruiz Jiménez: "The Unica in MS 975 of the Manuel de Falla Library: A Music Book for Wind Band", *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, Tess Knighton; Bernadette Nelson (eds.) Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 59-78.

cuya versión a seis voces comienza con el mismo motivo que la de Puebla⁶³. Para ilustrar el repertorio himnódico se han escogido dos estrofas de Hernando Franco (*Monstra te esse Matrem* del *Ave Maris Stella* [36] y *Arbor decora* del *Vexilla Regis* [37]) y una de Rodrigo de Ceballos (*Nobis datus* del *Pange lingua* [38]), uno de los polifonistas preferidos por las capillas eclesiásticas indianas, según señaló Robert Snow⁶⁴. Como prescribían los ceremoniales, los motetes se interpretan en determinados momentos de la misa (entrada, ofertorio, elevación y salida) y, junto con los himnos, en las procesiones celebradas en los días de mayor solemnidad, tanto dentro como fuera de la catedral.

Completan la selección varias series de versos instrumentales destinados a interpretarse en el oficio de las Horas en alternancia con la polifonía vocal. Estas sencillas piezas de tendencia homofónica carecen de autoría [39-43] o salieron de la pluma de compositores hoy prácticamente desconocidos: Gil de Ávila, autor de dos ciclos [8-12, 29-35], fue maestro de capilla en diversas instituciones del entorno andaluz en el último cuarto del siglo XVI (Colegiata de Antequera, Hospital de Santiago de Úbeda y Santa Capilla de San Andrés de Jaén), en tanto que Ginés Martínez de Gálvez se desempeñó como maestro en la parroquia de Huéscar (Granada) y en las colegiadas de Olivares y San Salvador de Sevilla en el segundo tercio del siglo XVII. De ambos maestros no se conserva producción conocida en España, siendo estas minúsculas piezas copiadas en la Puebla palafoxiana el único testimonio de su ciencia musical⁶⁵.

Proyecto 3. Re Sol y Aufer a nobis: dos misas inéditas del "Ockeghem de México"

En el lejano año de 1969, Thomas Stanford y Lincoln Spiess publicaron un libro dedicado a los archivos de México que contenían música del periodo colonial. Junto a una útil –aunque incompleta– reseña de cada archivo incluyeron una lista de los compositores representados. No habiendo encontrado apenas autores de la llamada escuela franco-flamenca, ambos investigadores recurrieron a un compositor local, Francisco López Capillas (1614-1674), a quien no dudaron en bautizar con el sobrenombre de "Ockeghem de México" en virtud del interés técnico de su polifonía y las esotéricas leyendas plagadas de simbolismo y erudición que acompañaban los cánones de sus misas⁶⁶. Transcurridas más de cuatro décadas desde aquel bautismo historiográfico, esta grabación monográfica con dos de sus misas parodia, *Re Sol y Aufer a nobis* (ambas a cuatro voces) y algunos de sus motetes, pretende ser un homenaje en el tiempo y la distancia al que, sin lugar a dudas, es uno de los compositores criollos más talentosos del siglo XVII americano en su conjunto, con ocasión de celebrarse en 2014 el cuarto centenario de su nacimiento.

Francisco López Capillas, compositor criollo

Gracias al trabajo archivístico de musicólogos mexicanos y extranjeros es posible establecer *grosso modo* el itinerario biográfico de López Capillas, si bien persisten algunas lagunas⁶⁷. Nacido en la ciudad de México el 7 de abril de 1614, era hijo de Bernabé (o Bartolomé, según otras fuentes) López y

⁶³ Gerald L. Hoekstra (ed.): *Andreas Pevernage, Cantiones sacrae (1578): Part 1: Motets for the Temporale*, Madison, Wis., A-R Editions, 2010, p. 11.

⁶⁴ Robert J. Snow: *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, Detroit, Information Coordinators, 1980, a completar con nuevas informaciones procedentes de las catedrales de México y Valladolid de Michoacán; véase J. Marín López: *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, vol. 1, pp. 501-503.

⁶⁵ Presentamos información adicional sobre Gil de Ávila y una transcripción de sus versos en J. Marín López; Virginia Sánchez López; José Antonio Gutiérrez Álvarez; Pedro Jiménez Cavallé: "Aportaciones al estudio de la música en la Santa Capilla de San Andrés de Jaén durante el siglo XVI: dos juegos de versos para ministriles de Gil de Ávila (fl. 1574-1600)", *Anuario Musical*, 72, 2017, pp. 51-96. Sobre Ginés Martínez de Gálvez, véase el resumen biográfico de Victoriano J. Pérez Mancilla: *La música en la iglesia de Santa María de Huéscar hasta el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009, pp. 296-298.

⁶⁶ Thomas Stanford; Lincoln Spiess: *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, Information Coordinators, 1969, p. 37.

⁶⁷ Véase R. Stevenson: "Francisco Lopez Cotilla [sic]", *Heterofonía*, VI, 31, 1973, pp. 7-9; "Mexico City Cathedral Music 1600-1675", *Inter-American Music Review*, IX, 1987, pp. 75-114; Lesther Brothers: "Francisco López Capillas, First Great Native Composer:

María de la Trinidad y tuvo al menos un hermano, Antonio, y cuatro hermanas, todas mayores que él: Isabel (nacida en 1603), Leonor (1605), Tomasina (1608) y Elena (1612). En su testamento menciona como beneficiarias a Leonor, Elena y Jerónima, quien pudiera ser una hermana menor o el segundo nombre Isabel o Tomasina.

Francisco se formó como seise en la Catedral de México, donde fue admitido como tiple junto a su hermano Antonio en 1631, a propuesta del maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata. En 1636 se menciona por primera vez como bajonero, manteniéndose al servicio de la Catedral Metropolitana –con leves interrupciones– hasta 1641. En estos años nuestro protagonista se inició en los rudimentos de la composición probablemente con Rodríguez de Mata, como así lo sugiere la antífona *Adjuva nos, Deus* compuesta al alimón por ambos. En diciembre de 1641 se trasladó a la Catedral de Puebla como bajonero y organista, donde trabajó bajo la tutela de Juan Gutiérrez de Padilla y otro ilustre recién llegado "muy amigo de la música", el enérgico y emprendedor obispo Juan de Palafox⁶⁸. Las frecuentes ausencias del organista titular Pedro Simón hicieron de López Capillas el organista titular *de facto*, recibiendo salarios adicionales como afinador y cantor. Previsiblemente, en la seo angelopolitana perfeccionaría el arte de la composición con Gutiérrez de Padilla. A finales de julio de 1648, regresó a su ciudad natal para resolver ciertos "negocios", entre ellos la herencia de una capellanía, pero se desconocen sus actividades concretas entre esa fecha y 1654, en que reaparece en la Catedral de México. En marzo de ese año obsequió al cabildo metropolitano con un libro de música, preparando así el terreno para su contratación. Un mes más tarde, el 21 de abril de 1654, y tras la muerte de Fabián Pérez Ximeno, un López Capillas de 40 años recién cumplidos era designado maestro de capilla y organista titular por el cabildo. Será a partir de entonces –quizá como guiño a su nueva profesión– cuando aparezca en la documentación capitular con su segundo apellido ("Capilla/s"), si bien en los manuscritos musicales figura solo con el primero.

Con su nombramiento como maestro de capilla López Capillas se convertía en el primer compositor criollo que ocupó ese cargo de máxima responsabilidad musical tras más de 120 años de hegemonía peninsular. En su designación directa, sin mediar oposición, pudo incidir su condición de clérigo de buenas costumbres y hombre "de la casa", su vinculación con la Real y Pontificia Universidad (donde estudió cánones, retórica y artes entre 1632 y 1637, apareciendo como licenciado desde 1648) y el hecho de que para entonces ya había dado muestras de ser un músico maduro y experimentado, pues fue elegido "atento a su mucha suficiencia y habilidad para dichos ministerios". Durante su magisterio tuvieron lugar importantes fiestas en las que debió hacer sonar su música, incluida la dedicación de la propia catedral (1656) y la consagración de cuatro arzobispos (1655, 1664, 1666 y 1668). El hecho mismo de que el cabildo lo propusiera como secretario capitular y disfrutara de un legendario salario de 1.000 pesos –que seguía siendo recordado casi cien años después por su sucesor, Juan Téllez– da cuenta del reconocimiento que contaba ante los canónigos⁶⁹. Además de músico, López Capillas desarrolló una carrera

Reflections on the Discovery of His Will", *Inter-American Music Review*, X, 1989, pp. 101-118; "Musical Learning in Seventeenth-Century Mexico: The Case of Francisco López Capillas", *Revista de Musicología*, 16, 5, 1993, pp. 2814-2834. La síntesis biográfica más actualizada la proporciona Ruth Yareth Reyes Acevedo: *La capilla musical de la Catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654-1674)*, tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. En lo relativo al repertorio, véase J. Marín López: *Los libros de polifonía de la Catedral de México*.

⁶⁸ María Gembero-Ustárrroz: "Muy amigo de la Música: el Obispo Juan de Palafox y su entorno musical en el virreinato de Nueva España", *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, Gustavo Mauleón Rodríguez (ed.), Puebla, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla y Arquidiócesis de Puebla, 2010, pp. 55-130.

⁶⁹ ACCMM, AC, vol. 36, f. 35v, 30-1-1742: "[...] asimismo representa [Juan Téllez Xirón] el haberse jubilado su maestro don José de Idiáquez con los 700 pesos que gozaba y que Fabián Pérez Ximeno y Francisco López Capillas tuvieron 1.000 pesos de renta y otros varios ejemplares y razones que difusamente expresaba en su escrito que habiéndolo oído se resolvió que se traiga con cédula de ante diem".

eclesiástica, siendo beneficiario de diversas capellanías desde 1638, una media ración en 1668 y la ración completa tres años después, concedida por la reina Mariana de Austria a petición expresa del arzobispo Payo Enríquez de Rivera. López Capillas permaneció en el cargo hasta su muerte, acaecida el 18 de enero de 1674. Según recoge su testamento, pidió ser enterrado en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, sede de la cofradía de músicos y capellanes de coro del mismo nombre de la que formaba parte; allí debían decirse 500 misas por su alma. Disponía entonces de diversas propiedades inmuebles, varios objetos de plata, un órgano y tres violones. Sus papeles y libros de música fueron donados al cabildo, a quien también dejó varios discípulos, siendo el más destacado Guillermo de Carvajal.

El total de composiciones actualmente conservadas de López Capillas se sitúa en torno a las 50, todas menos una sobre texto latino. Un examen de su catálogo revela que el maestro criollo abordó casi todos los géneros litúrgicos de su tiempo, muchos reunidos en el Ms. 7 de la Catedral de México: misas, himnos, responsorios de Semana Santa, motetes, secuencias, una pasión, una lamentación, cánticos del *magnificat* y algunos salmos bicorales, conservados en la Catedral de Puebla⁷⁰. Su obra en latín, de alta calidad, exhibe un profundo conocimiento tanto de la tradición polifónica renacentista como del nuevo estilo policoral tan de moda en las décadas centrales del siglo XVII. De especial relevancia es su soberbia serie de ocho misas parodia o *ad imitationem*, compuestas sobre motetes de Giovanni P. da Palestrina (*Quam pulchri sunt* y *Benedicta sit*), chansons profanas (*Re Sol* de Riscos y *Batalla* de Jaquequin), las sílabas de la solmisación (*Super Scalam Aretinam*, en realidad una misa *cantus firmus*) y obras propias del autor (*Pange lingua*, *Aufer a nobis* y *Super Alleluia*). Todas están escritas a un solo coro *a cappella* (a 4-6vv) y cinco de ellas presentan cánones acompañados de inscripciones enigmáticas en latín –especialmente en los *Agnus*–, siendo la *Missa Quam pulchri sunt* la más elaborada y compleja en este sentido⁷¹.

Como tantos otros maestros hispanos de su tiempo, López Capillas compuso en abundancia ciclos de villancicos para las principales festividades del calendario litúrgico catedralicio como Corpus Christi, San Pedro, Asunción, Navidad o la Virgen de Guadalupe, siendo el primer compositor catedralicio americano en musicalizar un ciclo completo de textos para la virgen morena. De este legado no conocemos la música pero sí las letras, impresas en cuadernillos o pliegos, a la usanza española. López Capillas escribió también un pequeño opúsculo teórico de sobresaliente interés musicológico titulado “Declaración de la Missa” e insertado al inicio del libro de polifonía 6 de la Catedral de México. Dicho escrito estuvo motivado por la necesidad didáctica (teñida de cierto revanchismo profesional) de explicar a los miembros de su capilla las reglas asociadas a los signos de mensuración utilizados en la *Missa Super Scalam Aretinam*. Dicha obra, escrita íntegramente en compás ternario, causó “novedad” (léase dificultades de lectura) y cierto malestar entre sus músicos, que lo acusaron de temerario. Molesto por las críticas, el genio inquieto de López Capillas justificó científicamente su obra apoyándose en diversas autoridades musicales (desde Palestrina hasta Pedro Cerone), evitando así que le enmendasen la plana “los que no son maestros sino cantores”⁷².

⁷⁰ Está pendiente de completarse la edición de las obras completas de este compositor, del que han aparecido tres volúmenes hasta la fecha; véase Francisco López Capillas: *Obras*, ed. Juan Manuel Lara Cárdenas, Tesoro de la Música Polifónica en México V, VI, XI, México D. F., Cenidim, 1993-. Entre las obras pendientes de publicación están precisamente las misas.

⁷¹ Lester D. Brothers: “A Master, an Icon, and a Cause in Mid-Seventeenth-Century Mexico. *Missa Quam pulchri sunt gressus tui* by Francisco López Capillas as a New World of Wonder”, *Treasures of the Golden Age: Essays on Music of the Iberian and Latin American Renaissance in Honor of Robert M. Stevenson*, Walter A. Clark; Michael O’Connor (eds.), Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2012, pp. 237-264. Ya con anterioridad, este autor ofreció un estudio monográfico de la misa hexacordal: “A New World Hexachord Mass by Francisco López Capillas”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, IX, 1973, pp. 5-44.

⁷² Véase la edición y comentario de la “Declaración” en J. Marín López: *Los libros de polifonía de la Catedral de México*, vol. I, pp. 351-357.

De México a Madrid: el Ms. M/2428

Las dos misas que articulan esta grabación comparten, además de su condición de misas parodia, su número de voces y su preferencia por las sonoridades menores, el hecho de ser las únicas misas copiadas en el ya citado libro 7 de la Catedral de México, una antología que recoge casi exclusivamente obras de López Capillas. Sin embargo, no será esta la fuente utilizada para la interpretación, sino el Ms. M/2428 de la Biblioteca Nacional de España, integrado por 226 folios y en perfecto estado de conservación⁷³. M/2428 es, en realidad, una lujosa copia de presentación, concebida a modo de *opera omnia*, que contiene las ocho misas conocidas de López Capillas y su ciclo completo de dieciséis *magnificats* a cuatro voces para los versos pares e impares. Pese a conservarse en Madrid, sabemos que el libro se copió en México porque dos de los tres copistas que participaron en su confección reaparecen en los libros de la propia catedral con obras de López Capillas. El aspecto más singular del manuscrito madrileño es su cuidada caligrafía musical y la original decoración de las iniciales de los primeros 66 folios que ofrecen, con un altísimo grado de detalle y sofisticación, fascinantes representaciones de todo tipo de animales (reptiles, anfibios, peces, cetáceos, mamíferos y gran variedad de aves), junto a criaturas fantásticas y escenas de la vida cotidiana sobre un fondo marino que no puede ser otro que Texcoco, el enorme lago de agua salada sobre el que los aztecas edificaron Tenochtitlan y los españoles la “Muy Noble e Imperial Ciudad de México”⁷⁴.

Sin duda, López Capillas debió de estar implicado directamente en su confección, ya que la versión de las misas copiada en la fuente de Madrid presenta divergencias puntuales pero notables con respecto a la contenida en el Ms. 7 de México que serían difíciles de explicar sin la intervención directa del compositor; de hecho, *Aufer a nobis* es una de las misas con mayores variantes. Aunque no está clara la relación entre ambas fuentes, todo apunta a que el Ms. 7 de México contiene una primera versión con algunos borrones que parecen ser correcciones de errores armónicos (quintas paralelas) y rítmico-melódicos que posteriormente fueron incorporados al manuscrito de Madrid, que también presenta algunas enmiendas. No sabemos si estos cambios se realizaron por razones técnicas o estéticas, fruto de la madurez del compositor o de su adaptación a una nueva audiencia, las autoridades cortesanas residentes en Madrid. El caso es que estas transformaciones, unidas a la cantidad –más de 200–, calidad y originalidad artística de sus iniciales, avalan la hipótesis (en su día apuntada por Stevenson⁷⁵) de que este libro pudo ser enviado por el compositor a Madrid como regalo a la familia real para reforzar sus solicitudes de ascenso y/o agradecer alguna de las mercedes concedidas como medio racionero (1668) o racionero completo (1671). De hecho, analizando contenido y continente en su conjunto, el volumen podría interpretarse como un acto de orgullo criollo por medio del cual López Capillas –oriundo de la capital mexicana– mostraba a los reyes de España no solo su ingenio y destreza como compositor, sino también la belleza y fertilidad de su tierra, convertida ahora en símbolo del poder de la Iglesia y de la propia monarquía. Desconocemos si el libro tuvo un uso efectivo por parte de la Real Capilla de Palacio que entonces dirigía Francisco Escalada. Posteriormente, el libro pudo pasar a la colección de música de la Biblioteca Real Pública, creada en 1711 y embrión de la actual Biblioteca Nacional de España, que en su origen estuvo constituida por obras que pertenecieron a Carlos II y a la reina madre Mariana de Austria.

⁷³ Este manuscrito está disponible en BDH-BNE (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004935&page=1>; consulta 13-08-2014).

⁷⁴ J. Marín López: “Singularidades iconográficas de un manuscrito musical de origen novohispano (Madrid, BNE, M.2428)”, ponencia, VII Congreso Internacional Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina (CEISAL): “Memoria, presente y porvenir”, sesión “Sonidos prestados, melodías propias: la iconografía musical como espejo de las sociedades novomundistas”, Universidade Fernando Pessoa, Oporto (Portugal), 12-6-2013.

⁷⁵ R. Stevenson: “López Capillas, Francisco”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press (consulta 20-8-2014).

Missas Re Sol y Aufer a nobis

El repertorio del CD se divide en dos bloques articulados en torno a cada una de las misas, *Re Sol* [pistas 2-6, 8-15] y *Aufer a nobis* [18-22, 24-30] con sus respectivos modelos paródicos al inicio [1, 17], un motete intercalado entre el *Gloria* y el *Credo* [7, 23] y una pieza adicional como colofón [16, 31]. Estas interpolaciones no tienen ninguna pretensión de reconstrucción historicista, sino tan solo evocar la práctica de intercalar piezas en el Ordinario para sugerir al oyente que los cinco movimientos de la misa no se interpretaban como una sinfonía⁷⁶. Para la composición de su *Missa Aufer a nobis*, López Capillas se basó en un delicado motete propio dedicado a la Virgen María que contrapone en su inicio dos melodías simultáneas explotadas posteriormente en la misa, una ascendente en el tiple y parcialmente el tenor (La-Si-Si-Do'-Re'-Mi') y otra descendente en alto y bajo (Mi'-La-La-Sol#-La-Si-Do'-Re'-Mi'). Su texto pudiera ser una adaptación mariana de la oración de penitencia a Cristo que el sacerdote reza al subir las gradas del altar durante la misa (*Aufer a nobis, quaesumus Domine, iniquitates nostras*). A pesar de su brevedad (apenas 50 compases en transcripción moderna), la pieza hace un uso magistral de la mensuración y la combinación de melodías con fines expresivos relacionados con el significado del texto penitencial: se cambia de signo mensural y de textura al inicio de cada uno de los cuatro versos, asociando el compás binario y la textura contrapuntística al pecado del hombre y la bajeza de su condición (versos 1 y 3) y el compás ternario –símbolo de devoción mariana– y la textura homofónica (ya sea plena, a cuatro voces, o diseccionada por parejas) con el gozo que supone el canto de alabanza a la Virgen (versos 2 y 4). El resultado es una obra de singular belleza, dinámica y concentrada.

Por su parte, la *Missa Re Sol* está modelada sobre una canción homónima atribuida a "Riscos", de la que se omitió el texto y solo se aporta el título (Ilustración 31.3). La pieza parece inscribirse en la tradición de los villancicos de precisión típicos de las oposiciones al magisterio de capilla; 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-Fa-Mi-Re-Do). Se trata de una breve pieza (no alcanza los 40 compases) de animados diseños escalísticos y estructura tripartita, cuya sección central está en compás ternario. Existe controversia sobre su verdadero autor, pues desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII existieron cuatro compositores apellidados Riscos, todos los cuales vivieron en Jaén en algún momento de sus carreras⁷⁷. Los más probables autores de esta pieza son (por orden) Juan Martín (o Martínez) de Riscos, natural de Cabeza del Buey (Badajoz) y maestro en la Colegiata de Antequera (1587-98), la Capilla Real de Granada (1598) y la Catedral de Jaén (1598-1637), y su sobrino y discípulo Juan de Riscos, oriundo de Antequera, formado con su tío en Jaén y maestro titular también en la colegiata antequerana (1608-12) y en las catedrales de Córdoba (1616-17, aunque desde 1612 servía como ayudante) y Toledo (1617-19), donde murió prematuramente con solo 28 años. Otro Juan (Benítez) de Riscos, también sobrino del primero y natural de Jaén, ejerció como maestro en distintos centros andaluces y extremeños desde 1616 (Santa Capilla San Andrés de Jaén, Colegiata de Santa María de Úbeda y Catedral de Plasencia, donde acabó sus días en 1644), en tanto que el último Juan de Riscos desempeñó varios cargos en la Catedral de Jaén (entre ellos el de maestro de seises) entre 1658 y 1707. Tanto Lope de Vega como Luis de Góngora se refirieron a Riscos como uno

⁷⁶ Para las entonaciones en canto llano se recurrió a Rafael Camacho: "Cuadro comparativo de los cantos toledanos y romano", *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, Guadalajara [México], Ant. Imp. de Rodríguez, 1878. En concreto, para el *Gloria* se eligió la melodía "In Dominicis, et semiduplicibus et infra octava" [p. 2] (*Missa Re Sol*) e "In omnibus festiuitibus [sic] beatae Virginis Mariae, et in Sabbatis" [p. 1] (*Missa Aufer a nobis*), y para el *Credo* la melodía "In Dominicis diebus, et infra octavas" [p. 7] (*Missa Re Sol*) e "In Festis duplicibus" (*Missa Aufer a nobis*).

⁷⁷ 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; y J. López-Calo: "Risco", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, pp. 209-212.

de los más grandes músicos de su tiempo, si bien no es posible determinar si se refieren al tío o al sobrino activo en Córdoba y Toledo. Lo que está fuera de duda es que su notoriedad alcanzó las Indias, como así lo demuestra no solo la canción *Re Sol*, sino una *Salve Regina* a cuatro voces de "Juan de Riscos" conservada en la Catedral de Bogotá. La presencia de la canción de Riscos y la elaboración paródica de López Capillas hizo pensar en un comienzo que este –con anterioridad a la localización de su testamento– era natural de Andalucía e incluso que se había formado en la Catedral de Jaén bajo la tutela del iniciador de la saga Riscos⁷⁸. Esta hipótesis, hoy desechada, tenía su fundamento considerando, por un lado, 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, el lugar preferente que ocupan la misa y la canción, al inicio del libro 7 de México.



Ilustración 31.3. Tiple de la canción *Re Sol* de Riscos (México 7, f. 17v)

Como ya se indicó a propósito de Alonso Lobo, la composición de misas parodia o *ad imitationem* constituía un reto para cualquier compositor por su complejidad y dimensiones. Las recomendaciones contenidas en el *Melopeo y maestro* de Cerone⁷⁹, relativas al inicio y el final de los distintos movimientos del Ordinario, son seguidas por López Capillas, aunque con algunas libertades formales y una preferencia por el trabajo con motivos o células breves, más que con amplias secciones. Con respecto a los inicios, Cerone recomendaba lo siguiente: 1) el inicio del *Kyrie I*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus I* ha de utilizar el tema principal de la obra parodiada (López Capillas se atiene a este principio en ambas misas, a excepción del *Sanctus* de *Re Sol*, que utiliza materiales de la tercera parte de la canción, y del *Gloria* de *Aufer*, que se basa en la sección *Quibus indigni* del motete, variada rítmicamente); 2) en el comienzo del *Christe* se puede usar otro tema de la obra original o bien componer uno nuevo en el mismo tono (de nuevo en estas dos misas López Capillas opta por utilizar temas de sus respectivos modelos: en *Re Sol* emplea el tema inicial pero invertido y, en *Aufer*, la sección *Quibus indigni* del

⁷⁸ R. Stevenson: "Francisco Lopez Cotilla [sic]", p. 203.

⁷⁹ P. Cerone: *El Melopeo y maestro*, pp. 687-688.

motete); y 3) los inicios del *Kyrie II* y de los *Agnus II* y *III* son de composición libre, aunque también pueden derivarse del modelo, como hace el compositor criollo (en *Re Sol*, el *Kyrie II* y el último *Agnus* retomando el tema del comienzo, mientras que en *Aufer* el *Kyrie II* recuerda el fragmento *omnia laude* reelaborado contrapuntísticamente y con disminuciones).

López Capillas se toma más licencias en relación a los finales. El teórico italiano simplemente advertía que *Kyrie II*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Hossana* y *Agnus III* han de tomar forzosamente material del final del modelo. Sin embargo, en *Re Sol* solo el final del *Sanctus* es similar al de su modelo, repitiendo el resto de movimientos la omnipresente primera sección de la canción, que es utilizada con insistencia como elemento temático principal de esa misa. En el caso de *Aufer a nobis*, solo el final del *Kyrie II* recuerda al de su modelo. Cerone también aconsejaba que *Christe, Et in terra* del *Gloria*, *Patrem omnipotentem* del *Credo* –cuando son multiseccionales–, *Pleni sunt*, *Benedictus* y *Agnus II* podían cadenciar en la “cofinal” del modo o cuerda de recitación, cuidando de no disponer dos secciones consecutivas con ese fin. López Capillas va mucho más allá en *Re Sol*, pues solo tres secciones (*Christe, Et incarnatus* y *Benedictus*) cadencian en *Re*, la final del modelo, acabando el resto en *Sol*. *Aufer a nobis*, en cambio, se mantiene más apegada a la modalidad del motete original, pues con excepción del *Gloria* y del único *Agnus* –que cadencian en *La*– las secciones restantes no abandonan *Mi*.

Una de las peculiaridades más destacadas de los modelos paródicos estriba en los cambios de mensuración, un aspecto que López Capillas se abstiene de explotar en toda su dimensión en las misas, mostrando una clara preferencia por el tiempo binario. De hecho, en ambas misas solo se producen dos cambios a compás ternario durante unos pocos compases (*Cum Sancto Spiritu* del *Gloria* y *Confiteor* del *Credo*). Otras características compartidas por las dos misas consisten en su disposición vocal (ambas a cuatro voces, con reducción a tres –sin bajo– en el *Benedictus*), la incorporación del *Hosanna* como parte del *Benedictus* (y no como movimiento independiente con cambio a compás ternario, como marcaba la tradición) y el uso de cánones en los *Agnus*. En el *Agnus I* de *Re Sol* se produce un canon *in diapason* –a la octava– entre el tiple y el tenor (el *Agnus II* no presenta ningún canon, pero sí aumenta la plantilla a seis voces, otro aspecto tomado de la tradición renacentista). En el caso del único *Agnus* de *Aufer a nobis*, sobre el tenor se escribió la inscripción *vado & venio* (“voy y vengo”), extraída del Evangelio de San Juan, 14, 28, y que alude al momento en que Cristo, tras la traición de Judas durante la Última Cena, dijo a sus discípulos: “Me voy y volveré a vosotros”. López Capillas aplicó este canon a una de las melodías principales del motete (y también de la misa: *La-Sol#-Sol#-La-Si-Do*), y que en el caso concreto del *Agnus* es repetida en sentido inverso desde la mitad del movimiento, a modo de canon cancrizante. El Ms. 7 de México no escribió la parte retrograda de esta voz, sino que, llegado a la mitad del movimiento se dejó en blanco, siendo el propio cantor el responsable de leer de derecha a izquierda hasta el principio la melodía ya anotada; en el manuscrito de Madrid, en cambio, se resolvió el canon y se escribió esa parte de manera íntegra.

Si en los aspectos señalados López Capillas manifestaba –como vimos, con ciertas libertades– su adhesión a los preceptos de la tradición paródica tardo-renacentista, hay otros elementos progresistas que lo separan de ella⁸⁰. Entre ellos, podemos destacar su preferencia por la escritura silábica y las texturas homorrítmicas (incluido el bajo, con una función claramente armónica), el uso de un contrapunto simplificado y la ausencia de imitaciones largas (a excepción de en los cánones), la búsqueda de una cierta espacialidad a través del contraste entre secciones densas texturalmente frente a otras más ligeras y expansivas, o entre pasajes de mayor actividad rítmica frente a otros más estáticos, su predilección por la síncope y las notas con puntillo y las agrupaciones de voces en parejas, así como la tendencia hacia la síntesis y la claridad (la *Missa Re Sol*, por ejemplo, no llega a 480 compases en

⁸⁰ L. D. Brothers: “Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico”, *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, pp. 75-89.

transcripción moderna), características todas ellas modernas compartidas con su música policoral. Vistas en su conjunto, ambas misas son tan renacentistas como barrocas, constituyendo una actualización de las convenciones de la misa parodia en un momento –tercer cuarto del siglo XVII– en el que su práctica comenzaba a caer en desuso.

Motetes

Entre el *Gloria* y el *Credo* del Ordinario de ambas misas, así como tras el *Agnus*, se presentan dos motetes, interpretados instrumentalmente en el caso de la *Missa Re Sol*. El primero de ellos, en una suave versión de flautas, es el motete *Quicumque voluerit* [7], destinado al día de los Apóstoles en Semana Santa. La obra se desarrolla de manera contrapuntística por las tres voces inferiores, mientras que el tiple (la voz que quiere ser “más importante”, según relata el texto) entona una melodía de ocho notas en valores largos, a modo de *cantus firmus*. Esta melodía, que se repite en tres ocasiones a distinta altura, va reduciendo la duración de las figuras un tercio y presenta un signo mensural distinto en cada repetición. Encima de esa voz, López Capillas incluyó una de esas enigmáticas leyendas en latín a las que era tan aficionado, lanzando un reto a sus cantores: *Si per notas usque ad tempora cantaveris non pernoctaberis*, es decir, que si al cantar respetan la duración de los tiempos, no tendrán que permanecer en vela el tiempo destinado al sueño. La presencia de una triple repetición en un motete con esta advocación no es casual y remite simbólica e inequívocamente a los tres anuncios de la pasión que Jesús hizo a sus discípulos durante la Última Cena.

Otra pieza de Semana Santa en versión instrumental (en este caso, con chirimías, sacabuches y órgano, con registro de *regal*) se añade tras el *Agnus*: el responsorio *Velum templi scissum* [16], catalogado en el índice del Ms. 7 como motete. Su texto alude al momento en el que, tras la muerte de Cristo, el velo del templo se rasgó y toda la tierra tembló. La obra presenta una estructura cuatritipita delimitada por silencios y plagada de detalles descriptivos: en la primera sección, las voces se disponen imitativamente, mientras que en la segunda se describe el dramatismo del temblor terrestre a ritmo de semiminimas, empleando la textura homofónica en las dos últimas partes, constituidas por el anuncio de la intervención del Buen Ladrón y sus propias palabras implorando piedad desde la cruz.

En correspondencia con la advocación mariana de la *Missa Aufer a nobis* se intercala en ella otra pieza dedicada a María (en este caso a su Natividad), *Cum iucunditate Nativitatem* [23] en una curiosa interpretación para voz y órgano que se detallará más adelante. Finalmente, se incorpora como colofón el *Oh, admirable Sacramento* [31], una de las obras más singulares del catálogo de López Capillas al ser su única pieza conservada con texto en romance. El *Oh admirable*, conocido con el nombre de alabado, fue un texto de gran popularidad durante los siglos XVII y XVIII que se cantaba al encerrar el Santísimo Sacramento durante la octava del Corpus Christi y que hoy en día pervive por tradición oral con numerosas variantes textuales tanto en España como en Latinoamérica. Otras fuentes, en cambio, indican que los alabados también se interpretaban en los Maitines de la Natividad de Cristo y la Inmaculada Concepción, lo que resulta verosímil a la luz del contenido de su texto⁸¹. La pieza se estructura en dos secciones con dos estrofas cada una, finalizando todas con la palabra *Amen*. La primera sección, para tiple, alto, tenor y bajo, constituye una alabanza al cuerpo de Cristo y a su doble condición de hombre y Dios, en tanto que la segunda, para dos tiples, alto y tenor, se dedica a la Virgen María como Concepción Inmaculada y progenitora de la verdadera carne del sacramentado. Para acentuar el contraste, la primera parte se interpreta con voces y acompañamiento de ministriles y órgano,

⁸¹ J. López-Calo et al.: “Alabado”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, pp. 153-154.

mientras que la segunda se ofrece *a cappella*. La pieza, que quizá date del periodo del compositor en Puebla, procede del Convento de la Santísima Trinidad de esa ciudad, por lo que no es extraño la referencia a la monja Cotita “la mocita” en el papel del tiple 1º; la parte de bajo confirma igualmente la participación de monjas ministriles: “a 4 con instrumentos”. El estado de conservación de los cinco folios existentes es dramático, con un enorme agujero y varios papelillos sueltos con notas que dificultan sobremanera la transcripción de la obra. En la grabación se sigue la reconstrucción realizada por Omar Morales con pequeños cambios en la voz del bajo (sección primera)⁸².

Por paradójico que parezca, obras de inmediato atractivo como las recogidas en este registro han condenado a López Capillas, historiográficamente hablando: en el imaginario ideado por Stanford y Spiess y difundido por otros investigadores más recientemente, era un músico retrógrado que componía obras a un solo coro en un estilo moribundo para la conservadora Catedral Metropolitana, mientras que su colega Juan Gutiérrez de Padilla creaba música policoral de gran vitalidad y exuberancia, acorde con la riqueza y libertad estética de la Puebla palafoxiana. Sin embargo, un análisis desprejuiciado de su producción musical, así como de los formatos y las funciones de las copias, permiten resituar el significado de López Capillas a la luz de la tradición del *stile antico*. En sus misas, el maestro criollo no estaba interesado en componer a varios coros –técnica que conocía y dominaba, como así lo demuestra el juego de salmos bicales a ocho conservados precisamente en Puebla y otras referencias documentales–, sino alinearse con la tradición renacentista de obras a un solo coro (con el propósito de que esas misas se interpretasen los días clásicos en las llamadas asistencias “de facistol”), pero asumiendo el reto de incorporar elementos de la estética barroca. Actualizaba así a los grandes polifonistas del siglo XVI sin traicionar al espíritu de su propia época, al tiempo que respondía a una obligación contraída con el cabildo, de la misma forma que hacían contemporáneamente maestros de la península ibérica o la Roma postridentina. Lejos de ser un compositor anticuado, López Capillas supo forjar en la distinta y distante Nueva España una visión renovada y original de un estilo cosmopolita que seguía vigente en todas las iglesias del orbe católico. Confiamos, pues, en que la presente grabación permita resituar al “Ockeghem de México” en un lugar más justo dentro de la historia de la música virreinal.

Propuestas interpretativas de las grabaciones

Cada uno de los tres proyectos comentados propone una solución interpretativa distinta en torno a un repertorio que, en su estética, comparte bastantes rasgos. Antes de entrar en los detalles específicos de cada propuesta es necesario mencionar que –como se indicó al comienzo– la realización de una interpretación “auténtica” es una quimera del movimiento historicista hoy desechada por completo. Incluso entre los más acérrimos defensores de la Interpretación Históricamente Informada existe actualmente el consenso de que, ante un mismo repertorio, hay una paleta de opciones interpretativas igualmente plausibles o válidas, de la misma manera que ocurriría en el pasado. La búsqueda de una solución universal solo conduciría a estériles e interminables debates, y a lo más que podríamos llegar es a hablar en plural, es decir, a ofrecer una aproximación a alguna de las posibles interpretaciones del pasado, pues ¿cuál podría ser la interpretación “ideal” de cualquiera de las piezas comentadas sabiendo que la vida útil de este repertorio se extendió a lo largo de siglos y continentes? ¿Cómo puede abordarse una interpretación informada considerando que había muchas prácticas locales que afectaban a aspectos tan sustanciales como el diapason, el temperamento, la *semitonia subintellecta*, las glosas, los materiales empleados para la construcción de los instrumentos, los estilos interpretativos (vocales e instrumentales), la pronunciación asociada a la fonética de las distintas lenguas, la colocación de los

⁸² Omar Morales Abril: “Tres siglos de música litúrgica en la Colección Sánchez Garza. Aproximación panorámica a través de siete muestras”, *Heterofonía*, 138-139, 2008, pp. 67-105 y 167-220 [Apéndice musical].

efectivos musicales o la misma acústica de los espacios, aspectos con una variabilidad casi infinita?⁸³ ¿Y qué decir de las numerosas referencias a la ausencia de cantores o instrumentistas, la presencia de músicos vitalicios de avanzada edad junto a otros interinos o suplentes, la frecuente división de la capilla, las actuaciones al aire libre o en horarios intempestivos, que a veces se traducían en interpretaciones manifiestamente mejorables incluso entre los no especialistas? La excepción era la norma y, en este contexto, una forma de minimizar algunas variables consistiría en huir de interpretaciones dogmáticas y aterrizar las propuestas geográfica y temporalmente, pero aun así ciertos problemas permanecerían irresolubles. Sin embargo, no debe caerse en el engaño de un relativismo radical y, bajo el pretexto de esa inabarcable variedad, admitir cualquier propuesta como “informada”; sin ningún afán fundamentalista, y con las evidencias hoy disponibles tras décadas de investigación archivística, sabemos que hay versiones que podrían ser más o menos defendibles (con todas las salvedades del caso) porque tienen en consideración aspectos contextuales, en tanto otras no lo son en absoluto porque no aspiran a ello. Esto no representa ningún problema si se indica claramente el propósito de la grabación y, sobre todo, no se presentan como informadas aquellas versiones que no lo son y que solo utilizan el concepto de “autenticidad” como marchamo publicitario entre el gran público. El objetivo de estas tres grabaciones es aparentemente sencillo: ofrecer en primicia un repertorio de calidad no grabado con anterioridad, y hacerlo a través de una interpretación verosímil y respetuosa con las evidencias hoy disponibles, teniendo claro que se trata de recreaciones realizadas desde el siglo XXI, y que su idea no es tener la última palabra sobre un tema abierto por definición, sino sencillamente ofrecer una alternativa distinta a las grabaciones de este tipo de repertorios.

Aunque las capillas catedralicias de Sevilla y Toledo estuvieron a la vanguardia en la práctica del acompañamiento de polifonía con instrumentos, para la grabación de Alonso Lobo, La Grande Chapelle optó por una desnuda y exquisita interpretación cuasi *a cappella* con acompañamiento del órgano. La dotación elegida fue camerística (un solo cantante por parte), decantándose por un timbre femenino para las dos tiples (para la voz de alto se eligió a un contratenor). La ausencia de cantores masculinos para el registro agudo y también de voces infantiles constituye quizá la más seria reserva que puede achacarse no solo a este registro, sino también al de López Capillas, si nos atenemos a las informaciones suministradas por la rica documentación catedralicia (Ilustración 31.4).



Ilustración 31.4. La Grande Chapelle interpretando el programa de A. Lobo en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (2012) (Foto: Jesús Delgado)

⁸³ Algunas de estas cuestiones son abordadas desde la óptica de los tratados por Antonio Ezquerro Esteban; Marian Rosa Montagu: “Del archivo al concierto: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico”, *Anuario Musical*, 68, 2013, pp. 169-202.

Tan discutidas como aclamadas, las versiones *a cappella* popularizadas por los coros ingleses de Oxbridge son, más allá de su verosimilitud histórica, una de las grandes corrientes interpretativas de la polifonía renacentista desde el siglo XIX. Su popularización en grabaciones de los años 60 y 70 surgidas al calor del movimiento historicista (y debidas en parte a la existencia de una tradición específica en la Capilla Sixtina no generalizable a otras instituciones) generó un acalorado debate en las páginas de la revista *Early Music* y en otras publicaciones que parece ya superado⁸⁴. Hoy día, creo que estamos en condiciones de asumir que las versiones puramente vocales de polifonía sacra resultan tan verosímiles históricamente como las mixtas, ya que la participación de los ministriles no era constante en todas las fiestas de principio a fin (sus intervenciones se reservaban a determinados momentos); además, su presencia se veía drásticamente reducida en determinados tiempos litúrgicos y probablemente en determinadas iglesias con menos medios no siempre habría una nutrida capilla de ministriles, por lo que las interpretaciones *a cappella* con un discreto acompañamiento de bajón serían la norma⁸⁵. Más allá de polémicas, lo cierto es que desde un punto de vista estético las interpretaciones *a cappella* resultan muy atractivas para el público generalista por su desnudez, pureza y expresividad, o así al menos lo indican diversas críticas discográficas recibidas por esta grabación⁸⁶. A ello contribuye en no poca medida su grabación en espacios históricos con acústicas naturales, muy de iglesia, que constituyen el hábitat natural de estos repertorios; ésta es una característica compartida por las tres grabaciones⁸⁷.

Las dos siguientes grabaciones presentan algunas peculiaridades, derivadas del carácter experimental de la interpretación, que las sitúan a medio camino entre el registro discográfico y el fonográfico-etnomusicológico, siendo –sobre todo– el testimonio sonoro de una experiencia ocurrida en un momento y un espacio concretos. Tanto en el concierto como en las sesiones de grabación de ambos registros, los intérpretes tocaron y cantaron directamente a partir de una reproducción facsimilar de los manuscritos Puebla 19 y Madrid M/2428, que se colocaron en un facistol, tal y como muestra la numerosa iconografía que nos ha llegado sobre capillas catedralicias de los siglos XVI y XVII (Ilustraciones 31.5 y 31.6)⁸⁸. Los intérpretes de La Danserye y Capella Prolationum se suman así a una corriente interpretativa de creciente desarrollo en la que otros ensembles, como el octeto vocal holandés Capella Pratensis, llevaban trabajando años⁸⁹. Esta relación directa entre intérprete y obra (sin mediación de transcripción), y también entre los propios intérpretes (ubicados en torno a un facistol siguiendo la colocación de las voces en el libro y no separados de manera lineal, lo que facilita la escucha de las demás partes) es una práctica completamente histórica que exige del músico no solo habilidades como intérprete sino también como editor para, “sobre la marcha”, realizar transportes, corregir errores, añadir fictas, etc., así como grandes dosis de paciencia para lograr la necesaria coordinación ante la

⁸⁴ El trabajo que dio el pistoletazo de salida a la polémica en el ámbito académico fue el de Christopher Page: “The English *a cappella* Renaissance”, *Early Music*, 21, 3, 1993, pp. 452-471. El tema *a cappella* fue retomado posteriormente por Donald Greig: “Sight-Readings: Notes on *A cappella* Performance Practice”, *Early Music*, 23, 1, 1995, pp. 124-148; y Kenneth Kreitner: “Bad News, or Not?: Thoughts on Renaissance Performance Practice”, *Early Music*, 26, 2, 1998, pp. 323-333.

⁸⁵ Así se infiere al comparar las importantes divergencias entre las asistencias obligadas de la capilla de cantores, por un lado, y las de los ministriles por otro. Véase, a título de ejemplo, el detallado ceremonial de la Catedral de Palencia dado a conocer por Antonio Gallego: “José de Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)”, *Revista de Musicología*, 2, 2, 1979, pp. 357-386.

⁸⁶ Véanse algunas de ellas en la web del grupo (www.laudamusica.com/discografia-info.php?ref=LAU013&sec=5; consulta 28-8-2014).

⁸⁷ La Grande Chapelle grabó en la iglesia de Santiago (Sint-Jacobskerk) de Amberes; La Danserye en la Sala Capitular de la Catedral de Jaén y, junto con Capella Prolationum, en el Santuario de Nuestra Señora de Loreto de Espartinas, en pleno aljarafe sevillano, que sirvió como centro de formación a muchos misioneros franciscanos destinados a las Indias.

⁸⁸ En ambos casos se hizo una limpieza y reparación digital de las hojas, que se imprimieron en papel verjurado a tamaño natural (c. 50 cm x c. 35 cm) y se encuadernaron en un volumen con cubiertas de piel, a la usanza de los antiguos libros de facistol. Para la grabación de Lobo, en cambio, se utilizaron las transcripciones de José María Llorens (motetes de Guerrero), Albert Recasens y Mariano Lambea (misas de Lobo), disponibles estas últimas en el repositorio electrónico Digital CSIC (digital.csic.es; consulta 20-8-2014).

⁸⁹ Véase la web del conjunto (<http://www.cappellapratensis.nl>; consulta 28-8-2014).

ausencia de barras de compás. No sabemos a ciencia cierta cómo sonarían estas piezas en la Nueva España del siglo XVII, pues probablemente los músicos de la época tendrían una práctica lectora de la notación mensural diferente (y acaso más desarrollada). Sin embargo, es posible que el formato de copia (libro de facistol) y la notación (mensural) determinasen en alguna medida la sonoridad final, que sería muy distinta –o al menos así lo aseguran los músicos– si la música se interpretase a partir de transcripciones modernas. Ciertamente, ello supone una forma totalmente distinta de concebir, interpretar y escuchar el repertorio, con un fraseo más libre, cadencias sin retardandos, ausencia de improvisaciones extemporáneas y ornamentación contenida. La propia ubicación de los músicos, agrupados en torno a un facistol y casi en contacto físico, da como resultado una estética de conjunto y una escenografía muy distinta a la que hoy en día se usa normalmente en conciertos con este repertorio.

En el caso del CD dedicado al Ms. 19 de Puebla, y además del hecho obvio de que los instrumentos utilizados (cornetas, chirimías, sacabuches, bajoncillos, bajones, flautas y orlos) son copias de originales, las combinaciones tímbricas se han determinado en función del carácter del repertorio y de las referencias documentales a la práctica de los ministriles en actos de cabildo y ceremoniales catedralicios hispanos de los siglos XVI y XVII y tratados teóricos que tocan el tema instrumental, particularmente *Melopeo y Maestro* (1613) de Pedro Cerone o *Escuela Música* de Pablo Nassarre, que aunque publicado en 1723-24 refleja una práctica anterior. Las combinaciones utilizadas por La Danserye (que ascienden a 13 distintas) son de dos tipos: puras, con un mismo tipo de instrumento tocado en *consort* (flautas dulces y orlos) y mixtas, es decir, mezclando distintas tímbricas, algunas de difícil empaste si los instrumentos no se tañen con cierta maestría (chirimías con sacabuches; cornetas, bajoncillos y sacabuches; cornetas mudas, sacabuches y bajón, etc.), buscando ofrecer un cuadro de la mayor variedad sonora. De forma premeditada, se ha optado por no incluir instrumentos de percusión, tan frecuentes en las grabaciones modernas de estas músicas, pero tan ajenos a la práctica instrumental de la época, al menos en el ámbito catedralicio. Otro aspecto que otorga un carácter peculiar al presente registro radica en los propios intérpretes, los hermanos Pérez Valera que, como las antiguas compañías de ministriles, forman parte de una saga familiar en cuyo seno iniciaron el aprendizaje de estos instrumentos a la vieja usanza: comenzaron en su niñez de una forma intuitiva y solidaria, aprendieron música tocando directamente el repertorio, se construyeron sus propias flautas y cornetas y se ejercitaron indistintamente en todos los instrumentos de viento, hasta el punto de manejarlos con destreza pese a sus distintas técnicas y embocaduras⁹⁰.

⁹⁰ Estas características se repiten en otra grabación del mismo grupo gestada en paralelo a Puebla 19 y dedicada a otra importante fuente instrumental, el Ms. 975 de la Biblioteca Falla de Granada: *Yo Te Quiere Matare. Ministriles en Granada en el siglo XVI*, Lindoro, NL3019, 2013, bajo supervisión musicológica de J. Ruiz Jiménez. Para una reseña conjunta de ambas grabaciones, véase Douglas Kirk: “Instrumentistas modernos que evocan el sonido de los ministriles de Granada del siglo XVI y de Puebla del siglo XVII”, *Revista de Musicología*, 37, 2, 2014, pp. 663-671.



Ilustración 31.5. La Danserye interpretando el programa de Puebla 19 en la Iglesia de Santa María Magdalena de La Guardia (2012) (Foto: José María Pedrosa)

Gran parte de lo comentado a propósito de Puebla 19 es aplicable a la grabación de López Capillas, coordinada artísticamente por el mismo conjunto instrumental con ayuda de un conjunto vocal, Capella Prolationum, y con el mismo propósito: presentar una propuesta artística novedosa que descanse sobre una concepción distinta de la interpretación de la polifonía sacra, más cercana a lo que pudo ser el ideal sonoro y estético del siglo XVII (Ilustración 31.6). Son sus fundamentos (1) una deliberada linealidad en los *tempi*, pues cualquier alteración del *tactus* podría acarrear fuertes desajustes al leer desde un facsímil sin barras de compás; (2) un uso parco de las dinámicas, ya que la idea de volumen sonoro está implícita de manera natural en la propia polifonía a través del significado y declamación del texto, la conducción melódica y el adelgazamiento o densificación de la textura; (3) el protagonismo dado al sonido de los ministriles, que no son un mero acompañamiento de las voces, sino que se sitúan con ellas en un plano de igualdad; y (4) una sonoridad de conjunto robusta, compacta e integrada a nivel tímbrico, en la línea del ideal sonoro de una buena voz durante el siglo XVII, que era aquella “recia y que suena mucho” (Pedro Cerone, 1613) o con cuerpo “bastante” (Nassarre, 1723).



Ilustración 31.6. Capella Prolationum y La Danserye interpretando el programa de López Capillas en la Catedral de Baeza (2013) (Foto: Jesús Delgado)

Como conjunto vocal se ha utilizado un grupo de ocho voces (dos por parte) que, aunque inferior al número total de efectivos reseñados en las plantillas de época de López Capillas⁹¹, podría ser un número funcional para el servicio de facistol, en el que la mayoría de composiciones son a cuatro voces. Dada la dificultad de encontrar actualmente niños capaces de leer la notación mensural blanca, se ha optado por utilizar voces femeninas para el tiple, mientras que para la voz de *altus* se han utilizado contraltos masculinos de voz natural, práctica que está rigurosamente documentada en la Catedral de México. Así, aún en 1754, el agente de la Catedral de México en Madrid, Eduardo Fernández Molinillo, informaba al cabildo de que había contratado al contralto Francisco Selma, por tener “especialísima

⁹¹ J. Marín López: *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, 3 vols., tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, vol. 1, pp. 169-170.

habilidad y muy diestro en la música, que canta a estilo cualquier papel de repente” y también porque “sube su voz entera sin falsete, y viendo ya lo sumamente difícil que es así el hallar voz semejante”⁹². El hecho de que la voz de *altus* se pueda hacer con tenores acortados sin necesidad de hacer falsete otorga al conjunto una sonoridad natural y llena, apreciada en la época. Nassarre, por ejemplo, manifestó sus reservas hacia el falsete porque “nunca este modo de voz es tan apacible ni tan grata al oído como la voz natural”⁹³. De la misma manera, la documentación consultada en la Catedral de México está plagada de alusiones a las características que deben de tener las voces de tenor y bajo, sobre todo para el ejercicio del canto llano, pero también de la polifonía. A este respecto, se apreciaba una voz que fuera “castiza”, “limpia”, “corpulenta”, “muy dilatada”, “con energía”, “proporción” y “lleno natural”, características análogas a las requeridas en instituciones peninsulares como la Catedral de Toledo⁹⁴. Se ha intentado trasladar esa idea de sonido robusto al CD por medio de una interpretación tendente a niveles de volumen generalmente altos y con gran riqueza de armónicos.

Una mención especial merece la versión del motete mariano *Cum iucunditate Nativitatem* [23]. La interpretación ofrecida es en “canto al órgano”, es decir, en arreglo para voz solista –aquí la poderosa voz de bajo de Javier Jiménez– y reducción de las restantes partes al órgano, con presencia de glosas improvisadas al momento en la voz y una ornamentación más elaborada en el órgano, todo propiciado por la elección de un *tempo* más lento que permite realizar la práctica de la disminución, tan extendida en la época, según revelan las investigaciones de Andrés Cea⁹⁵. Esta forma de interpretar la polifonía vocal de los siglos XVI y XVII, reflejo de la estética de la monodia acompañada que se ve en colecciones de vihuela como la de Alonso de Mudarra, tuvo gran fortuna en España y también en México, donde se documenta la práctica del canto desde la tribuna del órgano⁹⁶.

En lo relativo a la plantilla instrumental, ya un acuerdo de 1591 alude a la participación de los ministriles en las misas como un hecho establecido⁹⁷. Aparte de constituir un grupo autónomo, los ministriles sustituían y/o apoyaban a las voces. A fin de mostrar la práctica extendida de adaptar obras vocales para grupo de ministriles, se han realizado dos de los motetes de López Capillas en dos plantillas instrumentales diferentes: *Quicumque voluerit* [7], con un conjunto de flautas, y *Velum templi* [16], a chirimías con sacabuches y acompañamiento de órgano positivo en registro de *regal*, ejemplificando la polifuncionalidad de este género, uno de los favoritos de los grupos de ministriles. En el caso de las misas, todas las secciones se han interpretado con la capilla al completo salvo en aquellos momentos en que había variaciones de plantilla por prescripción ceremonial: 1) el *Christe*, cantado a *capella* solo con el apoyo del bajón, práctica inspirada en la documentación de 1548 de la Catedral de León, que indica que los ministriles solo tañan “en el primer y postrero Kyrie”⁹⁸; 2) lo mismo ocurre con *Et incarnatus* del *Credo* que, conforme a las convenciones compositivas del género, presenta un estilo musical diferente al resto de las secciones de la misa (en la copia de la *Missa Aufer a nobis* del Ms. 7 de

⁹² ACCMM, AC, vol. 42, f. 116r, 26-09-1754.

⁹³ Pablo Nassarre: *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, p. 47.

⁹⁴ Carlos Martínez Gil: *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, pp. 193-256.

⁹⁵ Andrés Cea Galán: “Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis”, *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, J. Suárez-Pajares; Manuel del Sol (eds.), Madrid, ICCMU, 2013, pp. 307-357.

⁹⁶ ACCMM, AC, vol. 5, f. 108r, 23-12-1608: “[...] que se despache libranza de 100 pesos en bienes de la dicha fábrica para que se repartan entre los músicos de la capilla que cantan y ofician las misas de Nuestra Señora en el atril del coro sin que esto se entienda con los que cantan con las guitarras en el órgano y tribuna de los ministriles”.

⁹⁷ ACCMM, AC, vol. 4, f. 66v, 10-12-1591: “Todas las fiestas solemnes de guardar que cayesen en domingos forzosos habiéndose de transferir [...] sea y celebre vísperas y misa con la misma solemnidad de canto de órgano y ministriles y capas como el mismo día”.

⁹⁸ La referencia fue dada a conocer hace décadas por José María Álvarez Pérez: “La polifonía sagrada y sus maestros en la Catedral de León (siglos XV y XVI)”, *Anuario Musical*, 14, 1959, pp. 39-62; 60.

México esa circunstancia se indica por medio de la escritura del texto en tinta roja; y 3) el *Benedictus*, que está escrito a tres voces en las dos misas, sin el bajo, lo que denota otro momento singular que igualmente ha sido confiado a las voces solas.



Ilustración 31.7. Capella Prolationum con el cantor responsable de "echar el compás", Catedral de Baeza (2013) (Foto: Jesús Delgado)

Otra característica derivada de la disposición en torno al facistol es la imposibilidad de la dirección del grupo como la entendemos hoy día, con un "director" enfrentado al grupo. En la grabación, un cantor de la capilla ha sido el encargado de "echar el compás", al igual que en la época era el maestro de capilla o, en su defecto, el cantor más idóneo⁹⁹. Su papel han consistido en marcar el *tactus* con una gestualidad sobria y contenida, alejada de los aspavientos de la tradición romántica (Ilustración 31.7). Esta referencia rítmica constante reviste una importancia fundamental (a juzgar por los continuos avisos y normas que se dan en los tratados de los siglos XVI y XVII¹⁰⁰) y confiere al conjunto un carácter rítmico y compacto. Dos aspectos adicionales planteados por la utilización de la fuente original son la colocación y pronunciación del texto y la *semitonia subintellecta*. Partiendo de la información suministrada por el manuscrito, en cada caso se adoptó una solución particular ante los problemas planteados, concretando y memorizando (como lo harían en la época) la distribución de las palabras en aquellos lugares donde no figura de manera precisa o simplemente se había omitido, así como las alteraciones que no figuran en la fuente original pero que se añaden en la interpretación, en base a las reglas armónicas recopiladas por los teóricos¹⁰¹. La impronta y sonoridad del conjunto tiene, pues, mucho que ver con la recreación de estas prácticas hoy perdidas, dando como resultado una versión fresca y distintiva que no aspira a ser histórica, pero sí informada.

⁹⁹ Sobre esta cuestión, véase Luis Antonio González Marín: "Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores", *Quodlibet*, 46, 2010, pp. 81-117.

¹⁰⁰ José Vicente González Valle: "El compás en la época del *Compendio de Musica* de Hernando de Cabezón", *Anuario Musical*, 69, 2014, pp. 119-158.

¹⁰¹ Francisco Javier Estrada Ramiro: "Pronunciación de los textos latinos puestos en música. Estudio práctico para la interpretación de la música española", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 24, 2, 2009, pp. 59-96; Mariano Lambea: "Del modo de cantar con letra el canto de órgano", *Anuario Musical*, 55, 2000, pp. 71-85; "La cuestión de la semitonia subintellecta en Cerone (*El Melopeo y maestro*, 1613)", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 12, 2, 1996, pp. 197-216.

Conclusiones

Pese a sus marcadas diferencias, las tres propuestas reseñadas comparten su deseo de poner a disposición del público un repertorio desconocido tras analizar las distintas posibilidades a todos los niveles y adoptar una serie de decisiones de manera crítica, consciente e informada. No sabemos en qué medida estas versiones se aproximan a alguna de las posibles interpretaciones históricas; y quizá eso no sea lo más importante. Por ello, más que abogar por el estático y reduccionista término de autenticidad, que lleva implícita una fuerte carga hegemónica y presupone un carácter neutro y atemporal de la interpretación de raíz romántica, proponemos en su lugar el concepto de verosimilitud, que puede contribuir a desarrollar un marco más dinámico y flexible desde el que desarrollar propuestas interpretativas en torno a las músicas coloniales. Lo verosímil no es lo verdadero, sino aquello que tiene apariencia de serlo o resulta creíble considerando las múltiples alternativas posibles e igualmente válidas. Dado lo ingenuo y pretencioso que sería reducir una inabarcable y dinámica diversidad de opciones a una única reconstrucción supuestamente auténtica o ideal, con estos tres proyectos discográficos nos hemos limitado a ofrecer versiones que acaso pudieran ser verosímiles sobre la base de la máxima comprensión de las obras y sus múltiples situaciones y contextos de interpretación. Sí que tenemos la certeza de que sin este análisis y confrontación de ideas de musicólogos e intérpretes en torno a un facistol, el resultado hubiera sido muy distinto, o al menos esa es nuestra impresión al escuchar estos CDs.