

LA ÓPERA EN EL TEMPLO

ESTUDIOS SOBRE
EL COMPOSITOR
FRANCISCO JAVIER
GARCÍA FAJER

MIGUEL ÁNGEL MARÍN
(EDITOR)

ier

MIGUEL ÁNGEL MARÍN (EDITOR)

LA ÓPERA EN EL TEMPLO

ESTUDIOS SOBRE EL COMPOSITOR
FRANCISCO JAVIER GARCÍA FAJER

Gobierno de La Rioja
www.larioja.org



**Instituto
de Estudios
Riojanos**

Logroño, 2010

La ópera en el templo : estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer / Miguel Ángel Marín López (editor). – Logroño : Instituto de Estudios Riojanos ; Zaragoza : Institución "Fernando el Católico", 2010.

566 p. ; 24 cm.

D.L. LR. 209-2010. – ISBN 978-84-96637-89-4

1. García Fajer, Francisco Javier-Estudios y conferencias. I. Instituto de Estudios Riojanos.

II. Institución "Fernando el Católico". III. Marín López, Miguel Ángel.

929 García Fajer, Francisco Javier:78

78:929 García Fajer, Francisco Javier

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

Primera edición: julio, 2010

© Miguel Ángel Marín López (Editor)

© Instituto de Estudios Riojanos, 2010

C/ Portales, 2 - 26001 Logroño

www.larioja.org/ier

En colaboración con la Institución Fernando el Católico
Publicación número 2.958 de la Institución Fernando el
Católico, Organismo autónomo de la Excm. Diputación
de Zaragoza. Pza. de España, 2, 50071 Zaragoza.

<http://ifc.dpz.es/ifc@dpz.es>



INSTITUCIÓN
FERNANDO
EL CATÓLICO



DIPUTACION D ZARAGOZA

© Imagen de cubierta: Comienzo del Sanctus de una misa de García Fajer, posiblemente autógrafo (Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, sig. D174-1453). La descripción completa de esta fuente aparece en la página 532, entrada 24, de este libro. (Reproducción por cortesía del Excelentísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza)

Depósito Legal: LR-209-2010

ISBN: 978-84-96637-89-4

Diseño gráfico de la colección: Ice comunicación

Producción gráfica: Riocar

Impreso en España - Printed in Spain

Índice

- 9 Introducción. García Fajer y la historia de la música española
MIGUEL ÁNGEL MARÍN
- 23 El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia
JUAN JOSÉ CARRERAS
- 57 **I. Texto y dramaturgia en el repertorio teatral**
- 59 Dramaturgia musical en la ópera *Pompeo Magno in Armenia* de
Francisco J. García Fajer,
JOSÉ MÁXIMO LEZA
- 97 La evolución de los *intermezzi* a mediados del siglo XVIII: el caso
de *La pupilla* puesta en música por García Fajer entre 1755 y 1763,
GIAN GIACOMO STIFFONI
- 113 *La finta schiava* (1754), *intermezzo in musica* de Francisco Javier
García Fajer,
PAOLO V. MONTANARI
- 137 La justa plegaria de Dominguito: García Fajer y la dramaturgia del
oratorio,
ANDREA BOMBI
- 169 Una lectura filológica de los oratorios de García Fajer dedicados a
Santo Dominguito de Val,
ESTHER BORREGO

- 191 **II. El responsorio y su difusión peninsular**
- 193 «Misturadas de castelhanadas com o officio divino»: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII,
ÁLVARO TORRENTE
- 237 Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España: el caso de la catedral de Málaga,
MARÍA JOSÉ DE LA TORRE MOLINA
- 287 Francisco Javier García Fajer y la catedral de Granada: recepción y pervivencia de su música,
ROSA ISUSI
- 311 **III. De España a las colonias**
- 313 Música de García Fajer en Italia: el caso de la *Misa de Réquiem* conservada en Enna (Sicilia),
ILARIA GRIPPAUDO
- 343 La proyección de García Fajer en el virreinato del Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la catedral de Santiago de Chile,
ALEJANDRO VERA
- 361 «Se canta por la armonía del Españoletto»: García Fajer en el repertorio musical de la catedral de México,
JAVIER MARÍN LÓPEZ
- 401 García Fajer y la segunda ola del estilo galante en la Nueva España,
DREW EDWARD DAVIES
- 423 **Apéndice: las fuentes musicales**
- 425 Inventario de fuentes musicales de Francisco Javier García Fajer,
JORGE RUIZ PRECIADO e ISABEL VELÁZQUEZ PASQUIER
- 515 Catálogo de misas de Francisco Javier García Fajer conservadas en las catedrales de Zaragoza,
GUIOMAR LISTE RUIZ
- 549 **Sobre los autores**
- 555 **Índice**

«Se canta por la armonía del Españolito»: García Fajer en el repertorio musical de la catedral de México¹

A Salvador Valdez Ortiz

JAVIER MARÍN LÓPEZ

En los últimos años, nuestro conocimiento de las distintas herencias musicales en lo que antaño fueron las colonias hispanas en el Nuevo Mundo ha sido objeto de un avance sustancial. La catalogación de nuevos archivos musicales, la utilización de documentación de interés musical que hasta ahora había pasado desapercibida y la aplicación de nuevos enfoques y métodos están permitiendo que musicólogos a uno y otro lado del Atlántico desarrollen trabajos centrados tanto en las singularidades de la música colonial compuesta por maestros activos en América –ya fueran españoles, criollos o mestizos– como en el repertorio peninsular conservado en archivos americanos, que en

1. Este trabajo forma parte de los proyectos HUM2006-11891/Arte (Universidad de Salamanca, 2006-2008) y HAR2008-05145/Arte (Universidad de Zaragoza, 2008-2011). Quisiera agradecer a Salvador Valdez Ortiz, archivero de la catedral de México, las facilidades que me ha ofrecido para realizar esta investigación.

un alto porcentaje carece de concordancias en la península. Este último aspecto, la circulación y recepción de obras musicales en contextos ajenos para los que fueron creadas, es quizá uno de los temas más fascinantes de la historia de la música europea durante la Edad Moderna, sobre todo en países que, como España, gozaron de una expansión colonial sin precedentes.

Aunque se han realizado ya importantes contribuciones al estudio de la difusión de la música española en América durante la época colonial, especialmente a raíz de la obra pionera de 1970 de Robert Stevenson,² aún es mucho lo que queda por investigar, sobre todo si tenemos en cuenta el volumen real de repertorio originado en la península ibérica que todavía se conserva en América. Además, el trabajo puede resultar mucho más fructífero si, al margen de constatar la presencia de una determinada obra española en un archivo americano, se profundiza en las causas, los agentes y procesos de difusión, así como en el contexto, uso e impacto del repertorio importado (si lo hubo) en las instituciones receptoras. Este ensayo constituye una aplicación de estas premisas a la obra de Francisco Javier García Fajer (1730-1809), un destacado compositor cuya difusión en México, conocida desde la década de 1930, todavía no ha sido abordada.³ Para ello, la exposición se divide en tres partes. La primera presenta una breve introducción sobre los canales de comunicación entre Zaragoza y México, que muestra la existencia de unas redes institucionales y musicales entre ambas ciudades incluso con anterioridad a la etapa de García Fajer. La segunda parte incluye una discusión de las nuevas fuentes de García Fajer localizadas en México y analiza las posibles vías y agentes implicados en la transmisión del repertorio; aunque el trabajo se centra en el caso concreto de la catedral de México, se citan otras obras del compositor en archivos americanos y se identifican las concordancias existentes para poner en perspectiva los procesos de diseminación de su música. En la tercera parte se aborda la recepción y pervivencia de la música de García Fajer en el contexto de la catedral de

2. Robert M. Stevenson: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington D.C.: Organization of the American States, 1970). Cuando se realizó esta obra, el acceso a los archivos era muy limitado, por lo que es necesario completar los índices confeccionados por Stevenson –al parecer, una selección del material disponible– con inventarios y catálogos más recientes. Por otro lado, Stevenson no tuvo acceso a importantes fondos musicales como los de las catedrales de Valladolid (hoy Morelia), Durango y Guadalajara, o los de las misiones jesuíticas.

3. Uno de los primeros en dar noticia de las obras de García Fajer conservadas en la catedral de México fue Gabriel Saldívar y Silva: *Historia de la música mexicana. Épocas precortesiana y colonial* (México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1934, reed. 1987), 145-146.

México a través de dos de sus obras más difundidas en el Nuevo Mundo, la *Misa en Re mayor* y el *Oficio de difuntos*, analizando el modo en que ambas piezas se usaron y adaptaron a las necesidades litúrgicas de una institución colonial. Esta aportación, que es sólo una de las múltiples tareas a acometer en torno a una personalidad musical rica y diversa, añade una dimensión adicional a la diseminación y pervivencia de la música de García Fajer, un aspecto en el que también participaron con sus propias peculiaridades las instituciones religiosas del Nuevo Mundo.

1. INTERCAMBIOS MUSICALES ENTRE ARAGÓN Y MÉXICO

Puesto que García Fajer ejerció como maestro de capilla durante cincuenta y tres años en La Seo de Zaragoza (1756-1809), resulta lógico que el comienzo de nuestro viaje se sitúe en la región aragonesa. Los intercambios musicales entre Aragón y Nueva España debieron de comenzar con la misma conquista del nuevo continente, si bien la participación de los aragoneses en la empresa de Indias fue proporcionalmente baja por diversas razones. A la escasa densidad demográfica del reino de Aragón y su localización geográfica, cerrada al Atlántico, se unió la separación legal de los aragoneses de los asuntos indios hasta 1585 por parte de la corona de Castilla.⁴ Esta exclusión, largamente debatida en el ámbito del americanismo, debió de tener consecuencias en la emigración de músicos aragoneses a las Indias durante los siglos XVI y XVII, ya que, hasta donde sabemos, fue muy inferior al contingente aportado por otras regiones españolas como Andalucía, Castilla y Extremadura.⁵ Sin embargo, ello no impidió que la producción de compositores aragoneses llegase a América ya en el propio siglo XVI. Uno de los primeros maestros importantes activos en el antiguo reino de Aragón cuya música llegó a Nueva España fue Melchor Robledo (c. 1510-1586), de quien se conserva una *Salve* a seis voces en doble copia en la catedral de Puebla y dos movimientos de su *Misa Super voces musicales* –aunque sin atribución en la fuente– en el llamado «Códice

4. Aunque las coronas de Castilla y Aragón se fusionaron con el matrimonio de Isabel y Fernando, los nuevos territorios descubiertos en América pertenecían a la corona de Castilla; véase Francisco Javier Asín: «Las dificultades de la participación aragonesa en la empresa de Indias», *Aragón y América* (Madrid: Mapfre, 1992), 11-15. Para una ampliación de este tema, véase AA.VV.: *La corona de Aragón y el Nuevo Mundo. Del Mediterráneo a las Indias* (Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1998).

5. Véase Carlos Martínez Shaw: «El mito que no cesa. La doble exclusión de la corona de Aragón», *El Tratado de Tordesillas y su época*, 2 vols. (Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995), vol. 2, 849-862.

del Carmen»; ya en la época de Robledo, Zaragoza era una de las ciudades más importantes de España, musicalmente hablando.⁶ También las colecciones impresas de motetes de Nicasio Zorita (Barcelona, 1584) y de *magnificats* de Sebastián Aguilera de Heredia (Zaragoza, 1618) llegaron a las catedrales de México, Bogotá y Morelia, al margen de que existan copias manuscritas parciales.⁷ La lista de compositores aragoneses de nacimiento o adopción difundidos en América es amplia e incluye, entre otros, a Urbán de Vargas y Luis Serra; el caso de Vargas es particularmente llamativo, ya que, si bien no se han localizado obras suyas en América hasta la fecha, el inventario de los bienes de Joseph de la Cruz Valverde, maestro de capilla en los pueblos indígenas de Santiago del Saltillo y San Esteban de la Nueva Tlaxcala (hoy Saltillo, a casi 900 kilómetros al norte de Ciudad de México), citaba instrumentos musicales y varias obras, entre ellas una misa de Vargas. También la producción teórica de Pablo Nassarre fue conocida en México a lo largo del siglo XVIII, ya que es citada por teóricos locales y figura en inventarios de librerías coloniales.⁸

Con respecto a la circulación de músicos aragoneses en México, la información disponible actualmente es escasa y apunta, en todos los casos, no al antiguo reino sino a la corte madrileña, que actuó como un centro difusor de música y músicos con destino a Indias de primera magnitud. En 1595 se recibió en la catedral de México a dos niños castrados enviados desde Madrid, Tomás López y Pedro Salcedo, el primero de los cuales era natural de Jaca (Huesca). Lo mismo ocurrió en 1755 con otro destacado cantor, el bajo José Posiello de Fondevilla. Nacido en Benabarre (Huesca), Posiello de Fondevilla llegó a la catedral de México procedente del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.⁹ También llegó de Madrid, y no directamente

6. MEX-Pc, leg. 36 y libro de polifonía 1, ff. 47v-52r; y MEX-Mmc 10-4284, pp. 111-136 (el Gloria y Credo son de Robledo; el resto de las secciones se atribuyen a Juan de Lienas). Las siglas y abreviaturas empleadas en este trabajo pueden consultarse al final del texto.

7. De Zorita sólo se conserva el librete de la voz de bajo en CO-Bc, libretes de partes s.s. Los tres ejemplares del libro de Aguilera se conservan en MEX-Tmv, libro de polifonía 6, MEX-MOC, libro de polifonía 1 y CO-Bc, libro de polifonía s.s.

8. Agradezco la información inédita sobre Vargas a Luis Lledías, quien localizó el inventario, realizado en agosto de 1764, en un archivo de Saltillo (Coahuila). A Serra se atribuye una misa en GU-Gc, libro de polifonía 1, ff. 109v-119r. Para Nassarre, véase Alfred E. Lemmon: «Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial Mexico», *Anuario Musical*, 33-35 (1978-1980), 131-139, en 132 y 135.

9. Véase MEX-Mc, Actas capitulares, libro 4, f. 36v, 11-XII-1590 para López, y libro 42, f. 188r, 15-VII-1755 para Posiello de Fondevilla. El origen de ambos músicos aparece en sus respectivas licencias de embarque (Archivo General de Indias, Contratación, 5538, L.3, f. 23r, 7-VII-1590, y Contratación, 5497, N.1, R. 20, f. 1r, 4-IX-1755).

desde el antiguo reino, el que probablemente fue el más influyente músico aragonés activo en la catedral de México, el turolense Fabián Pérez Ximeno (Linares [¿de Mora?], Teruel, c. 1587-México, 1654), quien, tras estudiar en Zaragoza y Valencia y ejercer como organista en el prestigioso convento de la Encarnación de Madrid, fue llamado expresamente por el cabildo de la catedral de México, que le ofreció una elevada suma que le convenció para abandonar la corte. Desde su llegada a México en 1622 Pérez Ximeno desarrolló una larga y fructífera carrera musical –no exenta de ciertos desengaños personales– que le llevó a ser primero organista y después maestro de capilla en la catedral metropolitana.¹⁰ La gran tradición organera de Aragón tuvo su efecto en la catedral de México, hasta el extremo de que sus dos grandes órganos, todavía conservados, fueron construidos y/o montados por organeros de esa región: Tiburcio Sanz de Izaguirre (1694, órgano de la Epístola, construido en Madrid por el también aragonés Jorge de Sesma) y José Nasarre (1736, órgano del Evangelio). Ambos artífices realizaron además trabajos para otras catedrales y conventos de Ciudad de México, Guadalajara y Morelia, y los órganos de Nasarre fueron famosos en todo el continente por sus innovaciones técnicas, tamaño y sonoridad.¹¹

Las relaciones musicales entre Aragón y México no sólo se establecieron a través de la música y los músicos, sino que existió una vía de contacto de carácter institucional. La catedral de México era una de las sedes arzobispaes de Hispanoamérica e intercambió correspondencia sobre variados asuntos con otras catedrales metropolitanas de la península, entre ellas la de Zaragoza. Así, un primer contacto data de octubre de 1716, cuando el cabildo de La Seo de Zaragoza escribió al de la catedral de México solicitando un hermanamiento de ambas iglesias, quizá aprovechando la llegada poco antes desde la seo aragonesa de Sebastián Sanz, nuevo racionero de la catedral mexicana¹². Al año siguiente se recibieron en México varios memoriales enviados por distintas catedrales peninsulares con las prácticas seguidas en las honras y vísperas de difuntos; entre ellos había uno de La Seo.¹³ Las relaciones entre

10. Sobre Pérez Ximeno, véase Javier Marín López: *Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral, 3 vols. (Universidad de Granada, 2007), vol. 1, 346-356.

11. Véase María Teresa Suárez: *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco* (México D.F.: CENIDIM, 1994), 130-132.

12. Archivo General de Indias, Contratación, 5466, N. 2, R. 27, 26-VII-1712.

13. Las cartas se recibieron en México meses después; véase MEX-Mc, Actas capitulares, libro 29, ff. 54v y 63v, 28-VI-1717 y sin día-VII-1717.

ambas instituciones durante estos años debieron de ser intensas, pues en 1722 se hace referencia a la llegada de tres reliquias de los mártires de Zaragoza enviadas por La Seo en abril de ese año. Tras analizarlas, el cabildo mexicano las dio por auténticas y las ubicó en urnas separadas para su mejor culto.¹⁴ Por otro lado, la advocación a la Virgen del Pilar adquirió en Nueva España una rápida y extensa difusión. La catedral de México incorporó esta devoción a su calendario litúrgico como festividad doble celebrada el 12 de octubre, tal y como estableció en 1739 el papa Clemente XII. El *Diario Manual*, un libro ceremonial de 1751, estipulaba además la realización de una fiesta de aniversario solemne costeadada por el canónigo José Codallos Rabal (†1754), cuyas vísperas, misa y procesión requerían la participación de la capilla de música.¹⁵ Este aniversario pudo dar lugar a la composición de motetes y responsorios dedicados a la advocación del Pilar por parte de los prolíficos maestros de capilla de la catedral de México activos durante la segunda mitad del siglo XVIII: Ignacio Jerusalem, Mateo Tollis de la Roca y Antonio Juanas, este último autor de un ciclo completo fechado en 1797.¹⁶ Desconocemos las consecuencias musicales derivadas de estas relaciones institucionales y litúrgicas que, al menos, documentan la existencia de una vía de comunicación directa entre México y Zaragoza con anterioridad al establecimiento de García Fajer en la capital aragonesa en 1756.

2. GARCÍA FAJER EN EL NUEVO MUNDO: EL CASO DE MÉXICO

A juzgar por los materiales de García Fajer localizados en archivos americanos, puede decirse que su presencia es muy destacada, no sólo desde el punto de vista numérico, sino también geográfico, siendo uno de los pocos compositores que alcanzó una difusión integral en todos los territorios del antiguo imperio

14. Archivo General de Indias, Contratación, 1295, N. 1, R. 2, 1722, registro del navío *Nuestra Señora de Guadalupe*, y MEX-Mc, Actas capitulares, libro 30, ff. 51v-52r, 53v-54r y 57v-58r, 28-IX, 16-X y 27-X-1722. Estas reliquias se conservaron en la capilla del Santo Cristo o de las Reliquias de la catedral de México, según José María Marroquí: *La ciudad de México: contiene el origen de los nombres de sus calles y plazas, del de varios establecimientos públicos y privados y no pocas noticias curiosas y entretenidas*, 3 vols. (México D.F.: Tip. y Lit. La Europea, 1900-1903), vol. 1, 409.

15. Codallos Rabal era originario de Tamarit (Tarragona) y desarrolló una fructífera carrera eclesiástica en Nueva España desde 1724 que le llevó a ser calificador del Santo Oficio, teólogo consultor del arzobispo, examinador de la diócesis y catedrático de teología de la universidad; véase su relación de méritos en el Archivo General de Indias, Indiferente, 226, N. 56, ff. 722r-805v, 11-VII-1752.

16. Véase MEX-Mc, Ordo, libro 2, f. 103r, y Archivo de Música, legs. Db31 (Jerusalem, 1762), Cb15 y Cb37 (Tollis de la Roca, 1771) y Ca31 y XXIII (Juanas, 1792, 1797).

hispano, es decir, desde Italia hasta las Islas Filipinas, pasando de norte a sur por la península y los virreinos americanos. Si bien no es el compositor peninsular del siglo XVIII con más obras en América –privilegio que corresponde a José de Torres–, sí que fue, con la información de que hoy disponemos, el maestro no ligado a la corte más difundido de su época y uno de los grandes compositores de la música española en términos de transmisión, copia y pervivencia de sus obras. Que el nombre de «El Españolito» era familiar para los músicos de la catedral de México lo prueba no sólo su extenso catálogo conservado, discutido en esta sección, sino también su alusión en un libro de polifonía perteneciente a la catedral, junto con afamados compositores italianos (Corelli, Rutini y Locatelli) y españoles de nacimiento (Torres, Nebra, Misón) o adopción (Corselli y Boccherini).¹⁷

Una estimación provisional del catálogo de composiciones que pueden atribuirse a García Fajer en el Nuevo Mundo asciende a dieciséis piezas (véase la tabla 1 en p. 371). Esta cifra aumentaría hasta las veintiuna piezas si tenemos en cuenta que el *Oficio de difuntos* [16] integra seis obras diferentes. A este número, que probablemente se incrementará conforme se cataloguen nuevos acervos musicales, podrían añadirse otras tres piezas de atribución conflictiva [17-19]. El número total de fuentes musicales, considerando las dobles y triples copias de una misma obra, asciende a cuarenta y dos, dispersas en diez diferentes archivos. Un simple vistazo a la tabla muestra con claridad el papel central de la catedral de México en la recepción de la obra de García Fajer en Hispanoamérica, tanto por la cantidad y variedad del repertorio que contiene (ocho de las dieciséis obras atribuidas con seguridad) como por el número de copias conservadas (diez, un cuarto del total).

El repertorio americano de García Fajer es exclusivamente sacro y en latín, con un orgánico de cuatro a ocho voces con acompañamiento invariable de una pareja de violines, a los que con frecuencia se añaden oboes, flautas, clarines y trompas. En cuanto a los géneros, se aprecia un absoluto predominio de los salmos cantados en las vísperas de las grandes fiestas del ciclo temporal (doce de las dieciséis obras): *Laudate Dominum* [10-13], *Credidi propter locutus* y *Dixit Dominus* [3-8] y *Beatus vir* [1-2]. Sin embargo, las obras más copiadas no fueron los salmos, sino la *Misa* [15], el *Oficio de difuntos* [16] y el *Magnificat* [14], con ocho, siete y

17. Estos nombres están escritos en una hoja adherida a la cubierta posterior de libro TepMV 2; véase J. Marín López: *Música y músicos entre dos mundos*, vol. 2, 567-569.

cuatro concordancias, respectivamente.¹⁸ Es sorprendente la aislada copia de su lamentación en Manila, ya que el repertorio de las lamentaciones fue uno de los más difundidos de García Fajer en las catedrales peninsulares. Por un inventario de la catedral de Lima fechado en torno a 1810 sabemos de la existencia de dos lamentaciones del Miércoles Santo. Es posible, por tanto, que conforme avance la catalogación de archivos aparezcan más copias de sus lamentaciones.¹⁹

No deja de resultar sorprendente la nula presencia de obras en romance de García Fajer en el Nuevo Mundo, con una poco probable excepción, el aria sacra *Antes que el triste instante / Resuenen del empíreo*, atribuida simplemente a «García» [sic] en un cuadernillo de la catedral de México (MEX-Mc, leg. Dd7, AM1181).²⁰ Aunque la posibilidad de asignarla a García Fajer es tentadora, dada su destacada producción en castellano, su incipit textual no coincide con ninguna de sus arias conocidas hasta la fecha, conservadas fundamentalmente en Zaragoza.²¹ La posible autoría de «El Españolito» se complica aún más si consideramos que sólo una de las piezas de García Fajer en la catedral de México se atribuye a «García» a secas [7], siendo lo más frecuente escribir directamente su apodo o, si se incluye el apellido, acompañarlo del nombre (Xavier [2] o Juan [1, 6]).²² Además, en Nueva España se conoció la música de otro importante compositor apellidado García, el célebre tenor Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832), quien residió en México entre 1826 y 1828. Aunque durante su etapa en la capital mexicana Manuel García estuvo ligado fundamentalmente al mundo teatral, el cabildo catedralicio supo de su presencia

18. Existe la posibilidad de una concordancia más para cada una de estas tres obras (señalada entre interrogantes en la tabla 1) que sólo podrá confirmarse cuando se revise el archivo de música de la catedral de Morelia, actualmente cerrado al público. Las plantillas de estas piezas, tal y como aparecen descritas en el inventario de Morelia de 1902, coinciden con las de México, por lo que probablemente sean las mismas obras.

19. Se trata de las lamentaciones primera y tercera del Miércoles Santo. Andrés Sas Orchassal: *La Música en la catedral de Lima durante el Virreinato*, 3 vols. (Lima: Universidad Nacional de San Carlos y Casa de la Cultura del Perú, 1971-1972), vol. 1, 192, señaló que «el archivo musical del arzobispado de Lima posee una gran cantidad de composiciones de este autor prolijo y superficial», sin dar más detalles. Stevenson: *Renaissance and Baroque*, 120, sólo recogió la *Misa* [15] y dos lecciones del *Oficio de difuntos* [16].

20. El aria se copió en un cuadernillo apaisado de doce folios sin fecha que, probablemente, haya que situar en el primer tercio del siglo XIX. El aria ocupa los folios centrales y va precedida del *Andante con variaciones* en arreglo para violín solo de Manuel del Corral, un compositor que compartía con García Fajer su origen riojano. Los cuatro últimos folios –de mayor tamaño que los ocho primeros– fueron cosidos posteriormente al cuadernillo original y contienen dos valsos para piano (*La Ninfa* y *La Carolina*) de Alejo Infante, compositor de mediados del siglo XIX conocido por sus piezas de salón.

21. Véase el listado en Miguel Ángel Marín: «García Fajer, Francisco Javier», *Diccionario Biográfico Español* (en prensa).

22. En los dos casos de atribución a Juan García, el copista aclaró que se trataba del «canónigo y maestro de capilla de la Metrópoli de Saragoza». El salmo atribuido simplemente a García [7] carece de la partichela de acompañamiento, en cuya portada solía escribirse el nombre completo del autor.

en México y de su reputación como tenor de ópera. De hecho, las autoridades eclesiásticas rechazaron la participación de Manuel García en la novena de Nuestra Señora de los Remedios celebrada en la catedral en 1828, cuando el gobernador sugirió al cabildo que García cantase su *Salve regina* para tenor y orquesta con la compañía de ópera²³. Pese a las reticencias del cabildo, García debió de establecer algún contacto con los músicos de la catedral, ya que en el archivo se conserva un cuadernillo con cuatro arias, la primera de las cuales se atribuye «Emanuele Garcia», sin duda el tenor sevillano (MEX-Mc, leg. Dd6, AM1162). La primera aparece en italiano, en tanto que las tres restantes, atribuidas simplemente a «García», llevan el texto en latín; probablemente se trate de arias italianas procedentes de las óperas de García y retextualizadas en latín como responsorios para su uso litúrgico.²⁴ La última de ellas, *Ornatam monilibus*, es parcialmente concordante con *Antes que el triste instante / Resuenen del empiéreo*, lo que apunta a Manuel García como más probable autor.²⁵ Aunque no se atribuya a García Fajer, este aria es muy interesante por cuanto muestra cómo la música operística, que el cabildo consideraba tan peligrosa, se interpretó en la catedral bajo la apariencia de responsorios, un fenómeno que, por otro lado, era muy común en la época.²⁶

Otro caso de atribución conflictiva son las tres misas que aparecen asignadas a «España» en archivos mexicanos. Una de ellas es una misa concertante conservada en la colegiata de Guadalupe que, por su plantilla y su estilo,

23. El cabildo adoptó una postura conservadora y se refirió a la propuesta del gobernador como una «novedad peligrosa», ya que los fieles fijarían su atención más en «el mérito de la música» y los intérpretes que en el culto. Un editorial de *El Correo* criticó la conservadora posición del cabildo de forma irónica, afirmando que, para los canónigos de la catedral, «mientras peor sea la música, mejor estará servido el culto». El editorial citaba a tres compositores como ejemplo de que el mérito musical no estaba reñido con la devoción; curiosamente, uno de ellos era García Fajer («¡Pobres Mozart, España, Short y otros tantos y tantos de quienes no se acordaron los señores canónigos [...]!»); véase James Radomski: *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002), 227-233.

24. *Ti seguro ob fiel / Dove sono ob Dio* (recitativo y aria para solista 2vn va 2fl fg 2ob 2clr 2tp ac), *Tunc vero invisibilia* (3.º responsorio para San Agustín, sólo se escribió el T), *Quem dicunt homines* (3.º responsorio para San Agustín, sólo se escribió el T) y *Ornatam monilibus* (sin dedicación litúrgica, presenta T y ac).

25. *Antes que el triste instante / Resuenen del empiéreo* no presenta toda la música del aria *Ornatam monilibus*, sino sólo la que aparece a partir del verso «Et videntes eam filiae Sion».

26. Para el caso americano, véase Bernardo Illari: «Metastasio nell'Indie: de óperas ausentes y arias presentes en la América colonial», en E. Casares Rodicio y Á. Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002), vol. 1, 343-374, especialmente desde 358; y Drew Edward Davies: *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*, tesis doctoral, 4 vols. (University of Chicago, 2006), vol. 1, 186-269. En la propia catedral de México se conserva un importante corpus de arias italianas de procedencia teatral con su trova religiosa en latín (MEX-Mc, legs. XIV-XIX).

podría ser de García Fajer, aunque no podemos asegurarlo [17]. Las otras dos son misas con acompañamiento de bajo continuo copiadas para la catedral de Puebla [18-19]. Aunque por la fecha de copia podrían atribuirse a García Fajer –fueron copiadas en 1847 y 1851–, probablemente no son obras del compositor riojano. Ninguna de las más de 900 fuentes con obras de García Fajer presenta la atribución a «España» ni ninguna de sus misas catalogadas concuerda con las de Puebla;²⁷ además, casi todas las misas del autor son a dos coros e incluyen acompañamiento de cuerda y viento, frente a las misas poblanas, que son para un solo coro, sin instrumentos obligados y con un perfil melódico que abunda en saltos de quinta y sexta, desconocido en su producción de misas. Por tanto, es probable que la atribución a «España» se refiera en este caso a la procedencia de las obras o a algún desconocido compositor mexicano o español con ese apellido, pero no a García Fajer.²⁸

Aunque no hay ninguna constancia documental de cuándo ni cómo se produjo la transmisión de estas obras de García Fajer, es posible pensar en vías concretas. Una de las más probables fue la circulación de los músicos y, en concreto, la presencia en México desde probablemente 1777 de uno de sus primeros discípulos directos: el zaragozano Cayetano Echeverría (c. 1746 - desp. 1786). La biografía de Echeverría sólo puede reconstruirse de forma parcial, pero la información disponible muestra su vinculación con García Fajer durante más de una década en Zaragoza. En un memorial autobiográfico entregado al cabildo de la catedral de Santiago de Compostela con ocasión de la oposición al magisterio de capilla de 1768, Echeverría declaró haberse formado en El Pilar de Zaragoza con Luis Serra durante dos años (c. 1755-1756) y que «para aprender el estilo italiano, o el buen gusto de la música, estuvo en casa del maestro de La Seo don Francisco Javier García por espacio de siete años, en cuyo tiempo copió sus obras y le ayudó a componer» (c. 1757-1763).²⁹

27. Véase Jorge Ruiz Preciado e Isabel Velázquez Pasquier: «Inventario de fuentes musicales de Francisco Javier García Fajer» y Guiomar Liste Ruiz: «Catálogo de las misas de Francisco Javier García Fajer conservadas en las catedrales de Zaragoza», en este volumen. Agradezco a los citados autores su información sobre las misas de García Fajer.

28. También en Puebla he localizado una cuarta misa atribuida a «España» en un legajo sin fecha, probablemente copiado en la segunda mitad del siglo XVII, y con obras de Luis Bernardo Jalón, Mateo Romero y Francisco de Santiago, entre otros (MEX-Pc, leg. 31). Por su cronología, la misa quizá sea del polifonista Antón de España, de quien se conserva un *Benedicamus Domino* en esa misma catedral, según Robert J. Snow: *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996), 105.

29. El memorial fue transcrito por Pilar Alén Garabato: «El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos 'italianizados' o músicos 'italianos'? (1767-1770)», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 9:1 (1993), 17.

Tabla 1. Inventario provisional de obras de García Fajer en América y Filipinas³⁰

ÍNCIPT		GÉNERO	TONALIDAD	PLANTILLA	ARCHIVO, SIGNATURA, ATRIBUCIÓN Y OBSERVACIONES
1	Beatus vir	Salmo	Fa M	SATB SATB 2vn va 2ob 2tp ac	MEX-Mc, A1467 (<i>olim leg.</i> Dd22/AM1283), Juan Garsia MEX-Mcg, caja E4, 442, Españolto; carece de va y 2ob MEX-Mcg, caja E4, 443, Españolto; carece de coro 2 y va; versión abreviada por José María Rivera en 1829
2	Beatus vir	Salmo	Sol m	SATB SATB 2vn ac	MEX-Mc, A1469 (<i>olim leg.</i> Dd5 y Dd22/AM1161 y 1285), Xavier Garcia
3	Credidi propter	Salmo	--	4 vv, 7 instr.	MEX-MOc, carpeta 224, Españolto (Banegas Galván, f. 24r)
4	Credidi propter	Salmo	--	4 vv, 6 instr.	MEX-MOc, carpeta 224, Españolto (Banegas Galván, f. 24r)
5	Credidi propter	Salmo	--	4 vv, 6 instr.	MEX-MOc, carpeta 224, Españolto (Banegas Galván, f. 24r)
6	Dixit Dominus	Salmo	Re M	SATB SATB 2vn va 2ob 2clr 2tp tim ac	MEX-Dc, MS. Mús. 781 (<i>olim</i> 3B.65), Españolto; carece de va, 2tp y tim MEX-Mc, A1468 (<i>olim leg.</i> Dd22/AM1284), Juan Garsia MEX-Mcg, caja E4, 444, Españolto; carece de va; versión abreviada por José María Ribera en 1829
7	Dixit Dominus	Salmo	Re m	SATB SATB vn1 ac	MEX-Mc, A1932 (<i>olim leg.</i> VI-G/AM1664), Garcia; incompleto, falta vn2
8	Dixit Dominus	Salmo	--	8 vv, 7 instr.	MEX-MOc, carpeta 223, Españolto (Banegas Galván, f. 23v)
9	Heth. Cogitavit Dominus	Lamentación de Jueves Santo	Do m	SATB 2vn ac	F-Mst, leg. mus. sin signatura titulado «Partituras F.[rancisco] C.[ubeñas]», ff. 62r-79r, Fran[cis]co Xavier Garcia (el Españolto) ³¹

30. Las fuentes musicales de catedral de México, colegiata de Guadalupe, colegio de las Vizcaínas y catedral de Puebla han sido consultadas personalmente. Agradezco a Alejandro Vera, Juan Carlos Estensoro y Drew Edward Davies su información sobre las fuentes de Santiago, Lima y Durango, respectivamente, y a Ricardo Miranda su amabilidad al permitirme obtener una copia del inventario inédito de Francisco Banegas Galván: *Ynventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia* (Catedral de Morelia, 1902-1907). Las siglas de los archivos pueden consultarse al final de este trabajo.

31. William J. Summers: «Lo Spagnoletto' en Manila: una nueva fuente de la Lamentación Primera del Jueves Santo», en J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), 189-208, en 205-206.

ÍNCIPIT		GÉNERO	TONALIDAD	PLANTILLA	ARCHIVO, SIGNATURA, ATRIBUCIÓN Y OBSERVACIONES
10	Laudate Dominum	Salmo	Do m	SATB SATB 2vn 2clr 2tp ac	MEX-Mc, A0663 (<i>olim leg.</i> Dc15/AM695), Españolito
11	Laudate Dominum	Salmo	Sol M	SSAT SATB 2vn 2ob 2tp ac	MEX-Mcg, caja E4, 445, Españolito
12	Laudate Dominum	Salmo	Fa M	SATB SATB 2vn 2tp vln ac	MEX-Mcg, caja E4, 446, Españolito MEX-Mcg, caja E4, 447, Españolito; carece de coro 2 y añade 2ob; versión abreviada por José María Rivera en 1829
13	Laudate Dominum	Salmo	–	4 vv, 4 instr.	MEX-MOc, carpeta 260[b], Españolito (Banegas Galván, f. 26r)
14	Magnificat	Cántico	Sol M	SATB SATB 2vn vln 2tp ac	MEX-Dc, MS. Mús. 511 (<i>olim</i> 2B.34), Españolito; carece de coro 2 y vln MEX-Mcg, caja E5, 448, Españolito; carece de coro 2 y vln, añade tím MEX-Mcg, caja E5, 449, Españolito; carece de coro 2 y vln, añade 2ob y tím; versión abreviada por José María Rivera en 1829 ¿MEX-MOc, carpeta 253[b], Españolito (Banegas Galván, f. 25v: «varias voces e instrumentos»)?) MEX-Pc, leg. 62, Españolito
15	Misa	Kyrie y Gloria	Re M	SSAB SATB 2vn va 2ob 2clr 2tp tim ac	MEX-Dc, MS. Mús. 521 (<i>olim</i> 2B.44), Españolito; carece de coro 2, 2ob, 2tp y tím MEX-Mc, A0644 (<i>olim leg.</i> Dc9/AM0671), Españolito MEX-Mcg, caja E5, 450, Españolito; carece de va, 2ob, 2clr MEX-Mcg, caja E5, 451, Españolito; carece de coro 2, va, 2clr y tím; versión abreviada por José María Rivera en 1829 MEX-Mv, E26, TII, C1, leg. 8, Españolito; arreglada para SSS ac; procede del colegio de Niñas de San Miguel de Belén ¿MEX-MOc, carpeta 19, Españolito (Banegas Galván, f. 3r: «8 voces, algunas dup.[licadas] 8 instrumentos»)?) MEX-Pc, leg. 62, Españolito; carece de coro 2, va, 2clr y tím y sustituye 2ob por 2cl PE-Lc, XV:1, Fran[cis]co Xavier García; carece de va, 2ob, 2clr y tím, añade cb; incluye además Credo y Sanctus USA-LAaca, E-1, anón.; carece de coro 2, va y tím; incluye además Credo, Sanctus y Agnus; procede de la Misión de San Fernando ³²

32. Esta misa fue atribuida en principio a Ignacio Jerusalem por Craig H. Russell: «Newly Discovered Treasures from Colonial California: The Masses at the San Fernando Mission», *Inter-American Music Review*, 13:1 (1992), 5-9. El propio Russell posteriormente localizó la concordancia de García Fajer en la catedral de México y rectificó la atribución;

ÍNCIPIT	GÉNERO	TONALIDAD	PLANTILLA	ARCHIVO, SIGNATURA, ATRIBUCIÓN Y OBSERVACIONES
16 Regem cui omnia - Venite, exultemus - Domine, ne in furore - Parce mihi, Domine - Taedet animam meam - Tenebrae factae sunt	Oficio de difuntos	Mib M	SATB SATB 2vn 2fl 2tp ac	CHI-Sc, carpeta 136, Españolito; carece de <i>Tenebrae factae sunt</i> y el <i>Parce mihi</i> es distinto al de México MEX-Mc, A1930 (<i>olim legs.</i> Dd31, Misc. I y VI/G (AM1403, 1638 y 1663[a]), Españolito; sólo tiene coro 1, falta tp1 y añade tim MEX-Mc, A1931 (<i>olim leg.</i> VI-G/AM1663[b]), Juan García [en mano posterior] Españolito; carece de <i>Tenebrae factae sunt</i> y añade tim MEX-Mc, A1933.01 (<i>olim leg.</i> VI-G/AM1665), «Por la armonía del <i>Tenebrae</i> del Españolito»; sólo <i>Tenebrae factae sunt</i> con el texto del <i>Libera me, Domine</i> , sólo SATB MEX-Mc, A1933.02 (<i>olim leg.</i> VI-G/AM1665), «Se canta con la armonía del <i>Taedet animam meam</i> de la Vigilia de Españolito»; sólo <i>Taedet animam meam</i> , con el texto del <i>Parce mihi</i> , sólo SATB MEX-Mcg, caja E5, 452, Españolito («para el uso de Antonio Espinosa y Barrera Ybrē [sic] 5 de 1823»); <i>Tenebrae factae sunt</i> ; un sello indica: 'Archivo Musical / Dionisio Gómez / Guanajuato' ¿MEX-MOC, carpeta 196, Españolito (Banegas Galván, f. 20v: «8 voces duplicadas algunas y 7 instrumentos duplicados»)? ¿MEX-MOC, carpeta 318[c], Españolito (Banegas Galván, f. 33v; añadida al inventario en enero de 1906)? MEX-Pc, leg. 10, Españolito; carece de <i>Tenebrae factae sunt</i> PE-Lc, XV:2-3, García Fajer; sólo tiene las dos lecciones <i>Parce mihi</i> (en doble copia; es distinto al de México) y <i>Taedet animam meam</i> ; carece de <i>Tenebrae factae sunt</i>
Obras de atribución conflictiva				
17 Misa	Ordinario de la misa	Re M	SATB 2vn 2fl 2tp tim ac	MEX-Mcg, caja E4, 441, España [¿Españolito?]; copiada en 1812 por Rodríguez
18 Misa	Ordinario de la misa	Fa M	SSATB ac	MEX-Pc, leg. 10, España [¿Españolito?]; 2 copias, la segunda realizada por Pedro Pablo Vázquez el 4-XI-1847 y en 1851
19 Misa	Ordinario de la misa	Fa M	SSAT	MEX-Pc, leg. 121, España [¿Españolito?]; copiado por J. M. P. [¿José Manuel Plata?] el 9-II-1851

véase Russell: «Hidden Structures and Sonorous Symmetries: Ignacio de Jerusalem's Concerted Masses in Eighteenth-Century Mexico», en P. Laird y C. H. Russell (eds.), *Res Musicae: Essays in Honor of James W. Pruett* (Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2001), 135-160, en 142, nota 27, y, del mismo autor: *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions* (Oxford: Oxford University Press, 2009), Appendix A, 99-100.

Alrededor de 1764, un Echevarría recién formado se encontraba en Madrid donde, quizá por recomendación del propio García Fajer, pudo acudir para completar su formación y, posiblemente, buscar trabajo; según el memorial conservado en Santiago, durante su estancia en la corte se «aprovechó» de las obras de Antonio Ripa, entonces maestro de las Descalzas Reales, y Fabián García Pacheco, maestro de la Soledad. En 1766 concurrió al magisterio de capilla de El Pilar de Zaragoza, al que también aspiraba otro discípulo de Serra, Pedro Aranaz, y los maestros de Santander (posiblemente Juan García de Carrasquedo, discípulo-sobrino de García Fajer) y Xátiva.³³ Echevarría resultó electo y ejerció como maestro entre 1766 y 1770, años en los que García Fajer era el titular de La Seo. Sin embargo, alguna extraña circunstancia cambió el destino de Echevarría, quien, siendo maestro de capilla en una importante institución como El Pilar, y con toda una carrera por delante (tenía sólo veinte años cuando accedió al cargo), opositó a tres catedrales en apenas dos años (Santiago de Compostela, Málaga y Cuenca), sin resultar elegido en ninguna de ellas, y se despidió del cargo en septiembre de 1770.³⁴

La pista de Echevarría se pierde en la península ibérica durante varios años, ya que su llegada a México no es posible situarla hasta finales de 1777; en enero de 1778 las actas capitulares de la catedral dan noticia de su presencia en México. Fue fray Martín de Cruzalaegui, un misionero franciscano español que residía en el colegio de San Fernando como vicario de coro, quien informó al cabildo de la llegada de Echevarría y lo propuso para sustituir al maestro interino de capilla Mateo Tollis de la Roca, que no satisfacía al cabildo con sus composiciones; sus obras no eran «de las mejores ni del mayor gusto».³⁵ A propuesta del

33. José Vicente González Valle (ed.): *Francisco Javier García. Siete palabras de Cristo en la cruz* (Barcelona: CSIC, 2000), 28 y 33.

34. Andrés Llordén: «Notas históricas de los maestros de capilla en la catedral de Málaga (1641-1799)», *Anuario Musical*, 20 (1965), 156; y Restituto Navarro: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia catedral Basílica de Cuenca* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1973), 147. Véase también Fernando J. Cabañas Alamán: «Echevarría [Chavarría, Echebarría, Echeverría], Cayetano», en E. Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (Madrid: SGAE, 1999-2002), vol. 4, 586-587.

35. Al parecer, Echevarría había compuesto algunas piezas con anterioridad, ya que el mismo acuerdo recoge que «ha compuesto varias cosas que han oído algunos señores y les han gustado»; MEX-Mc, Actas capitulares, libro 54, ff. 22v-23r, 14-I-1778. La fecha de llegada de Echevarría a México no puede precisarse con exactitud. He buscado en vano su licencia de embarque en el Archivo General de Indias, por lo que todo lo que se puede decir es que debió de viajar entre 1771 y 1777. R. Stevenson: *Renaissance and Baroque*, 120, catalogó en Lima una obra fechada en 1771 atribuida a un Echevarría que ignoro si podría corresponderse con Cayetano. En todo caso, tanto el magisterio de capilla como el de seises estaban cubiertos en la catedral limeña durante esos años; véase A. Sas Orchassal: *La Música en la catedral de Lima*, vol. 1, 114 y 181.

chantre se ofreció a Echevarría el magisterio de infantes con un salario de 200 pesos a descontar de los emolumentos de Tollis de la Roca. No fue hasta abril de 1779 cuando el propio Echevarría solicitó la plaza de maestro de infantes, adjuntando un memorial del cabildo de El Pilar en el que se indicaba su origen, edad y excelente desempeño como maestro en la institución aragonesa. Estas credenciales fueron suficientes y el cabildo decidió nombrarle de forma directa («no pareció conveniente el que se le examinase») con un salario de 225 pesos.³⁶ De este año data la composición más antigua de Echevarría en México, el motete *Domine convertere*, compuesto precisamente para uso de los infantes.

Una vez en México, las referencias a Echevarría son escasas y dispersas en el tiempo: en 1780 el chantre le llamó la atención por sus faltas de asistencia; en 1782 formó parte del tribunal para las oposiciones al magisterio de capilla de la catedral, y en 1786 el chantre notificó al cabildo que le había encargado a este «sujeto excelente en la composición» una misa y otras obras para la Asunción. Los comentarios del chantre sobre estas piezas dejaban entrever el estilo moderno de la composición que Echevarría había aprendido con García Fajer, y que resultaba «muy de gusto, y así la misa como todo lo demás está muy ligero».³⁷ Se desconoce la trayectoria de Echevarría con posterioridad a 1786, pues no vuelve a documentarse en la catedral de México. Es posible especular con su continuidad en Ciudad de México, quizá al servicio de alguna institución religiosa o civil o vinculado al ámbito privado, tal y como sugiere el inventario de la biblioteca particular de José Ignacio Bartolache, fechado en 1790. Bartolache trabajó como matemático y médico de la Universidad de México y el inventario de su biblioteca, rico en volúmenes de medicina, religión, literatura y ciencia, incluía varias partituras y tratados de música de variada procedencia, entre ellos un «Libro de lecciones y varios sonecitos para flauta dulce» y un «Libro de solfear del uso y divertimento del doctor don José Ignacio Bartolache», compuestos ambos por Cayetano Echeverría.³⁸ Esta rica biblioteca, ejemplo de

36. MEX-Mc, Actas capitulares, libro 54, ff. 139r-v, 20-IV-1779. El memorial de El Pilar estaba fechado el 3 de septiembre de 1770, por lo que parece que Echevarría no ocupó ningún magisterio de capilla desde su salida de Zaragoza.

37. MEX-Mc, Actas capitulares, libro 54, f. 238r, 27-VI-1780, libro 55, f. 38v-39r, 18-VI-1782, libro 56, f. 49v, 28-VII-1786, f. 50v, 1-VIII-1786. De los años de actividad de Echevarría en la catedral de México se han conservado un total de cuarenta composiciones, de las que treinta están en latín; las diez restantes son versos, unas breves piezas orquestales que se intercalaban con el canto en determinados momentos del oficio y la misa. Sobre el estilo de Echevarría, la única aproximación es la de David C. Nichols: *Francisco Delgado and Classicism in Mexican Music as exhibited in the Missa a Quatro Voces*, tesis doctoral (Indiana University, 1975), 26-35.

38. Ramón Sánchez Flores: «José Ignacio Bartolache. El sabio humanista a través de sus bienes, sus libros e instrumentos de trabajo», *Boletín del Archivo General de la Nación*, 13 (1972-1973), 187-216, en 214.

las inquietudes musicales de un ilustrado criollo, confirma la reputación de Echevarría en la capital novohispana y apunta a su posible actividad como maestro particular de música.

No se sabe a ciencia cierta si Echevarría llevó consigo las obras de García Fajer en su viaje a México. Sin embargo, ello es más que probable si consideramos la práctica altamente frecuente de los músicos que viajaban al Nuevo Mundo, quienes solían llevar consigo partituras propias y de maestros de su entorno, y la estrecha relación entre García Fajer y Echevarría durante más de una década en Zaragoza (siete años como discípulo directo y copista de su obra, más otros cinco como maestro de El Pilar en la Zaragoza de García Fajer). Como enseguida veremos, la aparición de algunas composiciones de García Fajer en la catedral de México coincidiendo con la llegada de Echevarría sugiere que al menos una parte de las obras de García Fajer en México fueron probablemente llevadas por su discípulo.

Sin embargo, aun cuando Echevarría pudo ejercer un papel activo en la recepción de la música de García Fajer en la catedral de México, los inventarios confirman que parte de su música era conocida en México con anterioridad a la llegada de su discípulo, por lo que debieron de existir otros canales de difusión al margen de Echevarría. Cuatro de estos inventarios, recopilados entre finales de la década de 1760 y principios de la de 1790, permiten conocer con cierto grado de detalle cuándo se incorporaron las obras de García Fajer al archivo catedralicio. La tabla 2 presenta las composiciones de García Fajer citadas en los inventarios y su identificación con las obras conservadas.

La primera referencia a García Fajer en un inventario de la catedral de México aparece en una lista con las composiciones de Ignacio Jerusalem, una de cuyas secciones incluye el repertorio adquirido durante el magisterio del maestro italiano a instancias de Manuel de Acevedo, maestro de canto llano de los infantes. Aunque el inventario no tiene fecha, es posible establecer el *terminus ante quem* de 1769 –año de la muerte de Jerusalem– para la llegada de las obras. Ya en 1758, Acevedo solicitaba más salario al cabildo argumentando que «para el mayor lustre de esta Santa Iglesia ha solicitado distintos cuadernos de música de las más electa de la Europa con el trabajo de reconocerla y que se halla en la actualidad con la adquirida, cuidándola y tener el encargo de solicitar otra de nuevo [...]».³⁹

39. MEX-Mc, Actas capitulares, libro 43, f. 235v, 9-VI-1758.

Tabla 2. Obras de García Fajer en los inventarios musicales de la catedral de México (MEX-Mc, leg. Inventarios, AM1592-94)

INVENTARIO	TÍTULO DIPLOMÁTICO EN EL INVENTARIO Y LOCALIZACIÓN ACTUAL
c. 1769	Un Dixit Dominus de el Mtro. García a ocho voces con 10 pp ^s [MEX-Mc, A1932 (<i>olim leg.</i> VI-G/AM1664)]
	Un Beatus vir de D ^o . Gabriel García [sic] a ocho voces con 11 pp ^s [MEX-Mc, A1469 (<i>olim legs.</i> Dd5 y Dd22/AM1161 y 1285)]
c. 1770-1774	Otro [Dixit Dominus] su Author García por tono de Dlasolrre menor, a ocho voces con violines y bajo, le falta el segundo violín [MEX-Mc, A1932 (<i>olim leg.</i> VI-G/AM1664)]
	Otro dicho [Beatus vir] su Author García, por tono de Bfa mayor, a ocho voces, con violines, bajo y órgano, falta el bagete [MEX-Mc, A1469 (<i>olim legs.</i> Dd5 y Dd22/AM1161 y 1285)]
	Un oficio de Difuntos su Autor el Españoletto con Ynvitatorio, Psalmo Domine ne in furore y lección Parce mihi por el tono de Elafa y la lección [Taedet animam meam] por el tono de Dlasolrre mayor, a ocho voces, con violines, flautas, trompas y bajo [MEX-Mc, A1931 (<i>olim leg.</i> VI-G/AM1663[b])]]
c. 1786	Otro [Dixit Dominus] su Author García a ocho voces [MEX-Mc, A1932 (<i>olim leg.</i> VI-G/AM1664)]
	Otra dhã [misa] de Españoletto [MEX-Mc, A0644 (<i>olim leg.</i> Dc9/AM671)]
1792-1793	Misas de primera clase [...] 7 ^a . De D ^o . Francisco García Españoletto por el tono de Dlasolrre may ^r sin borrador y 27 pp ^s [MEX-Mc, A0644 (<i>olim leg.</i> Dc9/AM671)]
	Dixit Dominus 1 ^o . Del Españoletto, por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 28 pp ^s [MEX-Mc, A1468 (<i>olim leg.</i> Dd22, AM1284)]
	Beatus vir. 1 ^o . Del Españoletto [en otra mano] o García por el tono Ffaut mayor sin borrador y 25 pp ^s [MEX-Mc, A1467 (<i>olim leg.</i> Dd22/AM1283)]
	Laudate Dominum. 1 ^o . Del Españoletto por el tono Csolfaut menor sin borrador y 24 pp ^s [MEX-Mc, A0663 (<i>olim leg.</i> Dc15/AM695)]
	Magnificat. 1 ^a . Del s. ^{or} Españoletto por el tono Gsolrreut mayor sin borrador y 24 pp ^s [no localizado]
	Otro Ynvitatorio, segundo salmo, y Parce mihi todo junto del s. ^{or} Españoletto sin borrador y le falta el tiple primero ya lo tiene y 22 pp ^s [Al margen:] E rota [MEX-Mc, A1931 (<i>olim leg.</i> VI-G/AM1663[b])]]

El inventario está ordenado por géneros y García Fajer está representado con los dos salmos a ocho con violines: el *Dixit Dominus* [7], cuya partichela de violín segundo ya se había perdido entonces, y el *Beatus vir* [2], asignado a «Gabriel García», un error quizá inducido por la portada del *Dixit Dominus*, en la que se había escrito Xavier. Acevedo no especificó el origen del repertorio, pero todo apunta a la corte madrileña. El inventario muestra un claro

predominio de los compositores de las Reales Capillas (ocho piezas de José de Torres, siete de José Picanyol, dos de José Mir Llusà, otras dos de Tomás de Ochando y una de Francisco Osorio), aunque también hay compositores activos en otros focos como Pedro Rabassa (Sevilla).⁴⁰

Las composiciones de esta lista fueron incorporadas a un segundo inventario elaborado tras la muerte de Jerusalem por el nuevo maestro de capilla, Mateo Tollis de la Roca, probablemente entre 1770 y 1774. A diferencia del primer inventario, que incluía sólo el repertorio compuesto por Jerusalem y el comprado por la fábrica catedralicia, el elaborado por Tollis de la Roca es un inventario integral del archivo. La tercera de las secciones, que recogía el repertorio no local, reseñaba los dos salmos de García Fajer aparecidos en el anterior inventario [2 y 7] y añadía un oficio de difuntos atribuido expresamente al «Españoleto» [16], recibido en México en 1773 o antes, que es cuando se completó la tercera sección del inventario en que aparece reseñada.⁴¹ Ambos inventarios indican que la catedral de México fue, probablemente, una de las primeras instituciones de Hispanoamérica donde se conoció la música de García Fajer y que los dos salmos con violines y, quizá, el *Oficio de difuntos* ya estaban en México a finales de la década de 1760.

Al igual que los dos primeros inventarios, el siguiente que incluye obras de García Fajer no está fechado, si bien es posible datarlo en torno a 1786, cuando el cabildo ordenó al maestro de capilla Martín Bernárdez de Rivera que realizase un inventario de los instrumentos y papeles de música.⁴² El documento no es tan rico como los anteriores y presenta solamente una selección de las obras más asiduamente empleadas por la capilla durante la década de 1780; no es, por tanto, un inventario detallado y preciso de los contenidos de todo el archivo,

40. MEX-Mc, leg. Inventarios (AM1592): *Inventario de la música compuesta por el Sr. D. Ignacio Jerusalem y Stella*, 28 folios sin numerar, sección titulada «Inventario de la música comprada de la fábrica de esta Santa Iglesia, la que entregó don Ignacio Jerusalem al bachiller don Ildefonso Gómez, rector del colegio de Infantes [...] y estas que se siguen las compró por orden del cabildo el bachiller don Manuel de Acevedo [...]», ff. [27r-28r], sin fecha, ¿antes de 1769?

41. MEX-Mc, leg. Inventarios (AM1593): *Inventario de la música que está a mi cargo*, 58 folios sin numerar, sección titulada «Plan de música de varios autores», ff. [46r-53v], sin fecha, c. 1770-1774. En enero de 1773 el chantre informó de «haberse concluido ya los inventarios de toda la música [secciones 1-3] y libretes [sección 4], incluso todos los borradores del difunto Jerusalem» (MEX-Mc, Actas capitulares, libro 52, f. 21v, 11-II-1773). Al año siguiente añadieron al inventario nuevas obras costeadas por el propio chantre [sección 5]. Por la descripción del contenido del oficio, en el que se omite el *Tenebrae factae sunt*, podría tratarse de la copia AM1663[b].

42. MEX-Mc, Actas capitulares, libro 56, f. 49v, 28-VII-1786.

como lo será el de 1792-1793, sino sólo una lista de aquellas piezas modernas, completas y susceptibles de un uso inmediato, lo que explica que sólo contenga 112 composiciones. Incluía el *Dixit Dominus* de «García» [7] y una misa atribuida a «Españoleto» [15]. Curiosamente, justo antes de esta misa figura otra misa de Echevarría a la Asunción, patrona de la catedral, compuesta por encargo del cabildo; ello permite vincular directamente la presencia de la misa de García Fajer a la llegada de su discípulo a México (véase la ilustración 1).⁴³

Ilustración 1. Fragmentos del inventario de c. 1786 donde se citan obras de García Fajer



El último de los inventarios, fechado en 1792-1793, incluye dos composiciones aparecidas en inventarios anteriores (el *Oficio de difuntos* [16] y la *Misa* [15]) y añade un juego de vísperas para voces y amplía plantilla instrumental integrado por tres salmos (*Dixit Dominus* [6], *Beatus vir* [1] y *Laudate Dominum* [10]) y un *Magnificat* [14], actualmente no localizado en el archivo. Se trata de los salmos primero, tercero y quinto cantados en las primeras vísperas de las grandes fiestas del ciclo temporal. Todas las atribuciones aparecen ya a nombre de «El Españoleto». ⁴⁴ Los tres salmos presentan un diseño común en la portada

43. México D.F., Archivo Histórico del Arzobispado de México, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, caja 193, expediente 89: *Memoria de los instrumentos [y papeles de música] de esta Santa Iglesia que recibe el bachiller don Martín de Rivera, maestro interino de capilla*, sin fecha, c. 1786.

44. MEX-Mc, leg. Inventarios (AM1594): *Plan de música de varios autores*, 147 folios, ff. 4v, 19r, 22r, 24r, 31r, 105r-v, 1792-1793.

y fueron copiados por un mismo amanuense y en un mismo papel de formato apaisado, mientras que el *Oficio de difuntos* (copia AM1663[b]) y los dos salmos con violines presentan una caligrafía distinta y se copiaron en formato vertical. Es posible, por tanto, que la misa y las vísperas de «Españoleto» llegasen a México con Echevarría, en tanto que los dos salmos con violines de «García» y el *Oficio de difuntos* se difundieron por un canal distinto, quizá desde Madrid, en virtud de las fluidas relaciones institucionales y musicales que la catedral de México mantuvo con la corte durante este periodo.⁴⁵

Hay razones para suponer que la catedral de México desempeñó un destacado papel como foco de irradiación del repertorio de García Fajer desde la década de 1770 al resto de instituciones del virreinato, donde se copiaron las mismas obras llegadas a México. El repertorio conservado en la colegiata de Guadalupe es básicamente el mismo que el de la catedral más el *Magnificat* [14], no localizado en la catedral pero citado en el inventario de 1792-1793. Por su parte, la catedral de Morelia guarda, según un inventario de 1902, nueve piezas de las que cinco (probablemente seis) coinciden con las de la catedral de México; a ellas se añade el citado *Magnificat* [14], y, como repertorio específico de la catedral michoacana, tres versiones distintas del salmo *Credidi propter locutus* [3-5]. Las tres obras de García Fajer conservadas en Puebla [14-16] y Durango [6, 14 y 15] son las mismas que aparecen en la catedral de México. Las copias de la misa [15] que se conserva en el colegio de las Vizcaínas –procedente del colegio de San Miguel de Belén– y Los Ángeles –originada en la misión californiana de San Fernando– también coinciden con la que está en poder de la catedral mexicana.

Distintas evidencias apuntan al papel protagonista de los músicos de la catedral de México en este proceso de difusión. Los maestros de música del colegio de San Miguel de Belén, de donde procede un arreglo de la misa [15], eran miembros de la capilla catedralicia.⁴⁶ Lo mismo puede decirse de buena parte

45. En la década de 1770, Juan de Ledesma, primer viola de la Real Capilla, realizó varios trabajos como copista para la catedral de México; véase J. Marín López: *Música y músicos entre dos mundos*, vol. 1, 495-498.

46. Las constituciones de la escoleta de música, que era una fundación arzobispal, aluden expresamente a que los maestros se nombren «siempre entre los que sirven la música del coro de nuestra Santa Iglesia»; véase Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta: *Escuela de Música en que perpetuamente ballen las Niñas más desvalidas del Recogimiento, y Casa de San Miguel de Bethlen de esta ciudad de México, dote y título para poder ser Religiosas* (México: Imprenta Real del Superior Gobierno, 1746; véase MEX-Mc, Correspondencia, Libro 30). De hecho, la copia de la misa conservada en la catedral, según se indica en la propia portada, lleva el nombre de Juan Baptista del Águila, organista catedralicio que también ejerció como maestro de música en el colegio de San Miguel de Belén en las décadas de 1770 y 1780.

de los integrantes de la capilla de música de la colegiata de Guadalupe, una institución que mantuvo unas intensas relaciones musicales con la catedral en las décadas de 1770 a 1790, cuando el cabildo colegial intentaba formar una capilla estable y dotarla de repertorio.⁴⁷ La movilidad interinstitucional de los músicos podría explicar la difusión de García Fajer –y también de Echevarría– en otras catedrales novohispanas, las misiones californianas e, incluso, Lima y Santiago de Chile, aunque para esto último no haya pruebas documentales. Sí sabemos que el misionero mallorquín Juan Sancho residió en el colegio de San Fernando de México entre 1802 y 1804, cuando partió hacia las misiones de California. El enlace entre Sancho y la música de García Fajer es la figura de fray Martín de Cruzalaegui, vicario de coro del colegio de San Fernando y persona que sugirió al cabildo catedralicio la idoneidad de Echevarría para desempeñar el magisterio de capilla en 1779. Es posible, por tanto, que a través de Cruzalaegui los religiosos del colegio de San Fernando conocieran la música de Echevarría y de García Fajer. Por otro lado, sabemos que el origen de gran parte del repertorio de las misiones californianas se situaba en este colegio franciscano, donde los religiosos residían unos tres o cuatro años durante los cuales realizaban sus preparativos antes de viajar a las misiones. Ello explicaría la presencia en California no sólo de las obras de García Fajer, sino también de otros compositores activos o interpretados en la catedral de México como Ignacio Jerusalem y José de Nebra; el hecho de que las obras de estos compositores en California concuerden con las conservadas en el archivo catedralicio confirma estas conexiones.⁴⁸

La presencia de la música de García Fajer en la catedral de México desde finales de la década de 1760 constituye un caso temprano de difusión en el que se conjugaron una amplia gama de factores: su fama y la calidad de su música, la movilidad internacional de su potente red de discípulos, que, gracias a Echevarría, llegó al Nuevo Mundo, y las fluidas relaciones institucionales y musicales de México con Zaragoza y Madrid, por un lado, y con el resto de catedrales novohispanas, por otro, que hicieron de la capital el epicentro de su diseminación en el virreinato. Hacia 1790, García Fajer era un compositor reconocido y bien representado en los confines del imperio español.

47. Sobre el repertorio dieciochesco compartido por catedral y colegiata, véase Javier Marín López: «La difusión del repertorio español en la colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)», *Revista de Musicología* (en prensa).

48. Véase C. Russell: «Newly Discovered Treasures from Colonial California», *Inter-American Music Review*, 13:1 (1992), 5-9, y, del mismo autor: *From Serra to Sancho*, 356-359.

3. LA RECEPCIÓN Y PERVIVENCIA DEL REPERTORIO DE GARCÍA FAJER EN LA CATEDRAL DE MÉXICO: LA MISA EN RE MAYOR Y EL OFICIO DE DIFUNTOS

El elevado número de copias de piezas de García Fajer y su presencia a lo largo y ancho del continente constituyen, en sí mismos, testimonios irrefutables de que su música litúrgica fue conocida en la mayoría de las instituciones religiosas del virreinato estudiadas hasta la fecha. Sin embargo, las propias fuentes musicales aportan información adicional que permite conocer qué parte de la música litúrgica de García Fajer se integró dentro del repertorio vivo de las instituciones receptoras, en qué momentos y con qué propósitos. A continuación, se analizarán estas cuestiones a través de dos casos de estudio: la *Misa en Re mayor* [15] y el *Oficio de difuntos* [16].

Ya Juan José Carreras sospechaba en 1983 que «la misa de Ciudad de México puede ser muy importante», y, efectivamente, lo es desde el punto de vista de su transmisión al Nuevo Mundo, con ocho (probablemente nueve) concordancias hasta la fecha sólo en archivos americanos (véase la tabla 1, [15]).⁴⁹ Existen indicios para suponer que esta misa, documentada en la catedral de México desde mediados de la década de 1780, pudo componerse originalmente para la catedral de Granada. Según el erudito Félix de Latassa, racionero y deán de La Seo mientras García Fajer ejercía como maestro de capilla, el maestro riojano compuso una misa por encargo de Antonio Jorge Galván, arzobispo de Granada en las décadas de 1770 y 1780.⁵⁰ Aunque la información suministrada por Latassa hay que tomarla con cautela, resulta muy atractiva la posibilidad de darle crédito, ya que la catedral de Granada es una de las escasas instituciones peninsulares que conserva una copia de esta obra, donde tenía la consideración de «grande y hermosa», según una nota del acompañamiento. Sea como fuere, las relaciones entre García Fajer y la catedral de Granada fueron muy intensas desde la década de 1770: «El Españolito» actuó como examinador de

49. Juan José Carreras López: *La música en las catedrales durante el siglo XVIII* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1983), 101.

50. Véase Félix Latassa: *Bibliotecas Antigua y Nueva de Escritores Aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de Diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel* (Zaragoza, 1884; ed. original 1796-1802), cit. por J. J. Carreras López: *La música en las catedrales durante el siglo XVIII*, 66.

las discutidas oposiciones de 1776 y también de las de 1796, de las que salió elegido otro de sus discípulos, Vicente Palacios.⁵¹

Hay discrepancia entre las distintas fuentes que transmiten esta composición: en Zaragoza, México, Puebla y Durango sólo aparecen el Kyrie y el Gloria; las copias de Lima, Granada y Roncesvalles incluyen además el Credo y el Sanctus, mientras que la procedente de las misiones californianas contiene los cinco movimientos.⁵² De entre las distintas copias conservadas, destacan por su interés las cuatro conservadas en Ciudad de México. En la colegiata de Guadalupe se localizan dos de ellas: la primera transmite la misa en su estado original, y la segunda, en una versión adaptada (caja E5, 450-451). Los cambios realizados afectaron tanto a la plantilla de la obra como a su extensión, que se redujo a la mitad. En la versión adaptada sólo se usó un coro y se prescindió de la pareja de oboes y timbales. Estos cambios fueron realizados en 1829 por José María Rivera, quien ejercía entonces como maestro de la capilla guadalupana. La misa no fue la única obra de García Fajer adaptada por Rivera; también se conservan en doble versión (original y adaptada) el *Magnificat* [14], que originalmente contenía 531 compases y fue reducido a 284, el *Beatus vir* [1], que pasó de 471 a 208 compases, y el *Laudate Dominum* [11], del que sólo se ha localizado la versión adaptada. Estos cambios indican que en la década de 1820 las obras de García Fajer resultaban demasiado complejas y largas como para ser interpretadas dentro de la liturgia y que, por tanto, se hacía necesario acomodarlas al gusto del momento y la institución.⁵³

La copia de la misa del colegio de las Vizcaínas permite analizar una interesante faceta de los procesos de recepción de la música de García Fajer en México: su adaptación para propósitos didácticos. Aunque conservada en el archivo del colegio de Vizcaínas, la pieza procede del colegio de Niñas de San Miguel de

51. José López-Calo: *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Granada*, 3 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991-1992), vol. 2, 323 (n.º 1072) y vol. 3, 74-75, 161-163 y 356. Véase también Rosa Isusi Fagoaga: «Francisco J. García Fajer y la catedral de Granada: recepción y pervivencia de su música», en este mismo volumen.

52. Las concordancias americanas aparecen en el tabla 1; las peninsulares son las siguientes: E-GRc, leg. 19/8; E-RO, leg. 19/360; y E-Zac, leg. D-203-1621.

53. Rivera arregló obras de otros compositores como un Kyrie y Gloria de Martín de Cruzalaegui (caja C8, 305) y un Gloria de Fabián García Pacheco (caja G2, 519), reducido en 1821. Una interesante discusión teórica en torno a los conceptos de original y copia, acompañada de una relativización de la autenticidad de los originales, aparece en Stanley Boorman: «The Musical Text», en N. Cook y M. Everist (eds.), *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 403-423.

Belén. En esta institución, establecida en 1684 para el recogimiento de las niñas pobres, huérfanas y abandonadas de la ciudad, se fundó en 1746 una escuela de música en la que, siguiendo el modelo italiano, las alumnas recibían enseñanzas de canto e instrumento con la esperanza de poder ingresar en algún convento como músicas y, por tanto, sin la obligación de pagar la dote.⁵⁴ La misa del colegio, probablemente derivada de la copia de la catedral de México, se conserva en un arreglo para voces agudas y órgano en el que se mantuvo la división del Kyrie y el Gloria en tres y siete secciones respectivamente, si bien acortó sustancialmente esta última, que pasó de 726 a 583 compases; la mayor reducción se produjo en el «Amen» fugado, un brillante cierre del movimiento, del que se eliminaron cien compases (véase la tabla 3 en p. 385).⁵⁵

Las dos secciones más complejas y elaboradas de la misa, las arias solistas «Domine Deus» y «Quoniam tu solus», son prácticamente idénticas en ambas fuentes desde el punto de vista melódico y no se eliminaron ni simplificaron las coloraturas belcantísticas, que, por otro lado, parece que no son frecuentes en el resto de misas de García Fajer.⁵⁶ Junto a la extensión, la transformación más importante es la relativa a la textura y al timbre: los antiguos soprano, alto y tenor se han convertido en tres tiples de registro infantil. Además, dos de las secciones están escritas en una tonalidad distinta a la de las fuentes catedralicias: el «Laudamus te» –un trío en el manuscrito catedralicio– aparece escrito una tercera inferior (de Si bemol mayor pasa a Sol mayor) y el aria para solista «Quoniam tu solus» fue transportada una cuarta descendente (de Mi bemol mayor pasa a Si bemol mayor). Una comparación del «Laudamus te» permite comprobar que la segunda voz ha sido parcialmente recompuesta y que la parte del teclado muestra importantes variantes con respecto a las melodías de los violines; además, se produjo en error del copista o del arreglista al escribir un fragmento de la tercera voz, que da como resultado un pasaje en cuartas paralelas que no aparece en las copias catedralicias (véase el ejemplo 1 en p. 387).

54. Luis Lledías: «El colegio de San Miguel de Bethlen, un conservatorio femenino novohispano», en V. Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana. [Actas de la] IV Reunión Científica, Santa Cruz, Bolivia, 2002* (Santa Cruz, Bolivia: Pro Arte y Cultura, 2002), 39-51.

55. Uno de los posibles autores de este arreglo pudo ser Juan Baptista del Águila, organista catedralicio y, al mismo tiempo, maestro de música del colegio de Niñas. La copia de la catedral presenta una inscripción en una de las partes que señala que la obra fue regalada por Águila durante el tiempo en que Manuel Barrientos fue chantre.

56. Véase Drew Edward Davies: «García Fajer y la segunda ola del estilo galante en la Nueva España», en este volumen.

Tabla 3. Estructura del Kyrie y el Gloria de la *Misa en Re mayor* de García Fajer según la copia del colegio de las Vizcaínas

	SECCIÓN	TIEMPO	TONALIDAD	COMPÁS	PLANTILLA	EXTENSIÓN (COMPASES)	
						Viz	Cat
Kyrie	Introducción	Allegro	Re M	C	Solo de órg	38	38
	Kyrie eleison I	Largo	Re M	C	S1 S2 S3 órg	17	14
	Christe eleison / Kyrie eleison II	[no figura]	Re M	2/2	S1 S2 S3 órg	45	45
Gloria	Gloria in excelsis	Allegro	Re M	C	S1 S2 S3 órg	135	158
	Laudamus te	Andantino	Sol M	3/8	S1 S2 S3 órg	171	185
	Domine Deus	[no figura]	Re M	C	S2 órg	109	111
	Qui tollis	Largo	Re m	3/4	S1 S2 S3 órg	49	52
	Quoniam tu solus	[no figura]	Sib M	C	S1 órg	68	68
	Cum sancto spiritu	Largo	Re M	C	S1 S2 S3 órg	7	7
	Amen	[no figura]	Re M	2/2	S1 S2 S3 órg	44	145

El *Oficio de difuntos* [16] es otra de las composiciones que permite vislumbrar con claridad ciertos aspectos de la recepción y pervivencia del repertorio, elementos que en el caso de García Fajer revisten una particular relevancia.⁵⁷ No consta la fecha de composición del *Oficio*, aunque su presencia en el inventario de principios de la década de 1770 indica que se trata de una obra probablemente compuesta por García Fajer en los años inmediatamente posteriores a su regreso de Italia. El *Oficio de difuntos*, tal y como se ha transmitido en las fuentes de la catedral de México, se conserva en dos copias completas. Una de ellas (MEX-Mc, leg. VI/G, AM1663[a]) se copió en papel de formato apaisado y en la portada se lee: «Oficio / de / difuntos con / V^s. F^s. T^s. y B^o. / Por el S^{or}. / Españolito». Consta de diez partichelas independientes copiadas por la misma mano: una para cada una de las voces del primer

57. Existe una reciente y excelente grabación discográfica de este oficio, *Francisco J. García Fajer. Oficio de difuntos*, La Grande Chapelle y Schola Antiqua, dir. Albert Recasens (Lauda Música, LAU008, 2008). Agradezco a Recasens el haberme permitido consultar la edición utilizada para la grabación, basada en las fuentes de la colegiata de Guadalupe.

coro y otra para cada uno de los instrumentos, a excepción de la primera trompa, cuya partichela se halla extraviada. La otra copia (MEX-Mc, leg. VI/G, AM1663[b]) presenta en su portada una inscripción similar («Oficio de Difuntos / a 2 y a 8 / con Violines, Flautas / y Trompas / Por el Maestro Dⁿ. Juan García [en mano posterior] / Españolito») y contiene veinte partichelas manuscritas copiadas por tres personas distintas.⁵⁸ No puede establecerse con claridad cuál es la primera de las copias, cronológicamente hablando, pues los inventarios no permiten una identificación segura. El inventario de 1770-1774 recogía una copia del *Oficio* a ocho voces; el número de voces y la ausencia del *Tenebrae factae sunt* en la minuciosa descripción del contenido hacen pensar en AM1663[b], cuyo *terminus ante quem* se sitúa en 1799, según una inscripción en la portada del acompañamiento.⁵⁹ Por otro lado, el inventario de 1792-1793, que omite el número de voces del *Oficio*, alude al mal estado de la copia («e rota» [sic]), lo que haría pensar en AM1663[a], ejemplar que presenta algunos folios descosidos y rajados. Sin embargo, la descripción de la fuente en este último inventario («sin borrador [...] y 22 pp^s») hace pensar en una identificación con AM1663[b], en cuya portada del acompañamiento se lee una inscripción similar («pp^s 23. Sin Part^o»). Por tanto, es probable que AM1663[b] sea la copia más temprana, aunque no puede asegurarse de forma concluyente.

Como correspondía a cualquier composición de este tipo en la época, la mayor parte del *Oficio* se cantaría en canto llano, reservando las apariciones del coro polifónico y la orquesta a momentos puntuales del mismo (véase la tabla 4 en p. 388). Las secciones musicalizadas por García Fajer están compuestas para dos coros de cuatro voces con idéntica composición –el segundo de los cuales actúa como *ripieno* duplicando las voces del primero–, y un conjunto instrumental de violines, flautas, trompas y acompañamiento. De todos los números que conforman el *Oficio*, García Fajer sólo musicalizó parte del primer nocturno de los maitines: la antífona inicial *Regem cui omnia* cantada en alternancia con el salmo invitatorio *Venite exultemus Domino*, un salmo (*Domine, ne in furore*),

58. El copista 1 copió doce partichelas (S1A1T1B1 2vn 2fl 2tp ac en formato vertical y una segunda copia del vn 2 en formato apaisado); el copista 2 escribió en papel más grueso y en formato apaisado las cuatro partichelas segundo coro (S2A2T2B2); un tercer copista, de escritura cursivizada claramente posterior a los dos anteriores y que usa un papel de mayor tamaño, confeccionó las cuatro partichelas restantes, que consisten en copias duplicadas de las 2fl y el ac –que en el archivo está catalogado como pieza independiente bajo la signatura AM1403–, y añadió una parte para tímboles.

59. AM1663[b] está integrada por ocho voces, si bien en su origen la otra copia (AM1663[a]) también tenía ocho voces, como así se desprende de la denominación de «1^o coro» escrita en las cuatro partes vocales conservadas.

Ejemplo 1. Edición comparada del «Laudamus te» del Gloria de la *Misa en Re mayor* de García Fajer, cc. 47-68

MEX-Pc, Leg. 62		
MEX-Mv, E26, TII, C1, Leg. 8		

Tabla 4. Estructura del primer nocturno de los maitines del *Oficio de difuntos* de García Fajer según las fuentes musicales de la catedral de México (MEX-Mc, A1930, 1931 y 1933 [*olim legs.* VI-G/AM1663-65])

PIEZAS Y SECCIONES	GÉNERO	TIEMPO	TONALIDAD	COMPÁS	PLANTILLA	EXTENSIÓN (COMPASES)
Regem cui omnia vivunt	Antífona del invitatorio	Largo	Mib M	C	SATB SATB 2vn 2fl 2tp ac	26
Venite, exultemus Domino	Salmo invitatorio					
[1] Venite, exultemus Domino		Allegretto	Mib M	C	SATB SATB 2vn 2fl 2tp ac	19
[2] Quoniam Deus Magnus		Largo Dúo	Sol m	3/4	SA 2vn 2fl 2tp ac	54
[3] Quoniam ipsius est mare		Allegro poco	Mib M	C	SATB SATB 2vn 2tp ac	79
[4] Hodie si vocem		Andante	Sol m	C	T 2vn fl ac	80
[5] Quadraginta annis proximus		Allegro	Mib M	2/2	SATB SATB 2vn 2fl 2tp ac	36
[6] Requiem aeternam		Largo	Sol m	3/4	T 2vn 2fl 2tp ac	6
V. Et lux perpetua		Largo	Sol m	3/4	SATB SATB 2vn 2fl 2tp ac	8
Dirige, Domine Deus meus	Antífona 1				Canto llano	
Verba mea auribus	Salmo 5				Canto llano	
Convertere Domine	Antífona 2				Canto llano	
Domine, ne in furore	Salmo 6					
[1] Domine, ne in furore		Allegro	Mib M	C	SATB SATB 2vn 2fl 2tp ac	77
[2] Miserere mei, Domine					Canto llano	
[3] Et anima mea					Canto llano	
[4] Convertere Domine					Canto llano	
[5] Quoniam non est					Canto llano	
[6] Laboravi in gemitu		Largo Dúo	Mib M	3/4	AT 2vn 2fl 2tp ac	61

PIEZAS Y SECCIONES	GÉNERO	TIEMPO	TONALIDAD	COMPÁS	PLANTILLA	EXTENSIÓN (COMPASES)
[7] Turbatus est		Canto llano				
[8] Discédite a me omnes		Largo	Do m	C	SATB 2vn ac	61
[9] Requiem aeternam		Largo	Sol m	3/4	T 2vn 2fl 2tp ac	6
V. Et lux perpetua		Largo	Sol m	3/4	SATB SATB 2vn 2fl 2tp ac	8
Nequando rapiat	Antífona 3	Canto llano				
Domine Deus Meus	Salmo 7	Canto llano				
Réquiem aeternam	Responsorio	Canto llano				
V. Et lux perpetua	Versículo	Canto llano				
Parce mihi Domine (dos versiones)	Lección 1	Largo	Re M	3/4	S 2vn 2fl 2tp ac	132
		[no figura]	Mib M	3/4	SATB (2vn 2fl 2tp ac)	104
Credo quod Redemptor	Responsorio 1	Canto llano				
Taedet animam meam	Lección 2	[no figura]	Mib M	3/4	SATB SATB 2vn 2fl 2tp ac	104
Qui Lazarum	Responsorio 2	Canto llano				
Manus tuae Domine	Lección 3	Canto llano				
Domine, quando veneris	Responsorio 3	Canto llano				
Tenebrae factae sunt	Responsorio	Largo	Mib M	C	SATB 2vn 2fl tp ac	74
Antifonas, salmos, lecciones y responsorios de los nocturnos 2 y 3						
Libera me, Domine	Responsorio 9	Largo	Mib M	C	SATB	74

las dos primeras lecciones *Parce mihi Domine* y *Taedet animam meam* y el responsorio *Tenebrae factae sunt*, catalogado como «motete» en la única copia en la que aparece (AM1663[a]). En todo caso, la presencia de esta última obra resulta muy original, ya que es una pieza de Semana Santa, ajena litúrgicamente a la ceremonia de los difuntos –se trata del quinto responsorio del segundo nocturno de los maitines del Viernes Santo–, aunque el tema tratado, la muerte de Cristo tras la crucifixión, la vincula con un oficio funerario.⁶⁰

Un aspecto particularmente interesante de esta obra tiene que ver con su difusión. Además de las copias de la catedral de México, se han localizado concordancias de este mismo *Oficio* en la colegiata de Guadalupe y en las catedrales de Puebla, Lima, Santiago de Chile y, probablemente, Morelia. Al igual que ocurre con la misa, una comparación de las distintas fuentes permite detectar algunas divergencias. En las copias sudamericanas de Lima y Santiago de Chile, el *Parce mihi Domine* es musicalmente distinto del que aparece en las fuentes mexicanas, que forman una tradición compacta en la transmisión de esa lección.⁶¹

El *Tenebrae factae sunt*, que sólo aparece en una de las dos copias de la catedral mexicana, no figura en ninguna de las concordancias americanas del *Oficio*, por lo que su introducción constituye una variante local de la catedral de México. Este responsorio no es citado en los inventarios de 1770-1774 y 1792-1793 al describir el contenido de la obra (véase la tabla 2 en p. 377), por lo que todo apunta a que no formó parte del *Oficio* en su estado original, y quizá ni siquiera sea obra de García Fajer. No puede dejar de subrayarse que, hasta la fecha, no se ha localizado ninguna copia de este *Oficio* en archivos peninsulares, ya que los oficios de difuntos de García Fajer conservados en Pamplona y Madrid no concuerdan con el de México. Ello subraya aún más la singularidad de esta obra y sus variantes en la catedral de México.⁶²

60. El texto procede de Mateo, 27:45-46, Marcos, 15:33-34, y Lucas, 23:44-45, y dice así: «Se hizo la oscuridad cuando los judíos crucificaron a Jesús, y hacia la hora nona Jesús clamó con fuerte voz: ¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado? E inclinando la cabeza, exhaló su espíritu»; véase *Nueva Biblia de Jerusalén* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000), 1467, 1492 y 1533, y el *Liber Usualis*, 680.

61. Véase Alejandro Vera: «La proyección de García Fajer en el virreinato del Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la catedral de Santiago de Chile», en este mismo volumen. El *Parce mihi, Domine* de Lima y Santiago de Chile tampoco coincide con el oficio de García Fajer conservado en fuentes peninsulares; véase nota siguiente.

62. Los oficios de difuntos de García Fajer en fuentes peninsulares incluyen el invitatorio *Regem cui omnia* y las tres lecciones del primer nocturno (*Parce mihi, Taedet animam* y *Manus tuae*); véanse E-PAMc, leg. 1 5.132/12, «Mtro. D^o. Francisco Javier Garcia»; y E-Mn, MC/5285/17, 32 folios, «M[ae]stro D[o]n Francisco Jabier García», 1799. Dado su contenido, ambos oficios probablemente sean concordantes con E-Zac, leg. D-300/2916 (1-4; invitatorio

El *Oficio de difuntos* de García Fajer conservado en la catedral de México es una obra de grandes dimensiones concebida con un plan tonal muy claro. La mayor parte de las secciones con orquesta –nueve de quince– están en la tonalidad principal, Mi bemol mayor; otras cuatro, en el relativo menor de la dominante (Sol menor), y los dos números restantes, en el relativo menor de la tonalidad principal (Do menor) y en Re mayor, respectivamente. Todo el *Oficio* es de un gran efectismo y hace uso de recursos operísticos que García Fajer aprendió en Italia, aunque puestos al servicio de una devoción litúrgica específica y sin alcanzar una gran complejidad rítmica, armónica ni melódica. Los dos salmos, *Venite exultemus* y *Domine, ne in furore*, están concebidos como una cantata multiseccional en seis y cuatro números, respectivamente, que son contrastantes en plantilla, compás, tonalidad, ritmo y carácter. En ambos casos, García Fajer dispone secciones extremas a doble coro y orquesta completa y las combina con dúos y arias, generalmente más extensas que los números corales. El protagonismo de las voces solistas es destacado, incluso en los números de coro. Tres de las cuatro secciones a doble coro del salmo invitatorio se inician con dúos de alto y tenor («Venite exultemus») y solos de tenor («Quoniam ipsius» y «Requiem aeternam»); para el otro número del salmo invitatorio, «Quadraginta annis», García Fajer dispuso una textura fugada –también presente al final del Kyrie y el Gloria de su *Misa en Re mayor*– que expresa dramática y simbólicamente la idea del paso de los cuarenta años que el narrador estuvo cerca del pueblo de Israel. Lo mismo ocurre en el *Domine, ne in furore*: el número «Discedite» a cuatro voces está conformado por una alternancia de solos de soprano y respuestas corales, en tanto que el «Requiem» conclusivo de ambos salmos, para el que García Fajer escribió la misma música, se inicia con un solo de tenor, al que le responde el doble coro. También el responsorio *Tenebrae factae sunt* comienza con un solo de tiple.

Los números a dúo y solo aparecen en la parte central de los dos salmos a modo de clímax expresivo. En el aria para tenor «Hodie si vocem», García Fajer reduce la plantilla instrumental a violines y una sola flauta de gran protagonismo melódico, que dialoga en motivos breves de carácter galante con la voz solista. El dúo para alto y tenor «Laboravi in gemitu» abunda en ritmos punteados y tresillos, elementos característicos del *Oficio* en su conjunto, y del *Regem cui omnia*, del primer número del *Domine ne in furore* y del *Taedet animam*

y lecciones 1-3) y 301/2922 1-2; lecciones 2-3). Agradezco a Aurelio Sagasetta el envío de los incipits de la fuente pamplonesa y a Jorge Ruiz e Isabel Velázquez la signatura del oficio aragonés.

meam en particular. Ninguno de los dúos y solos alcanza la ornamentación de sus arias en castellano; tan sólo el *Parce mihi, Domine*, el aria más elaborada del *Oficio*, presenta un diseño ascendente digno de mención en este sentido sobre la palabra «posuisti» (véase el ejemplo 2). Esta contención en el uso de recursos belcantísticos quizá se relacione con la sencillez de la música que, desde el siglo XVI, se asociaba a la ceremonia de los difuntos y que constituía una tradición compositiva muy concreta caracterizada por su austeridad en sintonía con la gravedad de la celebración.

Ejemplo 2. *Parce mihi, Domine* de García Fajer, soprano, cc. 72-76



Aunque no hace gala de ningún virtuosismo operístico, el *Oficio* sí que incorpora algunos de los recursos típicos del género, como la repetición de determinadas palabras para enfatizarlas («tentionis» en «Hodie si vocem» y «turbatus» en «Laboravi in gemitu»), la introducción de silencios con una finalidad dramática (como ocurre al inicio de «Venite exultemus» o los cuatro compases de silencio de las voces justo antes de pronunciar las palabras «et inclinatio capite emisit spiritu» al final del *Tenebrae factae sunt*) y el cuidadoso empleo de los matices y signos de intensidad de *forte* y *piano*, convenientemente anotados en las partituras de los instrumentos y, en menor medida, en las de las voces, para expresar las distintas emociones del texto, recurso común en todo el *Oficio* y, de forma particularmente efectista, en el enérgico «Domine, ne in furore» y en el «Requiem» que cierra los dos salmos. Toda la obra, básicamente homofónica, respira un clima galante, abundando los diseños arpegiados sobre la tríada, las melodías ondulantes (inicio de los violines en el «Quoniam ipseus es» del salmo invitatorio), las apoyaturas («Hodie si vocem» del mismo salmo), pizzicatos y ligaduras de expresión («Laboravi», *Taedet* o *Tenebrae*) que tradicionalmente se asocian a este estilo. Uno de los números de mayor contención emocional es el «Discidite a me omnes»; el texto relata el momento en que el narrador suplica llorando al Señor que aparte a los malvados de su camino. La introducción de numerosas alteraciones accidentales contribuye a la creación de una atmósfera compungida que llega a su máxima intensidad al final con el descenso cromático de octava en

los violines, una técnica típicamente operística asociada desde los comienzos del género al lamento (véase el ejemplo 3).

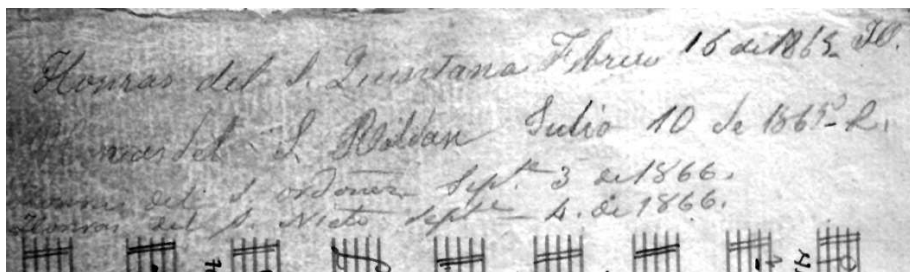
Ejemplo 3. «Discedite a me omnes» del *Domine, ne in furore* de García Fajer, violín 1, cc. 56-61



cual el noveno responsorio (*Libera me, Domine*) solía cantarse en polifonía en la catedral de México desde el siglo XVI.⁶⁴ Para dar cumplimiento a este requerimiento, el responsorio *Tenebrae factae sunt* ya puesto en música (no sabemos si por el propio García Fajer o por algún autor local) se retextualizó con las palabras del *Libera me, Domine*.⁶⁵ Ambas versiones musicales contienen algunas diferencias rítmicas derivadas fundamentalmente del proceso de adaptación de la música a un nuevo texto (véase el ejemplo 4 en p. 396).

Algunas evidencias apuntan a la pervivencia del *Oficio* en el repertorio catedralicio décadas después de su llegada a México. Ya en la propia portada del acompañamiento de la copia AM1663[b] se escribió, con una caligrafía distinta de la que copió la música, la fecha del «12 de octubre de 1799».⁶⁶ En un momento indeterminado del siglo XIX se realizaron segundas copias de las partes de flauta y del acompañamiento, y se añadió una parte de timbal en un papel y caligrafía distintos y claramente posteriores a los del resto de las partichelas. Sin embargo, la prueba más concluyente de su uso lo constituyen diversas anotaciones realizadas a lápiz en distintas hojas de la copia AM1663[a] y de los dos *contrafacta*. En ellas se anotó la fecha y el apellido de distintos canónigos en cuyas honras se interpretó el *Oficio de difuntos* de García Fajer, lo que proporciona un ejemplo bastante inusual de los contextos concretos en los que la obra de «El Españolito» fue empleada durante el siglo XIX (véase la ilustración 2).

Ilustración 2. Inscripciones en la partichela del soprano del primer coro (MEX-Mc, A1931 [olim leg. VI-G/AM1663[b]])



64. Así lo confirma el hecho de que el libro de polifonía 2, que contiene el *Oficio de difuntos* en polifonía, conserve una versión polifónica anónima de este salmo.

65. Algo similar parece que ocurrió en la catedral de Morelia, donde, según el inventario de 1902, se conservan «4 voces de vísperas de difuntos que se acompañan con la música del oficio».

66. Más tardía aún es la fecha que aparece en la copia de la colegiata de Guadalupe: 1823.

Ilustración 3. *Libera me, Domine* de García Fajer, *contrafactum* del *Tenebrae factae sunt* (MEX-Mc, A1933.01 [olim leg. VI-G/AM1665])



Estas inscripciones incluían también el día, mes y año de las exequias, lo que permite trazar la historia interpretativa del *Oficio* de García Fajer en la catedral mexicana. A juzgar por las fechas, un importante *revival* del *Oficio* tuvo lugar entre 1845 y 1868, cuando se interpretó en no menos de veinte ocasiones (seis de ellas en 1865) en las honras de, al menos, trece religiosos distintos. Sorprendentemente, el *Oficio* volvió a interpretarse en una fecha tan tardía como el 13 de noviembre de 1957. Las interpretaciones decimonónicas de García Fajer no son una excepción ni en España ni en América; ya Rafael Mitjana señaló que su música seguía sonando en muchas catedrales españolas en torno a 1920.⁶⁷ Sin embargo, lo sorprendente en México es la continuidad e intensidad de esa recepción más allá incluso de esa cronología debido, en parte, a su consideración de repertorio clásico interpretado en los funerales de los canónigos de la catedral de México.

67. Rafael Mitjana: *La música en España (Arte religioso y arte profano)* (Madrid: Centro de Documentación Musical del INAEM, 1993; ed. original en francés 1920), 247-250.

CONCLUSIONES

Aunque el nombre de Francisco Javier García Fajer resulta muy familiar en los medios musicológicos hispanos, el compositor sigue siendo, en buena medida, un gran desconocido, y ello a pesar de la enorme influencia que, desde Zaragoza, proyectó a varias iglesias de Hispanoamérica. Partiendo del caso concreto de la catedral de México, este ensayo ha presentado por primera vez una visión panorámica sobre la circulación de las obras de García Fajer en el Nuevo Mundo y ha puesto de manifiesto, una vez más, la necesidad de realizar estudios combinados con fuentes del Nuevo y del Viejo Mundo como única vía para analizar de forma integrada y real el fenómeno de la diseminación musical. En el caso de García Fajer, además, las fuentes manejadas no sólo ofrecen una perspectiva más amplia sobre la difusión y la recepción del compositor, sino que añaden nuevas piezas a su ya extenso catálogo.

La llegada de su obra al Nuevo Mundo debió de tener lugar por distintos medios y canales, tanto institucionales como personales. El papel desempeñado por su discípulo Cayetano Echevarría se antoja determinante –aunque no único– para entender este fenómeno, y no por casualidad casi todos los archivos americanos con obras de García Fajer conservan también repertorio del propio Echevarría. Esta situación es excepcional, ya que, hasta donde sabemos, la circulación de piezas tendía a circunscribirse a los virreinos y prácticamente ninguno de los músicos de la catedral de México del siglo XVIII tiene fuentes musicales fuera de Nueva España. Esta situación sugiere que la difusión de García Fajer y Echevarría fuera de México pudo producirse al mismo tiempo y que el propio Echevarría pudo tener un papel activo en ese proceso.

Un aspecto de indudable interés es la temprana presencia de García Fajer en la catedral de México desde finales de la década de 1760, lo que probablemente la convierte en la primera institución americana que conoció su música, y también seguramente en uno de los centros religiosos en los que más perduró, ya que hay constancia de su interpretación hasta mediados del siglo XX. Otro aspecto llamativo es la variedad de contextos e instituciones en que se utilizó la música de García Fajer (catedrales, colegiadas, colegios, misiones) y su localización en ciudades con perfiles urbanos y ubicaciones geográficas muy dispares (desde los grandes centros urbanos de México y

Puebla hasta otros núcleos periféricos como Durango, pasando por ciudades medias como Morelia y entornos rurales como los de las misiones). En este proceso de recepción, la catedral de México ocupó un lugar destacado como centro de la red de distribución que alcanzaba los más recónditos lugares del virreinato.

De la producción de García Fajer se transmitió al Nuevo Mundo una selección de sus obras sacras en latín destinadas a los servicios litúrgicos, entre las que destacaron dos de amplísima circulación: la *Misa en Re mayor* y el *Oficio de difuntos*. Ambas piezas muestran no sólo una evidente presencia de su música, sino su integración y adecuación a los respectivos contextos locales, fenómeno sugerido por la existencia de dobles y hasta triples copias con versiones modificadas localmente. Pese a la nueva información aportada, quedan todavía muchos interrogantes por resolver: ¿a qué obedecen las variantes de las fuentes en la copia de la misa?, ¿cuál fue la génesis del enigmático *Oficio de difuntos*, obra no conservada en la península y, en cambio, multicopiada en el Nuevo Mundo?, ¿son de García Fajer la lección *Parce mihi, Domine* de México –que no coincide con las transmisiones de Santiago de Chile y Lima– y el responsorio *Tenebrae factae sunt*, sólo conservado en la catedral de México? Es evidente que, aunque la catedral de México no fue la única institución del Nuevo Mundo que cantó «por la armonía del Españolito», sí que fue una de las que lo hizo con mayor intensidad y originalidad.

ABREVIATURAS DE ARCHIVOS Y SIGLAS EMPLEADAS

A	alto, contralto
ac	acompañamiento
B	bajo, voz
cb	contrabajo
CHI-Sc	Chile, Santiago, Archivo Musical de la catedral
cl	clarinete
clr	clarín
CO-Bc	Colombia, Bogotá, Archivo Musical de la catedral Primada
E-GRc	España, Granada, Archivo Musical de la catedral
E-Mn	España, Madrid, Biblioteca Nacional
E-PAMc	España, Pamplona, Archivo Musical de la catedral
E-RO	España, Roncesvalles, Archivo Musical de la colegiata
E-Zac	España, Zaragoza, Archivo Musical de la catedrales
F-Mst	Filipinas, Manila, University of Saint Thomas
fg	fagot
fl	flauta
GU-Gc	Guatemala, Archivo Musical de la catedral [custodiado en el Archivo Histórico Arquidiocesano «Francisco de Paula García Peláez»]
MEX-Dc	México, Durango, Archivo Musical de la catedral
MEX-Mc	México, D.F., Archivo Musical del cabildo catedral metropolitano
MEX-Mcg	México, D.F., Archivo Musical de colegiata de Guadalupe
MEX-Mmc	México, D.F., Museo de El Carmen, Sacristía
MEX-Mv	México, D.F., Archivo Histórico del colegio de las Vizcaínas [San Ignacio de Loyola]
MEX-MOc	México, Morelia, Archivo Musical de la catedral
MEX-Pc	México, Puebla, Archivo Musical del Venerable cabildo Angelopolitano
MEX-Tmv	México, Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato
ob	oboe
órg	órgano
PE-Lc	Perú, Lima, Archivo Musical de la catedral [custodiado en el Archivo Histórico Arzobispal]
S	soprano (= tiple)
T	tenor
tim	timbal
tp	trompa
US-LAaca	Estados Unidos, Archival Center Archdiocese Los Angeles, Mission San Fernando, Mission Hills
va	viola
vln	violón
vn	violín

Nota. Estando este trabajo en la imprenta tuve oportunidad de visitar el Archivo del Cabildo Catedral de Morelia (antigua Valladolid de Michoacán), donde encontré información de interés sobre García Fajer. Sin posibilidad de modificar el texto (ya en segundas pruebas), en esta nota presento detalles adicionales sobre la difusión de García Fajer en la catedral michoacana que confirman algunas de las hipótesis apuntadas en el artículo en relación a su temprana recepción en el Nuevo Mundo y al papel medular de la ciudad de México en su difusión hacia las provincias del virreinato novohispano. Primeramente, a las obras reseñadas en la tabla 1 (p. 371) es necesario añadir una más, el responsorio *Quem dicunt homines* (SATB 2vn ob 2clr ac, atribuido a “Españoleto”; MEX-MOC, carpeta 163). Tal y como se sospechaba (p. 368, nota 18) la *Misa* [15] y el *Oficio de difuntos* [16] de Morelia coinciden con los de la catedral de México, y el hecho de que la primera de las dos copias del *Oficio* en Morelia incorpore el «motete para después de alzar» *Tenebrae factae sunt* remite inequívocamente a la versión conservada en la catedral de México; la presencia de una segunda copia y en una caligrafía claramente posterior indica que también en Morelia este *Oficio* se interpretaba asiduamente en el siglo XIX. La mayor parte de las obras de García Fajer estaban en Valladolid a principios de la década de 1780: la *Misa* fue donada por el canónigo lectoral José Vallejo Díaz, según consta en un recibo firmado el 3 de abril de 1783 por el maestro de capilla Carlos Pera –curiosamente, el mismo canónigo había donado tres meses antes una misa de Cruzalaegui, quien coincidió con Cayetano Echevarría en México–. Por otro lado, en un inventario sin fecha pero datable en torno a 1781 con las composiciones donadas por Pera a la catedral figuran cinco composiciones de García Fajer (el *Magnificat* [14], la *Misa* [15], el *Oficio de difuntos* [16] y dos salmos, *Dixit Dominus* [8] y uno de los *Beatus vir* [¿1/2?]), mismas que reaparecen en otro inventario de 1796 (Archivo del Cabildo Catedral de Morelia, legs. 3-3.4-144 bis, fols. 303r-306v, [1781]; y 3-3.4-135, fols. 79r-83r, 1796).

Si quiere comprar este libro, puede hacerlo directamente a través de la Librería del Instituto de Estudios Riojanos, a través de su librero habitual, o cumplimentando el formulario de pedidos que encontrará en la página web del IER y que le facilitamos en el siguiente enlace:

[http://www.larioja.org/
npRioja/default/defaultpage.jsp?idtab=488335](http://www.larioja.org/npRioja/default/defaultpage.jsp?idtab=488335)

Quizá sea Francisco Javier García Fajer (1730-1809) el compositor español de música religiosa que más difusión y reconocimiento alcanzó durante la segunda mitad del siglo XVIII. Sus composiciones no sólo fueron interpretadas asiduamente en España, sino que también llegaron a Italia, Alemania, México, Chile, Perú, la Baja California y Filipinas, entre otros lugares. Y pese a la enorme fama de la que gozó en vida, es muy poco lo que conocemos sobre su biografía y su extenso catálogo, que incluye géneros tan variados como oratorios y arias en castellano, misas y responsorios en latín y óperas e *intermezzi* en italiano. Este libro reúne una quincena de trabajos en torno a este extraordinario compositor realizados por especialistas de distintos países. Se plantean aquí algunas cuestiones fundamentales relacionadas con la producción teatral gestada durante su breve estancia en Italia, la circulación de su obra en España y las colonias, o la pervivencia de su música décadas después de su muerte. Estas investigaciones aspiran, así, a servir para la recuperación moderna de una de las figuras centrales en la historia de la música española e hispanoamericana.

Gobierno de La Rioja
www.larioja.org

 **Instituto
de Estudios
Riojanos**



DIPUTACION D ZARAGOZA

 **INSTITUCIÓN
FERNANDO
EL CATÓLICO**

ISBN: 978-84-96637-89-4

9 788496 637894