

LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES ANDALUZAS Y SU PROYECCIÓN EN AMÉRICA

Antonio GARCÍA-ABÁSULO (Coord.)



Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Servicio de Publicaciones
Obra Social y Cultural
CajaSur

La MÚSICA de las catedrales andaluzas y su proyección en América / Antonio García-Abásolo (coordinador).-- Córdoba : Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba : Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, Obra Social y Cultural, 2010

352 p. ; 30 cm

ISBN 978-84-9927-048-7

ISBN 978-84-7959-634-7

DL CO-1089-2010

1. Música de iglesia – España – Andalucía – Historia 2. Música de iglesia – América Latina – Historia I. García-Abásolo, Antonio, coord. II. Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones, ed. III. Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Obra Social y Cultural, coed.

783 (460.35) (091)

783 (7/8) (091)

LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES ANDALUZAS Y SU PROYECCIÓN EN AMÉRICA

Antonio García-Abásolo (Coordinador)

Diseño de cubierta: Rafael Caballano

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, 2010

Campus de Rabanales. Ctra. Nacional IV, Km. 396. 14071 CÓRDOBA

Tlfno.: 957 21 21 65. Fax: 957 21 81 96

<http://www.uco.es/publicaciones> publicaciones@uco.es

© SERVICIO DE PUBLICACIONES. OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASUR, 2010

Ronda de Tejares, 18-24. 14001 CÓRDOBA

Tlfno.: 957 21 44 19. Fax: 957 21 44 20

<http://www.fundacioncajasur.com>

I.S.B.N.: 978-84-9927-048-7

I.S.B.N.: 978-84-7959-634-7

Depósito Legal: CO-1089-2010

Imprime: Argos Impresores S.L.

argos@argosimpresores.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)¹

Javier Marín López

*Aquí está original y traslado vill.^{co} de España muy bueno
(Portada de un villancico de Juan Quintero
originado en Sevilla o Cádiz ca. 1640-50
y conservado en la Catedral de Guatemala)*

La investigación del patrimonio musical resguardado en las catedrales de Andalucía, sin duda uno de los mayores tesoros culturales de la región, viene gozando de cierta tradición y constancia gracias al apoyo institucional que la Consejería de Cultura del gobierno autonómico viene brindando a través del Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada). Su creación en 1987 supuso un importante estímulo para la realización de trabajos de investigación desarrollados en torno a la música y los músicos catedralicios activos en este ámbito geográfico durante la Edad Moderna². En los siguientes años dos acontecimientos determinaron la eclosión de trabajos en torno a la música catedralicia andaluza: la firma de un convenio de colaboración entre la Consejería de Cultura y la Iglesia Católica de Andalucía para la catalogación y microfilmación de los fondos musicales de los archivos catedralicios anda-

¹ Presenté una versión preliminar de esta aportación en “Circulación y recepción de repertorio andaluz en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos de la Catedral de México”, comunicación presentada en el Congreso Internacional *Música y músicos en instituciones eclesíásticas. Andalucía en la Edad Moderna*, Universidad Internacional de Andalucía, sede Antonio Machado, Baeza (Jaén), 7-9 de diciembre de 2006. Una reelaboración de la misma fue presentada como ponencia bajo el título “Las relaciones musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo: panorama y esclarecimientos”, en el Seminario *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos (C.S.I.C.), 27 de febrero 2009. Me gustaría agradecer a Antonio García-Abásolo su invitación para participar en el seminario sevillano, así como a Reynaldo Fernández Manzano, director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, una de cuyas ayudas a *Proyectos de Investigación Musical* (2006) me permitió realizar la presente investigación. También me gustaría dar las gracias a María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábricas, impulsores del ya extinguido grupo de investigación *Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América* (Plan Andaluz de Investigación, HUM-579), en cuyo seno inicié mi labor como musicólogo americanista.

² Entre los trabajos realizados con anterioridad a esta fecha merecen destacarse la monografía de José López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963, influyente modelo de estudio de la música en una catedral, y la síntesis de Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas, 1985, con extensas secciones dedicadas a la música en las catedrales.

luces en 1988; y la convocatoria anual de ayudas a proyectos de investigación musical desde 1989³. Aunque aún es mucho el camino por recorrer, sobre todo en instituciones tradicionalmente consideradas menores como colegiadas, abadías, conventos e iglesias parroquiales, es innegable que gracias a estas iniciativas institucionales tenemos hoy una bibliografía relativamente amplia centrada en la publicación de fuentes y documentos –primer paso en toda investigación⁴– que nos permite acercarnos a la intensa actividad musical desarrollada por las instituciones eclesiásticas de Andalucía durante su período de mayor esplendor.

No es el momento de realizar ahora un repaso crítico de estos trabajos, cuya lista de títulos resulta ya casi inabarcable. Baste mencionar que se trata de catálogos musicales de la mayor parte de las catedrales andaluzas, diversos vaciados de noticias musicales, estudios monográficos de instituciones o compositores, transcripciones de partituras de diversos períodos y estilos y catálogos de órganos de las distintas provincias, publicaciones complementadas por la serie “Documentos sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía”, una colección discográfica con más de 150 discos compactos⁵. Sin embargo, una fuerte tendencia localista y aislacionista ha imperado hasta la fecha, de forma que buena parte de los estudios sobre compositores activos en la región han puesto el acento en la producción que de estos músicos se conserva en las instituciones religiosas andaluzas para las que trabajaron. Ello ha llevado a presentar un panorama distorsionado e incompleto sobre la producción y el impacto real de estos compositores, al no ir, en muchos casos, más allá de las fronteras autonómicas, y a afirmar, como en el caso de Juan Quintero citado al inicio de estas líneas, que “*no se conocen obras suyas*”⁶. Esta situación es particularmente injusta en el caso en el caso que nos ocupa, ya que fueron precisamente las instituciones del sur peninsular las que, junto con las reales capillas de Madrid y algunos centros italianos, se convirtieron en los principales centros suministradores de repertorio musical a la América hispana.

Con la intención de contribuir a remediar esta carencia, aunque sólo parcialmente, esta contribución pretende ser una primera incursión en los patrones de diseminación de la música catedralicia de Andalucía en el Nuevo Mundo durante los siglos XVI al XVIII a partir de la música manuscrita conservada en distintos archivos musicales de Hispanoamérica, analizando

³ El texto del convenio aparece reproducido en Xoan M. Carreira (comp.), *Jornadas Metodológicas de Catalogación de los Fondos Musicales de la Iglesia Católica en Andalucía*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990, pp. 157-64. Para una comparación con la gestión del patrimonio musical en otras comunidades autónomas, véase María Gembero Ustárrroz, “El patrimonio musical español y su gestión”, *Revista de Musicología*, XXVIII:1 (Madrid, 2006), pp. 135-181.

⁴ Diversos autores han señalado los problemas de una investigación musical centrada mayoritaria o exclusivamente en la edición de fuentes y catálogos; véase Emilio Ros-Fábregas, “Historiografía de la Música en las Catedrales Españolas: Nacionalismo y Positivismo en la Investigación Musicológica”, *CODEXXI. Revista de la Comunicación Musical*, 1 (Barcelona, 1998), pp. 68-135; y Juan José Carreras, “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore Musicale*, VIII:1 (Bologna, 2001), pp. 121-169.

⁵ Para las publicaciones de esta institución, véase su catálogo on-line (www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacion-musical), así como las entradas correspondientes de las ciudades catedralicias andaluzas en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en lo sucesivo *DMEH*), 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002. Un repaso a los trabajos de catalogación de archivos andaluzes en el marco español aparece en José López-Calo, “La catalogación de los archivos musicales de la Iglesia en España. Logros, revisión y perspectivas para el futuro”, en Agustín Hevia Ballina (ed.), *Memoria Ecclesiae XXXI. Música y archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España. Actas del XXI Congreso de la Asociación*. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2008, pp. 403-435.

⁶ Máximo Pajares, “Quintero de Frías, Juan”, en *DMEH*, vol. 8, p. 1058.

las principales áreas suministradoras y receptoras de repertorio⁷. El trabajo consta dos secciones: en la primera presento un sucinto panorama sobre los intercambios musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo, tema en el que se han realizado importantes avances en los últimos años, si bien aún no existe una visión de conjunto, mientras que en la segunda, y tras una revisión de los problemas metodológicos con los que se enfrenta un trabajo de estas características, abordo desde una perspectiva geográfica y cuantitativa la presencia andaluza en América, analizando la producción de compositores vinculados a catedrales andaluzas que se conserva en archivos y bibliotecas de aquel continente. De forma paralela, iré exponiendo diversos casos de estudio que ejemplifican los formatos de transmisión del repertorio, las vías de comunicación entre los centros de composición y recepción –no siempre directas– y los agentes implicados en este proceso. Como Apéndice presento un inventario abreviado de ochenta y siete compositores activos en instituciones eclesiásticas andaluzas durante los siglos XVI al XVIII con las obras manuscritas localizadas en archivos americanos. Las siglas archivísticas y la bibliografía pueden verse después del Apéndice.

1. Intercambios musicales entre Andalucía y América: visión de conjunto

Si bien existe en la actualidad un consenso generalizado en cuanto a la importancia e influencia que la música y los músicos de Andalucía tuvieron en la América hispana, tal y como apuntaron en su día los pioneros trabajos de Robert Stevenson y Robert Snow, no deja de ser llamativa la escasez de estudios monográficos centrados específicamente en este asunto⁸. Ello es aún más chocante teniendo en cuenta el auge que en las últimas décadas ha experimentado el tema de las relaciones humanas, comerciales, culturales y artísticas entre Andalucía y el Nuevo Mundo, y que se ha materializado en una ingente bibliografía americanista, en la que la presencia musical brilla por su ausencia o queda reducida a comentarios muy marginales⁹. En el terreno específicamente musicológico, también 1992 fue una fecha decisiva, ya que

⁷ Siguiendo una tradición historiográfica ya establecida, emplearé el término “Andalucía” en sentido geográfico para referirme a los cuatro reinos históricos del sur peninsular (Sevilla, Granada, Córdoba y Jaén) que se integraban dentro de la Corona de Castilla, y que equivalían de forma aproximada con los límites territoriales de la actual comunidad autónoma. Tal y como señaló Domínguez Ortiz, en el Antiguo Régimen “nunca ha existido una entidad administrativa llamada Andalucía y, sin embargo, nunca ha dejado de tener esta porción sur de España una personalidad claramente definida y administrada” (Antonio Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Madrid: Ariel, 1990, p. 213).

⁸ Véase Robert M. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of the American States, 1970, y *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, que incluye información sobre la diseminación de los principales polifonistas andaluces del siglo XVI en América; Robert J. Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*. Detroit: Information Coordinators, 1980; “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, Nassarre. *Revista Aragonesa de Musicología*, III:1 (Zaragoza, 1987), pp. 153-202; y *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. Más recientemente se han ocupado monográficamente de este tema autores como Javier Marín López, “«Por ser como es tan excelente música»: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”, en Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, pp. 209-26; Marcelino Díez Martínez, “Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII”, en María Gembero Ustárrroz y Emilio Ros Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 89-103; y Rosa Isusi Fagoaga, “Todos los elementos (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la Colegiata de Olivares (Sevilla)”, en el mismo volumen, pp. 105-151.

⁹ Así, ninguna de las doce jornadas –con sus correspondientes actas publicadas– sobre Andalucía y América celebradas desde 1981 incluía estudios específicos sobre la presencia de música andaluza en América. Tampoco tocó este tema Francisco Morales Padrón, quien dedicó un capítulo específico a las relaciones del arte andaluz americano con el indiano en su monografía *Andalucía y América*. Madrid: Mapfre, 1992, pp. 171-91.

con motivo de la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América se celebró por primera y única vez en España el Congreso de la International Musicological Society, el más importante organismo musicológico a nivel internacional. Aunque sus actas incluyeron algunos trabajos sobre las relaciones musicales de la Península Ibérica con Hispanoamérica, resulta sorprendente –y también frustrante– que ninguno de ellos abordase el caso andaluz¹⁰.

Una lectura atenta de la bibliografía musicológica colonial incluye algunas referencias, con frecuencia dispersas, sobre las conexiones musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo desde los primeros tiempos del descubrimiento¹¹. En su conocida *Relación de la Provincia de Honduras e Higuera* (1544) el obispo Cristóbal de Peraza dio noticia de la fatal suerte corrida por cuatro instrumentistas de Sevilla que acompañaron a Cortés en su expedición a Honduras, y quienes tras morir de hambre fueron devorados por miembros de la propia expedición¹². Tras la fundación de ciudades y sus correspondientes instituciones coloniales los vínculos entre Andalucía y América se hicieron más estrechos. Por distintas evidencias a uno y otro lado del Atlántico sabemos los nombres de algunos músicos de origen andaluz que recorrieron la áspera geografía americana buscando empleo, tenemos constancia de que la música copiada e interpretada en buena parte de las catedrales, conventos y parroquias de las Indias era de maestros andaluces como Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales y Rodrigo de Ceballos, y que los libros de música impresos en Andalucía o por andaluces fueron rápidamente distribuidos en América. La influencia musical de las catedrales andaluzas en América parece un hecho obvio, pero ¿cómo podemos conocer más detalles?

Tres de los indicadores que más claramente nos permiten constatar esta influencia son la proyección de modelos litúrgicos e institucionales en la organización musical, la circulación de músicos y la exportación de libros de música, partituras e instrumentos musicales. En relación al primero de los asuntos, la proyección de modelos litúrgicos e institucionales, es bien conocido que la Catedral de Sevilla fue, durante la primera etapa de la organización de la iglesia americana, la sede archidiocesana de las diferentes diócesis que se iban erigiendo en el Nuevo Mundo. Con la incorporación de los nuevos territorios, el Arzobispado de Sevilla –de por sí uno de los más ricos e importantes de España– adquirió una valor referencial para las catedrales americanas en la organización del culto. Su influencia se aprecia desde la planta arquitectónica de las catedrales y la ubicación del espacio musical por excelencia, el coro –casi siempre en el centro–, hasta los oficios instituidos en las bulas fundacionales de las diócesis y las constituciones de instituciones religiosas, el

¹⁰ Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología “Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones”. Madrid/3-10/IV-1992, 6 vols. [= Revista de Musicología, XVI:1-6 (Madrid, 1993)].

¹¹ Entre los principales manuales generales sobre la música en el Nuevo Mundo con referencias aisladas a Andalucía merecen citarse los de Gerard Béhague, *La música en América Latina (Una introducción)*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983; Alain Pacquier, *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*. [París]: Librairie Arthème Fayard, 1996; Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez, *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación, 1995; y Daniel Mendoza de Arce, *Music in Ibero-America to 1850: A Historical Survey*. Lanham, Maryland y Londres: The Scarecrow Press, 2001. También contiene información de interés la serie de artículos que Robert Stevenson dedicó a la música en las principales catedrales del Nuevo Mundo (Quito, Puebla, México, Oaxaca, Caracas, San Juan de Puerto Rico, Cuba, Guatemala y Cuzco), aparecidos en las páginas de su *Inter-American Music Review* entre 1978 y 1996.

¹² Robert M. Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música en México. I. Historia. 2. Período virreinal (1530-1810)*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 7-74:26

ceremonial y las festividades, la regulación de sus puestos musicales, la creación de instituciones en el seno de la catedrales como el colegio de infantes y la cofradía de músicos, que, en el caso de la Catedral de México, se consagró, y no por casualidad, a la sevillana Virgen de la Antigua. Las referencias a Sevilla son constantes en la documentación normativa y de archivo de las instituciones americanas y, si bien es cierto que hubo otros modelos como los de Granada, Toledo y Santiago de Compostela, el de Sevilla fue el predominante, al menos con anterioridad a las reformas litúrgicas tridentinas¹³.

Otro de los fenómenos que permite reconstruir la historia de los intercambios musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo durante la época colonial es la emigración de músicos andaluces de nacimiento o adopción a América, donde ejercieron su influencia a través de su magisterio y sus composiciones. Aunque los trabajos sobre los movimientos migratorios gozan de una gran tradición dentro del americanismo internacional, los centrados específicamente en músicos son casi inexistentes, debido a una combinación de factores historiográficos y limitaciones de la documentación disponible¹⁴. El Archivo General de Indias, por un lado, y los archivos americanos, por otro, aportan mucha información sobre el gran contingente de músicos andaluces que se establecieron en América. No es posible conocer, ni siquiera aproximadamente, la cantidad total de músicos andaluces que trabajaron en el Nuevo Mundo. Sin embargo, si atendemos a las líneas generales de la emigración española el número debió de ser muy elevado, sobre todo durante los siglos XVI y XVII, cuando hubo un predominio de emigrantes del sur peninsular¹⁵. El hecho de que procedan precisamente de catedrales andaluzas las escasas referencias a músicos con destino al Nuevo Mundo localizadas en archivos eclesiásticos españoles parece abonar esta hipótesis. No obstante, este silencio administrativo resulta lógico en cierta medida, ya que los músicos no querían levantar ninguna sospecha de sus contactos con América entre los cabildos andaluces para los que trabajaban¹⁶. Pese a todo, estos contactos tuvieron que ser frecuentes, sobre todo en ciudades como Sevilla y Cádiz, donde los músicos que embarcaban para América pasaban varios meses esperando la tramitación de sus pasajes. Con el olor a América flotando

¹³ He desarrollado este tema en “La transferencia del modelo institucional hispano a la Catedral de México: «*Secundum consuetudinem ecclesiae Hispalensis*»”, en *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, pp. 29-272.

¹⁴ Véase María Gembero Ustároz, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar”, en *La música y el Atlántico*, op. cit., pp. 17-58, y la bibliografía allí citada.

¹⁵ Antonio García-Abásolo González, *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México. Siglos XVI-XVIII*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2006, p. 32.

¹⁶ Las actas de las catedrales de Sevilla y Las Palmas recogen esporádicamente noticias sobre la marcha de músicos al Nuevo Mundo. En el caso sevillano, se han documentado los casos de Juan Buzanda (1619), Sebastián Carranza (1620), Alonso de Vargas Machuca (1647), Juan de Balcaneda (1756), Pablo Armero (1750) y Julián Cabrera (1754), ninguno de los cuales he documentado en la Catedral de México. Entre los músicos al servicio de la catedral canaria que se despidieron para pasar a Indias figuran Luis Lorenzo (1702), Cayetano Trujillo (1702 pasa a Indias porque “se halla hombre”) y Miguel Barrera (1753, llamado por su padre a Indias). En el caso de Juan Fernández García, las actas de la Colegiata de Antequera recogen la despedida de este músico en 1760, “pues intenta viaje a la Nueva España”; he podido documentar su llegada a la Catedral de México ese mismo año (MEX-Mc, Actas Capitulares, vol. 44, fols. 219v-220r, 16 octubre 1760); véase Rosario Gutiérrez Cordero y María Luisa Montero Muñoz, *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla*. Inédito, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, pp. 227, 245, 665; Rosa Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España y otros países de Europa y América*, 3 vols. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003, vol. 1, pp. 170 y 175; Lola de la Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1701-1720)”, *El Museo Canario*, LVI (Las Palmas, 2001), pp. 373-476, acuerdos 5077 y 5082; y “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1741-1760)”, *El Museo Canario*, LVIII (Las Palmas, 2003), pp. 393-523, acuerdo 7873; María Teresa Díaz Mohedo, *La capilla de música de la iglesia colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zameza y Elejalde*. Antequera: Centro de Documentación Musical de Andalucía y Ayuntamiento de Antequera, 2004, p. 161.

en el ambiente y como testigos de excepción del continuo ir y venir de embarcaciones, no es de extrañar que los músicos activos en estas y otras ciudades portuarias tuvieran más probabilidades de emigrar a América o enviar allí sus obras que los de cualquier otro lugar de la Península. Además, es necesario considerar el impacto que el mundo americano pudo tener en la vida musical de las catedrales andaluzas: muchos músicos que llegaban a Andalucía con el propósito de embarcarse prolongaron su estancia en ciudades andaluzas varios años y, en algunos casos, probaron suerte en capillas catedralicias. Esta situación ayuda a explicar el carácter cosmopolita de las capillas como las de Sevilla y Cádiz, que pudieron nutrirse de algunos músicos que inicialmente iban destinados a las Indias, aunque ello resulta muy difícil de documentar¹⁷.

La lista de músicos nacidos y/o formados en Andalucía que emigraron al Nuevo Mundo es muy extensa y no es el objetivo de este trabajo presentar una relación nominal de los conocidos hasta la fecha. Baste decir que en ella encontramos músicos de toda clase y condición, desde ministriles y clérigos cantollanistas sin historia a compositores y organistas importantes que antes de pasar al Nuevo Mundo ocupaban cargos de relevancia en instituciones andaluzas; en síntesis, todo el espectro de la profesión musical en la España del momento. Entre los primeros figuraba Ambrosio Díaz, músico de nao natural de Sevilla que murió en Portobello en 1626 o coristas como el agustino jiennense Pedro de San Miguel, quien en 1683 solicitó licencia de embarque a Filipinas con un grupo de cuarenta y cinco frailes¹⁸. En el ámbito de la música catedralicia, entorno más estudiado, se conocen desde hace tiempo los nombres del antequerano Antonio Ramos y del sevillano fray Agustín de Santiago, quienes pasaron al Nuevo Mundo en 1538 y 1556, respectivamente, como organistas de la Catedral de México, del sanluqueño Estacio de la Serna, maestro de capilla y organista de la Catedral de Lima (ca. 1574-1625), del granadino Pedro Bermúdez (fl. 1574-1604), maestro de capilla en Cuzco, Guatemala y Puebla, y del malagueño Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664), considerado uno de los mejores músicos del barroco americano¹⁹. Quizá uno de los ejemplos más sobresalientes –y también más desconocidos– es el

¹⁷ De ello tenemos noticia a través de un documento notarial recogido en las actas capitulares de la Catedral de México por medio del cual el agente de la catedral mexicana en la corte, Eduardo Fernández Molinillo, contrató para la capilla mexicana a dos cantores activos en Madrid, Francisco Selma y José Posiello de Fondevila. La segunda de las cláusulas del documento aludía expresamente a la obligación de los músicos de pasar a México “aunque por cualquiera de las catedrales de Andalucía se les haga mayor venta u oferta” (MEX-Mc, Actas Capitulares, vol. 42, fol. 234v, 12 enero 1756). Fernández Molinillo no iba desencaminado: el cantor Selma se había presentado a las oposiciones de tenor celebradas en 1752 en la Catedral de Cádiz (véase Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, 3 vols. Cádiz: Universidad de Cádiz y Diputación Provincial, 2004, vol. 1, p. 281).

¹⁸ Véase María del Balmaceda (viuda de Ambrosio Díaz), auto de bienes de difuntos, Sevilla, 9 diciembre 1626. Archivo General de Indias (AGI), Contratación, 954, N. 17, fol. 1r; y fray Juan de la Madre de Dios (fraile agustino), solicitud de licencia de embarque, Sevilla, 4 febrero 1683. AGI, Contratación, 5445, N. 2, R. 36, sin foliar (San Miguel aparece como religioso n.º 36). Sobre el tema de la música a bordo de las galeras, véase el original ensayo de Pepe Rey, “Apuntes sobre música naval y náutica”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 95-139.

¹⁹ Véase Robert M. Stevenson, “La música en la Catedral de México. El siglo de fundación”, *Heterofonia*, C-CI (México D.F., 1989), pp. 10-24; y María Gembero Ustároz, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en Ricardo Fernández Gracia (ed.), *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVIII*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001, pp. 463-496; 483-84. La licencia de embarque de Estacio de la Serna permite ampliar la información biográfica conocida de este músico: Serna ejerció como capellán de la Sé de Faro, era muy diestro en música (“qui in arte musica peritus est”) y pasó a Cuba con el obispo fray Alonso Enríquez (Fernando Martín Mascareñas, licencia en latín que autoriza a celebrar a Estacio de la Serna, Algarve, 7 junio 1611. AGI, Contratación, 5321, N. 2, R. 7, sin foliar). Con anterioridad, Serna ejerció como seise en la Catedral de Sevilla (1580-1590) y posteriormente en Cádiz (1590-93); aparece como organista en el Salvador de Sevilla (1593-95) y desde 1595 en la Capilla Real de Lisboa, desde donde pudo pasar a Faro; véase María Rosario Gutiérrez Cordero, *La Música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008, p. 416.

de José Gabino Leal Díaz (†1750), músico sevillano formado en la catedral hispalense que ejerció como maestro de capilla de la Catedral de Valladolid (hoy Morelia), y cuya amplia obra se encuentra diseminada en varios archivos del antiguo virreinato, al igual que ocurre con el cordobés Francisco de Atienza Pineda (†1726), maestro de capilla en la Catedral de Puebla. Ambos casos son dos ejemplos de los muchos que podrían citarse de todo lo que queda por investigar en este terreno²⁰.

A estos nombres insignes deben unirse los de personajes hoy oscuros, pero que en su momento debieron de gozar de cierta fama atendiendo a los cargos que ostentaron. Quizá ese fue el caso del portuense Juan de Ocampo, organista de la Catedral de Puebla considerado “*el organista más diestro y profundo que se conoce en este Reino y que pudiera ser en el de España*”²¹, y de dos jiennenses que se afincaron en la ciudad de La Plata (hoy Sucre): el porcupense Cristóbal Ximénez de Carpio, maestro de música en el Seminario, y el alcalaíno Alonso Torrijos de Quesada, sochantre y maestro de capilla de la Catedral de La Plata y, desde 1642, maestro de capilla en Potosí²². Lo mismo puede decirse del fraile gaditano activo en Michoacán Juan Navarro, quien incluso llegó a imprimir un libro de canto llano titulado *Liber in quo quatuor passiones* (México, 1604) y de Juan Antonio Vargas y Guzmán, teórico y guitarrista vecino de Cádiz que luego pasó a Veracruz, y autor del tratado *Explicación de la guitarra* (1773-76)²³. Todos ellos pasaron a América con distintas motivaciones y propósitos: mejora de las condiciones laborales y económicas, obtención de un puesto que les era negado en la península, promoción social, o, simplemente, por su espíritu aventurero o la oportunidad coyuntural de viajar bajo la protección de una autoridad²⁴. Muchos se quedaron allí el resto de sus días, pero otros regresaron a Andalucía e incluso repitieron el viaje de ida y vuelta en varias ocasiones, como el ministril Garcí Pérez, quien con tan solo 24 años de edad había viajado tres veces a Nueva España²⁵. Otros probaron suerte desde la distancia, como el cantor Fabián Rodríguez, quien en 1773 ofreció sus servicios a la Catedral de México desde Cádiz, argumen-

²⁰ El origen sevillano de Leal Díaz aparece en su memorial autógrafo conservado en México y es confirmado por documentación de la catedral hispalense; véase José Gabino Leal Díaz al cabildo de la Catedral de México, México, 2 septiembre 1718. MEX-Mc, Correspondencia, caja 23, expediente 2; e Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, op. cit., vol. 2, p. 42. La procedencia “del Reyno de Córdoba” de Atienza Pineda aparece en el libro de defunciones del Archivo del Sagrario de Puebla; véase Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales y Bárbara Pérez, *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental* (México D.F.: CENIDIM, en prensa).

²¹ Cabildo de la Catedral de Puebla, memorial de prebendados, Puebla, 1 junio 1618. AGI, Indiferente, 3000, N. 38, fols. 5v-6r.

²² Juan Ximénez (sobrino de Cristóbal Ximénez de Carpio), auto de bienes de difuntos, 1603-1618. AGI, Contratación, 267A, N. 3, R. 6, 475 fols.; y Alonso Torrijos de Quesada, informaciones, 1655. AGI, Charcas, 95, N. 8, 26 fols. Hay un conflicto de fechas con el magisterio catedralicio de Torrijos de Quesada en La Plata, ya que, según otras fuentes, el maestro de capilla en esos años era Pedro de Villalobos; véase Bernardo Illari, *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. Tesis doctoral, 4 vols., Universidad de Chicago, 2001, vol. 1, p. 33.

²³ Véase Robert M. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1968, pp. 193-98; y Ángel Medina Álvarez (ed.), *Juan Antonio Vargas y Guzmán. Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994. No hay que confundir a este Juan Navarro con el polifonista homónimo de Marchena (ca. 1530-1580), también difundido en América, pero no incluido en este estudio porque, a excepción de su periodo inicial, ejerció toda su trayectoria profesional fuera de Andalucía; véase María Asunción Gómez Pintor, “Navarro, Juan (II)”, en *DMEH*, vol. 7, pp. 992-94.

²⁴ Pedro Bermúdez viajó al Nuevo Mundo con el también granadino Antonio de la Raya, recién nombrado obispo de Cuzco, mientras que Torrijos de Quesada se trasladó a Buenos Aires como parte del séquito del primero obispo de esa diócesis, y Estacio de la Serna hizo lo propio con el sevillano fray Alonso Enriquez, obispo electo de Cuba. Sería muy interesante revisar con detalle los séquitos de arzobispo, obispos, virreyes y gobernadores andaluces que pasaron a América, pues era frecuente que incluyesen a músicos procedentes del entorno geográfico de la autoridad.

²⁵ Gembero Ustárroz, “Migraciones de músicos entre España y América”, op. cit., pp. 47-48.

tando no poder concurrir personalmente “*a causa de lo dilatado y molesto que es el viaje para aquella ciudad*”, pero con el compromiso de embarcarse si la catedral mexicana le ofrecía una “*asignación competente*”²⁶.

El tercer gran indicador de la presencia andaluza en América tiene que ver la exportación libros de música, partituras e instrumentos musicales²⁷. Uno de los aspectos más sorprendentes de los archivos americanos es la gran presencia de música importada. La inmensidad de las áreas a cubrir, las limitaciones de la imprenta americana y la necesidad de dotar a capillas musicales de personal y partituras en poco tiempo provocó una fuerte demanda de música del exterior. Andalucía era la región europea más cercana geográficamente y en ella se concentraban prestigiosos focos de actividad musical en los que trabajaban algunos de los compositores más prestigiosos de la época, lo que provocó una petición generalizada de la música allí compuesta. El caso de Sevilla es particularmente emblemático, ya que a la catedral hispalense escribieron numerosos cabildos americanos para encargar copias de libros litúrgicos con música e incluso para invitar a copistas profesionales a cruzar el océano²⁸. Además, Sevilla era a mediados del siglo XVI una de las escasas ciudades españolas con imprenta de música y de los talleres hispalenses salió el primero libro de polifonía vocal impreso en la Península, las *Sacrae cantiones* (1555, RISM G4867) de Francisco Guerrero²⁹. Precisamente, otro de estos libros sevillanos, la *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo, contiene un valioso testimonio de la importante demanda musical que había en el Nuevo Mundo. En la introducción a su segunda edición el autor afirmaba que había “*sido importunado de amigos que imprimiese alguna [música] hecha aposta para tañer, mayormente que de Indias me han rogado por ella y parecióme cosa justo hacerlo*”³⁰. Los canales y agentes implicados en la distribución del repertorio andaluz fueron muy variados y van desde la circulación de los propios músicos a los envíos de particulares, impresores y libreros, quienes vieron en el Nuevo Mundo un mercado potencial para sus actividades; ello justifica la impresión de elevadas tiradas de libros de polifonía, cartillas de canto llano y libros litúrgicos. En lo relativo a instrumentos musicales, desde Andalucía se importaron desde instrumentos de pequeño formato como vihuelas y guitarras, hasta los gran-

²⁶ Fabián Rodríguez al cabildo de la Catedral de México, Cádiz, 14 noviembre 1779. MEX-Mc, Correspondencia, Libro I, sin foliar. Parece que Rodríguez no fue admitido en México, pues en 1779 aparece como bajo en la Catedral de Sevilla, según Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, op. cit., vol. 2, p. 89. Aporto otros ejemplos de músicos andaluces en Nueva España en “*De los Reinos de Castilla. La movilidad de los músicos de la Catedral de México*”, *Música y músicos entre dos mundos*, op. cit., vol. I, pp. 273-404.

²⁷ El primero de los asuntos ha sido abordado por María Gembero Ustárroz, “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio”, en Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Reichenberger, 2007, pp. 147-177.

²⁸ En el caso de la Catedral de México encontramos ambas modalidades: en 1540 el cabildo hizo venir a México al copista Juan de Aveçilla para que copiase varios libros, y en 1595 el copista Melchor de Riquelme, maestro de la librería de la catedral hispalense, copió en Sevilla para la Catedral de México veintiséis libros de música iluminados por el pintor Diego de Zamora. Además, son varios los inventarios de libros litúrgicos de las catedrales indianas de los siglos XVI y XVII recogen breviarios, misales y libros según el uso sevillano, seguido en Indias hasta la adopción del breviario reformado o “nuevo rezado” a finales del siglo XVI. Véase María del Carmen Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2000, pp. 51-53 y 62.

²⁹ El impresor de esta colección, Martín de Montedoca, viajó a la Catedral de Guatemala como chantre, por lo que muy probablemente llevaría consigo ejemplares de esta y otras colecciones impresas de música; véase Robert M. Stevenson, “Martín de Montedoca: Spain’s first publisher of sacred polyphony (1550’s), Chantre in Guatemala Cathedral (1570’s)”, *Inter-American Music Review*, XII:2 (Los Angeles, 1992), pp. 5-16.

³⁰ Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna: Juan de León, 1555, fol. cxiii.

des órganos de tribuna, como el que en 1549 se construyó en Sevilla para la Catedral de Cuzco³¹.

Pero las relaciones musicales entre lo andaluz y lo americano no son sólo cosa del pasado y, en este sentido, resulta particularmente llamativa la asociación que se ha establecido entre una pieza andaluza y el repertorio colonial. Se trata del villancico *Salga el torillo hosquillo*, compuesto por Diego José de Salazar, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla entre 1685 y 1709, y conservado actualmente en dos versiones en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, que custodia los fondos musicales de la Catedral de La Plata. Desde su primera grabación por parte del prestigioso Ensemble Elyma en 1992³², la pieza es frecuentemente incluida en conciertos de música hispanoamericana y en muchas grabaciones dedicadas a este repertorio, convirtiéndose en un verdadero *hit-parade* de la discografía colonial. Que este villancico sevillano, en cuyo texto se identifica al toro con el demonio y a María con el matador, se haya convertido en una de las piezas de la música colonial por antonomasia nos indica hasta qué punto Andalucía y América fueron y van unidas de la mano.

2. Música catedralicia de origen andaluz en América: hacia una geografía

La música catedralicia de origen andaluz conservada en América constituye un vastísimo repertorio conformado por canto llano, música instrumental y música vocal con/sin acompañamiento instrumental, tanto en latín como en castellano. Puesto que la circulación de los libros de música impresos ya sido abordada por otros autores –si bien a nivel general y no para el caso andaluz–, aquí me centraré de forma específica en la música de autores andaluces vinculados a catedrales que se conserva en papeles sueltos, libretes de partes y libros de polifonía manuscritos. Pero antes de analizar la información resultante, es necesario subrayar los problemas metodológicos y de fuentes con los que se enfrenta un trabajo de estas características. El primero y más importante es que, a diferencia de lo que ocurre al estudiar la emigración andaluza al Nuevo Mundo, que cuenta con una fuente privilegiada en los registros de pasajeros del Archivo General de Indias, no hay fuentes seriadas para el estudio de la difusión del repertorio musical. Hasta donde sabemos, los *registros de ida* de los barcos suelen informar, aunque de forma poco precisa, del envío de libros de música, cuya identificación exacta es muy problemática. A diferencia de los libros impresos, generalmente enviados en cantidades elevadas y con una finalidad comercial, el repertorio manuscrito era llevado consigo con los propios músicos como parte de su equipaje de mano y no era objeto de un control oficial por parte de las autoridades, por lo que apenas han quedado rastros documentales de qué partituras se enviaron, cuándo y cuál era su origen y su destino. Por tanto, cualquier estudio sobre la difusión del repertorio ha de pasar obligatoriamente por el análisis de la música conservada en los propios archivos americanos.

³¹ Véase Jania Sarno, “El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el inicio de una investigación”, *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, XVI (Bruselas, 1986), pp. 95-108, y Andrés Cea Galán, “Órganos en la España de Felipe II: procedencia foránea en la organería autóctona”, en *Políticas y prácticas musicales*, *op. cit.*, pp. 325-392:389-91.

³² *Il Secolo d’Oro nel Nuovo Mondo. Villancicos e Oraciones del 600 Latino-Americano*, Ensemble Elyma, Gabriel Garrido (dir.), Symphonia SY91S05, 1992, pista 1.

Otra importante dificultad tiene que ver con los archivos catedralicios, donde se concentra la mayor cantidad de partituras, y los maestros de capilla. Pese a su riqueza, las catedrales sólo contienen una parte del repertorio andaluz difundido en América y para completar el estudio habría que recurrir a otras instituciones como parroquias, monasterios e iglesias misionales, todavía poco conocidos pese a su gran protagonismo musical; además, los maestros de capilla eran los principales creadores del repertorio, aunque no únicos, pues con frecuencia también componían los organistas y otros miembros de la capilla. Por otro lado, y aunque muchos autores han denunciado la visión monocatedralicia que tenemos de la música en el Nuevo Mundo, lo cierto es que todavía no disponemos de catálogos de la mayoría de los archivos catedralicios americanos, lo que dificulta enormemente cualquier intento de sistematizar los patrones de diseminación del repertorio. Pese a los deseos de varios investigadores de hacer un inventario integrado de toda la música conservada en archivos y bibliotecas del Iberoamérica³³, la información se encuentra dispersa en multitud de trabajos muy heterogéneos y, en algunos casos, de difícil localización, lo que convierte la búsqueda bibliográfica en un penoso proceso detectivesco. No obstante, y con todas las salvedades mencionadas, los resultados recogidos en el Apéndice permiten formular algunas hipótesis sobre los patrones de transmisión de la música catedralicia andaluza al Nuevo Mundo.

Pero, ¿quiénes fueron los compositores catedralicios activos en Andalucía difundidos la América española? Cualquier aproximación a este tema no puede ser más que provisional, dado el incompleto conocimiento que aún tenemos de los archivos a uno y otro lado del Atlántico. No obstante, con la información actualmente disponible he elaborado un inventario de maestros de capilla vinculados a catedrales andaluzas durante los siglos XVI al XVIII, cuya obra se conserva en archivos americanos (véase el Apéndice); aunque he prestado una atención preferente al magisterio de capilla catedralicio, el cargo más importante dentro de la capilla de música y sin duda, el de mayor repercusión en la composición musical, siempre que la documentación o la bibliografía consultada lo ha permitido he incorporado otros compositores que no fueron maestros de capilla o que estuvieron activos en otras instituciones. No es posible realizar por el momento una visión más amplia que incluya a la capilla de música en su conjunto, lo cual daría, por simple cuestión estadística, una perspectiva más certera. De cada autor se indica el número total de obras localizadas, su distribución por archivos y su texto (en latín o castellano). Todas las obras son vocales, a excepción de una obra instrumental de Correa de Araujo y dos tratados de música de Diego Palacios y Diego Ximénez. No se han incluido las referencias a compositores andaluces en inventarios históricos de música o en otra documentación de archivo lo que, sin duda, habría aumentado la lista, tanto de compositores como de obras³⁴.

³³ Véase Robert M. Stevenson, "The Last Musicological Frontier: Cathedral Music in the Colonial Americas", *Inter-American Music Review*, III:1 (Los Ángeles, 1980), pp. 49-53; Alfred E. Lemmon, "Towards an International Inventory of Colonial Spanish American Cathedral Music Archives", *Revista de Musicología*, XVI:1 (Madrid, 1993), pp. 92-98; y Dieter Lehnhoff, "El Repertorio Iberoamericano de Fuentes Musicales", *Revista Musical Chilena*, CLXXX (Santiago de Chile, 1993), pp. 58-59.

³⁴ Sirva como ejemplo el inventario de la Catedral de México de 1589, que incluía referencias a varias obras de Cristóbal de Morales, Pedro y Francisco Guerrero hoy perdidas; el inventario de la Catedral de Puebla de 1718, que citaba un cuatro a la Asunción de Juan Garrido, maestro de capilla en la Colegiata de Jerez de la Frontera, 1672-1684; o una referencia de 1753 de la Catedral de Durango que aludía a un *Laudate* del organista mayor de Cádiz, que en esa época era Luis Mendoza y Lagos (activo entre 1738 y 1796); véase Javier Marín López, "The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered", *Early Music*, XXXVI:4 (Oxford, 2008), pp. 575-596; Miguel de Olivera, "Memoria inventario de los papeles de la capilla del coro de esta Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de la Puebla de los Angeles", Puebla, 20 junio 1718. MEX-Pc, leg. 130, fol. 4r; 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. Universidad de Chicago, 2006, vol. 1, p. 147, nota 102.

El total de compositores localizados asciende a ochenta y ocho y el piezas a 823, una cifra que aumentará conforme avance la catalogación de archivos musicales en América, y en la que no se han computado las obras de maestros de capilla andaluces que trabajaron en instituciones americanas. No es posible realizar comparaciones con otras regiones españolas, ya que se trata del primer trabajo global sobre la diseminación musical en América desde una perspectiva regional. Sin embargo, es probable que ninguna otra región española ni europea alcance un número tan elevado de obras manuscritas³⁵. Un 65 % del repertorio está integrado por música litúrgica en latín, mientras que el 35 % restante lo conforman piezas en castellano (villancicos, tonos y cantadas, fundamentalmente). La Tabla 1 presenta a los compositores andaluces con diez o más obras conservadas en archivos americanos, cuya producción constituye 77 % del total de obras conservadas. Cronológicamente hablando, tres de los autores son del siglo XVI (384 obras, un 60 % del total de la tabla), cinco del XVII (106 obras, casi un 17 %) y los seis restantes del XVIII (144, casi un 23 %), si bien uno de ellos desarrolló buen parte de su actividad en el siglo XIX (Arquimbau). Como vemos, la producción conservada del siglo XVI es equivalente en cantidad a la de las dos centurias siguientes sumadas y, a excepción de un autor que ejerció como organista –Sebastián Durón–, todos los demás ejercieron como maestros de capilla.

Tabla 1. Maestros de capilla de Andalucía con diez o más obras manuscritas en archivos americanos

Nombre e institución	Obras mss
Francisco Guerrero (Catedrales de Jaén, Málaga y Sevilla)	272
Cristóbal de Morales (Catedrales de Córdoba y Málaga)	60
Antonio Ripa (Catedral de Sevilla)	58
Rodrigo de Ceballos (Catedral de Córdoba y Capilla Real de Granada)	52
Sebastián Durón (Catedral de Sevilla, organista)	36
Fray Felipe da Madre da Deus (Convento Mercedario de Sevilla)	29
Pedro Rabassa (Catedral de Sevilla)	25
Juan Manuel Gaitán y Arteaga (Catedral de Córdoba)	22
Luis Bernardo Jalón (Catedral de Sevilla)	17
Domingo Arquimbau (Catedral de Sevilla)	14
Miguel Osorio (Colegiata del Salvador de Sevilla)	14
Juan Francés de Iribarren (Catedral de Málaga)	13
Agustín de Contreras (Catedral de Córdoba)	12
Diego José de Salazar (Catedral de Sevilla)	10
TOTAL 634	

³⁵ A falta de realizar estudios más detallados sobre otras regiones arzobispales o metropolitanas, es probable que el segundo núcleo peninsular suministrador de repertorio a las Indias fuese Madrid, capital de la monarquía donde se establecieron a partir del siglo XVII numerosas capillas musicales –algunas dependientes directamente de la corte–, lo que provocó la llegada de los mejores músicos de la España del momento y una fuerte demanda de sus en todo el imperio hispano.

Marco geográfico de partida: estructura y jerarquía de los circuitos musicales andaluces

Como marco de análisis territorial para contextualizar adecuadamente la diseminación del repertorio de las catedrales puede resultar útil el mapa de la Figura 1, en el que vemos que la división eclesiástica no coincide con la España de las autonomías. El conocimiento de estas demarcaciones histórico-religiosas es importante, ya que nos ayuda a establecer circuitos de movilidad de los músicos y circulación de los repertorios de las instituciones religiosas no sólo dentro de la región, sino también su proyección al exterior. La actual Andalucía se repartía, desde el punto de vista eclesiástico, entre las archidiócesis de Sevilla, Granada y Toledo. La arquidiócesis de Sevilla incluía a doce instituciones, cinco de las cuales eran catedrales (Sevilla, Málaga, Cádiz, Ceuta y Las Palmas) y las siete restantes colegiatas (Salvador de Sevilla, Olivares, Osuna, Jerez de la Frontera, Antequera, Ronda y Vélez-Málaga). En la arquidiócesis de Granada se localizaban tres catedrales (Granada, Guadix y Almería) y seis colegiatas (Salvador de Granada, Abadía del Sacromonte de Granada, Santa Fe, Baza, Ugíjar y Motril), a las que debe añadirse la Capilla Real de Granada. Por su parte, a la arquidiócesis de Toledo pertenecían otras tres catedrales (Córdoba, Jaén y Baeza) y cinco colegiatas (San Hipólito de Córdoba, Santa María de Baeza, Santa María de Úbeda, Santiago de Castellar y Abadía de Alcalá la Real que, pese a su patronato real *vere nullius*, es decir, independiente de todo obispado, quedó integrada dentro de la arquidiócesis de Toledo. Todas las colegiatas disponían de capilla musical y, por tanto, maestro de capilla, a excepción de la Colegiata de Santa Fe y la Abadía del Sacromonte, que no instituyeron capillas por expreso deseo de sus autoridades.

Figura 1. División eclesiástica de la actual Andalucía en torno a 1700.



En total, treinta centros (doce catedrales y dieciocho colegiadas), a los que deben añadirse un número no precisado de iglesias parroquiales con capilla de música (Andújar, Arcos de la Frontera, Cabra, Écija, Huéscar, San Miguel de Jerez de la Frontera, Lucena, Marchena, Morón, Priego, El Puerto de Santa María, San Pedro de Sevilla, Utrera, Villacarrillo y un largo etcétera), conventos (Mercedarios Descalzos de Sevilla), monasterios (San Jerónimo de Granada) y otras instituciones de patronazgo privado (Sacra Capilla del Salvador de Úbeda y Capilla de San Andrés de Jaén, por citar dos con capilla musical). Así, la actual Andalucía quedaba organizada en dos grandes espacios geográficos: el occidental, encabezado por la Catedral de Sevilla, y el oriental, presidido por la de Granada, funcionando ambas sedes arzobispales como cúspide de una pirámide e imán de atracción y control de las catedrales, colegiadas y parroquias sufragáneas de su región. Todas estas instituciones conformaban una densa red musical y un tejido profesional bastante amplio que empleaba a cientos de músicos de forma simultánea, cuyas obras podían ser potencialmente transmitidas al Nuevo Mundo, aunque no con la misma probabilidad. A continuación realizaré un análisis de la producción conservada siguiendo esta división eclesiástica, que resulta más útil para los propósitos de este trabajo que la división histórica por reinos o la más moderna división administrativa por provincias.

Archidiócesis de Sevilla

El principal centro y sede de la archidiócesis era la Catedral de Sevilla. De los veintidós maestros de capilla de la catedral hispalense entre 1494 y 1829, los archivos hispanoamericanos contienen música de diecinueve de ellos, sumando un total aproximado de 439 composiciones. En este cómputo no se han incluido las piezas de otros músicos de la catedral que también eran compositores, como el racionero Francisco de Peñalosa, el organista Sebastián Durón, el cantollanista José Salado y el maestro de seises Juan de Quesada, lo que aumentaría la cifra en casi cincuenta obras más³⁶. Todo ello equivale a afirmar que convertirse en maestro de capilla de la catedral hispalense suponía automáticamente ser conocido y requerido en América. El compositor sevillano mejor representado es, con diferencia, Francisco Guerrero (1528-1599), cuya producción provisional localizada en manuscritos de Hispanoamérica alcanza las 272 piezas, incluyendo las dobles y triples copias de una misma obra. Esta elevada cifra no debe sorprendernos si consideramos su prestigio como compositor en Sevilla durante los cincuenta años cruciales de la segunda mitad del siglo XVI —etapa determinante en la conformación de muchas capillas catedralicias americanas—, y la impresión de buena parte de sus obras, quizá teniendo en cuenta las posibilidades del mercado indiano. Guerrero mantuvo contactos documentados con instituciones del Nuevo Mundo, donde envió personalmente sus impresos de música, que se convirtieron en depósitos de obras para la realización de copias manuscritas³⁷. Hasta

³⁶ María Sanhuesa Fonseca, "Salado, Joseph", en *DMEH*, vol. 9, p. 551, afirmó que José Salado eran cantollanista en la Catedral de Sevilla, si bien no aparece citado en el estudio de Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, *op. cit.*

³⁷ Así ocurrió con el *Liber Vesperarum*, remitido por el propio Guerrero a la Catedral de México, donde fue empleado como volumen de cabecera para el servicio de vísperas durante siglos; véase Marín López, "«Por ser como es tan excelente música»: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero", *op. cit.*

la fecha es el único polifonista cuyo nombre aparece en los *registros de ida* del Archivo General de Indias y, como prueba de su autoridad en lo relativo a asuntos indianos, el impresor Alonso Pérez pensó en él para la supervisión de la música y el texto de los cantorales impresos que proyectaba enviar al Nuevo Mundo³⁸. Sólo las cifras de Guerrero constituyen, por sí mismas, una muestra patente de la importancia del repertorio hispalense para las catedrales de Hispanoamérica, y el elevado número de copias manuscritas es un signo inequívoco de su incorporación, asimilación y pervivencia como parte del repertorio vivo de las instituciones receptoras.

La importancia de la Catedral de Sevilla como fuente y referente de la Catedral de México en lo que a provisión de música vocal polifónica se refiere se muestra claramente en dos momentos de crisis del siglo XVIII, en los que se escribió a Sevilla para pedir cantores y música (probablemente de Pedro Rabassa) en la década de 1740, e invitar al maestro de capilla Antonio Ripa para ocupar el mismo puesto en catedral mexicana en la década de 1770. No en vano, Rabassa y Ripa son los maestros hispalenses mejor representados ya muy lejos de Guerrero, aunque con la nada despreciable cantidad de cincuenta y ocho y veinticinco obras, respectivamente, diseminadas en diez diferentes archivos. El primer momento de crisis se inició en 1739, cuando Manuel de Sumaya, maestro de capilla de la Catedral de México, se marchó a Oaxaca, llevándose consigo parte del repertorio compuesto para la catedral metropolitana. El cabildo mexicano decidió escribir al año siguiente a la Catedral de Sevilla, cuyo magisterio estaba ocupado en esos momentos por Rabassa. Este período de crisis coincide cronológicamente con la inscripción de la palabra “Mexico” en la portada del villancico de Rabassa *Todos los elementos* conservado en la Colegiata de Olivares y datado en 1745³⁹. Es posible que Rabassa, supuestamente al corriente de la escasez de repertorio en la catedral mexicana, compusiese expresamente obras para México o bien seleccionase algunas de las ya compuestas, ordenase sacar copias y las enviase. 1745 fue un año particularmente prolífico en la copia de obras de Rabassa; un memorial del compositor fechado en noviembre de ese año indicaba que bajo sus instrucciones, dos copistas o “trasladantes” (Francisco José de Morales, de Marchena, y el agustino Francisco del Pozo, de Sevilla) copiaron más de cien obras latinas suyas y de sus predecesores para la catedral hispalense⁴⁰. Desconocemos a ciencia cierta el repertorio que Rabassa pudo enviar a México; los diversos inventarios de la Catedral de México del siglo XVIII sólo registran obras en latín de Rabassa⁴¹. Sin embargo, la presencia de la enigmática anotación “Mexico” en la portada de un villancico, unido a la producción en romance de Rabassa en archivos americanos, hace presumir que una parte importante del repertorio enviado pudo estar integrado por obras de este género.

³⁸ En 1600 se cita “un termo de motetes de Guerrero” en el navío La Trinidad y al año siguiente se enviaron diecisiete ejemplares de su *Liber Vesperarum* (1584); véase Sarno, “El tráfico de instrumentos y libros musicales”, *op. cit.*, p. 104; Irving A. Leonard, “Romances of Chivalry in the Spanish Indies with some ‘registros’ of Shipments of Books to the Spanish Colonies”, *University of California Publications in Modern Philology*, XVI (Los Ángeles, 1933), pp. 217-371:210-12; y Emilio Ros-Fábregas, “Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, *Revista de Musicología*, XXIV:1-2 (Madrid, 2001), pp. 39-66.

³⁹ MEX-Mc, Actas Capitulares, vol. 35, fol. 201r, 13 septiembre 1740. Véase una reproducción de la portada del villancico en Isusi Fagoaga, “*Todos los elementos* (1745), un villancico de Pedro Rabassa”, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁰ Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 145-46, documento 35.

⁴¹ Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, *op. cit.*, vol. 1, p. 503.

El caso del otro protagonista, Antonio Ripa, es particularmente interesante, pues además del repertorio físicamente conservado en archivos americanos, un inventario de la Catedral de Lima de 1809 recoge sesenta y nueve composiciones suyas, en su mayor parte villancicos, de los que no queda rastro en Sevilla⁴². Por la prensa del periodo sabemos que Antonio Mucio, prebendado de la Catedral de Sevilla, anunció en *La Gaceta de Madrid* (1797) y el *Diario de Madrid* (1798) la venta de “344 obras eclesiásticas de todas las clases en latín y romance” de Antonio Ripa⁴³. Es posible que el agente de corte de Lima en España o algún personaje relacionado con la catedral limeña adquiriese los originales de Ripa a través de Mucio y los enviase a Lima. Con este ejemplo quiero subrayar el valor de los archivos americanos como depositarios de fuentes únicas y no sólo de copias de obras existentes en archivos andaluces: Lima conserva los villancicos perdidos de Sevilla.

Pasando a la Catedral de Cádiz, una comparación con las cifras de Sevilla no deja lugar a dudas sobre la superioridad de la antigua Hispalis: tan sólo veintitrés de piezas de ocho maestros de capilla. El corpus más importante de composiciones procedentes de la Catedral de Cádiz es del maestro de capilla Francisco Delgado (1719-1788). Gracias al trabajo de Marcelino Díez sabemos que Matías Montañana, bajonero de la Catedral de Cádiz, envió a México varias obras instrumentales propias y piezas vocales del maestro Delgado⁴⁴. Se desconoce con precisión qué obras envió Montañana, en qué formato y a qué lugar del “Reyno de México” iban dirigidas. Teniendo en cuenta el reducido catálogo de villancicos de Delgado en Cádiz y el hecho de que seis de las ocho piezas a él atribuidas en América sean obras de este género, es posible que el envío de Montañana incluyese obras en romance, un repertorio que en Cádiz, al igual que en Sevilla, no se ha conservado. Ello concede también un gran valor a los villancicos en archivos americanos de maestros gaditanos anteriores a 1700 como Diego de Alarcón, Juan de Quintero, Francisco de Losada y Bernardo de Medina.

En este mismo contexto se inscribe la labor desarrollada por el granadino Miguel Gámez, un copista de música que trabajó para la Catedral de Cádiz a mediados de la década de 1780⁴⁵. Un estudio caligráfico me ha permitido determinar que se trata del mismo Miguel Gámez que en 1789 copió cuatro libros de polifonía para la Catedral de Puebla bajo la dirección del entonces maestro de capilla, Francisco Cabrera (MEX-Pc, libros 11, 12, 16 y 17), además de varios libros de canto llano. Los libros poblanos muestran notables semejanzas con la serie de volúmenes copiados años antes en Cádiz: al margen de ciertos detalles codicológicos, hay similitudes en el diseño de las portadas, la caligrafía y en el repertorio copiado, el mismo en ambos casos (polifonía *a cappella* del siglo XVI, con Francisco Guerrero a la cabeza). El caso de Gámez muestra cómo la demanda de repertorio en el Nuevo Mundo y los encargos a copistas profesionales de las catedrales andaluzas se seguían realizando a finales del siglo XVIII.

⁴² 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, 1971-72, vol. 1, pp. 189-97.

⁴³ Fernando J. Cabañas Alamán, *El maestro de capilla Juan Antonio Ripa Blanque (1721-1795)*. Biografía, catálogo de obras y composiciones musicales. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, Diputación Provincial, 1998, pp. 51-52.

⁴⁴ Díez Martínez, *La música en Cádiz*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 329, 397, 426; y vol. 3, pp. 416-17.

⁴⁵ Véase Máximo Pajares Barón, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp. XVIII-XXIII.

La tendencia a la baja vista en Cádiz puede aplicarse, con ligeros matices, a otra catedral marítima, la de Málaga. El cómputo provisional asciende a noventa y dos piezas de siete maestros de capilla, una cifra a la que habría que restar las sesenta piezas de Cristóbal de Morales; pese a que Morales fue maestro de capilla en Málaga los tres últimos años de su vida (1551-53), alcanzó una gran difusión en América no por el magisterio malagueño, sino por su enorme su prestigio como compositor –adquirido durante su estancia de diez años en la capilla papal de Roma– y la impresión de libros de polifonía, que rápidamente se distribuyeron en América⁴⁶. Excluyendo a Morales, el número provisional de obras de autores malagueños quedaría en treinta y dos. Con anterioridad al siglo XVIII –y excepción hecha de Morales–, la aparición de maestros malagueños en América es esporádica, con el portugués Esteban de Brito, Juan Pérez Roldán y Alonso Torices como únicos ejemplos. Será en el siglo XVIII cuando esta presencia se incremente gracias, en primera instancia, al montillano Francisco Sanz y, especialmente, a Juan Francés de Iribarren, de quien he localizado trece piezas en castellano en México y Guatemala.

Las catedrales de Ceuta y Las Palmas dependieron administrativa y musicalmente de la Catedral de Sevilla, si bien geográficamente quedaban fuera de la Península. La escala obligada de los barcos pudo ayudar a la difusión del repertorio canario en América. Nuestro conocimiento sobre la música en la Catedral de Las Palmas antes del siglo XVII es muy fragmentario por el saqueo holandés de 1599 y quizá por ello los primeros maestros canarios con obras en el Nuevo Mundo son ya de los siglos XVII (Manuel de Tavares, dos obras) y XVIII (Diego Durón, una obra; y Joaquín García, tres obras)⁴⁷. Para las tres obras atribuidas a Torrens hay dos candidatos contemporáneos, Francisco, maestro de capilla y organista de la catedral canaria entre 1780 y 1803, y Jaime, maestro de capilla de la Catedral de Málaga entre 1770 y 1803. La única obra de origen ceutí conservada en América es la del organista Luis Giner, a quien se adscribe un aria en Lima que lo identifica como “Organista Maior de la S.^{ta} Ygle.^a Cathe.^l de Zeuta, 1763”.

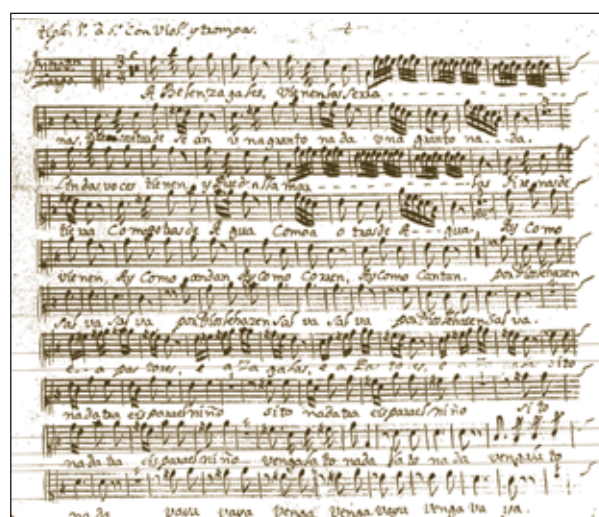
Aunque el objetivo prioritario de este trabajo es analizar la proyección del repertorio catedralicio, merece la pena considerar aquí aquellas colegiadas de las que ya hay estudios. Del total de siete colegiadas existentes en la archidiócesis de Sevilla, disponemos de información de los maestros de capilla de cuatro de ellas: las del Salvador de Sevilla, Olivares, Jerez de la Frontera y Antequera; curiosamente, los maestros activos en esas cuatro instituciones fueron conocidos en Hispanoamérica⁴⁸. La institución mejor representada en archivos americanos fue la Colegiata del Salvador de Sevilla que, con sus diez maestros y treinta y una composiciones funcionaba, en términos de transmisión de repertorio hacia el Nuevo Mundo, como una catedral más. En este cor-

⁴⁶ En 1553, año de la muerte del compositor, se recibieron en la Catedral de Cuzco sus dos libros de misas impresos en Roma y, quizá también en esas fechas, llegaron a México; véase Robert M. Stevenson, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, *Inter-American Music Review*, II:2 (Los Ángeles, 1980), pp. 1-27:2; y Marín López, “The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589”, *op. cit.*, pp. 577-78.

⁴⁷ De origen canario era Domingo Delgado Gómez, maestro de capilla de la Catedral de San Juan de Puerto Rico; véase Daniel Mendoza de Arce, “Domingo Delgado Gómez (1806-1856): Puerto Rican Master Composer”, *Latin American Music Review*, XVI:2 (Austin, 1995), pp. 154-164.

⁴⁸ Existe un estudio sobre Colegiata de Osuna, aunque sus resultados no han sido publicados; véase Inmaculada Cárdenas Serván, *Música Barroca andaluza en las Colegiatas de Osuna y Olivares*. Tesis doctoral, 2 vols., Universidad de Sevilla, 1980.

pus destacan los catorce villancicos de Miguel Osorio conservados en Bogotá⁴⁹, las doce composiciones de Ginés Martínez –también maestro en Olivares– y del rondeño Gabriel García de Mendoza (seis cada uno), los cuatro villancicos de Andrés Botello y Cristóbal Dueñas (dos cada uno) y la aislada pieza de Francisco Correa de Araujo, que no fue maestro de capilla, sino organista. De la Colegiata de Antequera se conoció la producción de varios de sus maestros, destacando la de aquellos que no ejercieron en ninguna otra institución andaluza: Francisco Páez de Ávila y José de Zameza y Elejalde. Finalmente, de la Colegiata de Jerez de la Frontera es digna de mención la presencia no sólo del maestro de capilla gaditano Francisco Gómez Cañete (activo entre 1730-1770), sino también del gibraltareño Alonso Gutiérrez Mallén, contemporáneo de Gómez Cañete en la organistía. El único villancico Gómez Cañete que se conoce se conserva en la Catedral de Guatemala y sería interesante comparar la caligrafía de esta obra con la que aparece en las obras latinas de Gómez Cañete conservadas en Jerez para intentar determinar si la copia se realizó en Andalucía o América (véanse Ilustraciones 1 y 2).



Es interesante destacar que el repertorio importado de la arquidiócesis de Sevilla no se restringió a la música compuesta por músicos vinculados a las catedrales y colegiatas, sino que incluyó también a compositores activos en instituciones menores como conventos y parroquias o, simplemente, sin adscripción institucional. Quizá el caso más sorprendente por el volumen de piezas sea el del mercedario portugués por fray Felipe da Madre da Deus, maestro de capilla en el Convento de Mercedarios Descalzos de Sevilla en la década de 1640, y representado con veintinueve obras, todas excepto una en Guatemala. Aunque con una sola pieza, el ejemplo del músico José Gómez es interesante por cuanto la indicación en la portada de su vinculación con Arcos de la Frontera (probablemente con la Parroquia de Santa María, donde exis-

Francisco Gómez Cañete, villancico de navidad A Belén zagales vienen las serranas (GU-Gc 762), portada e inicio del tiple 1º

⁴⁹ José Ignacio Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976, p. 53, sugirió el origen bogotano de Osorio en base al número de obras conservadas, si bien admitió que no había encontrado documentación sobre este personaje en la Catedral de Bogotá.

tía una capilla de música desde, al menos, principios del siglo XVII⁵⁰) indica que hasta los músicos activos en determinadas parroquias del arzobispado sevillano podían ser conocidos en el Nuevo Mundo; lo mismo puede decirse de Francisco de la Zarza, maestro de capilla en la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, y de Juan Bueno, quien ocupó el mismo cargo en la Parroquia de San Pedro de Sevilla. También de Cádiz y del siglo XVIII proceden los ejemplos de Miguel Melanco, José Coll y Tomás Abril, de quienes se conservan obras en la catedral gaditana, sin que haya podido probarse documentalmen- te su vinculación estable con la capilla catedralicia.

Arquidiócesis de Granada

Con su tardía creación y su peculiar modelo organizativo ligado al Real Patronato, la Catedral de Granada se va a convertir en otra de las instituciones de referencia para algunas catedrales hispanoamericanas como la de Cuzco, donde el obispo granadino Antonio de la Raya (1598-1606) propuso al rey la anexión de cuatro raciones de la catedral a otros tantos cantores “*como en la de Granada y la Capilla Real lo están*”⁵¹. Por lo que respecta a la circulación del repertorio, de Granada procede otra de las escasas referencias de envío directo de obras al Nuevo Mundo. En un memorial elevado al cabildo catedralicio granadino en 1619 el maestro de capilla Luis de Aranda esgrimió como argumento principal de su defensa ante el cuerpo capitular la fama de sus chanzonetas en América:

“de donde con tanta copia de ellas y de saber bien hacer las dichas chanzonetas estoy siempre carteadado y muy rogado por ellas de casi todas las iglesias de cien leguas en contorno, y de las de Indias, donde viendo una chanzoneta mía la estiman, y un maestro muy hábil y que hoy vive en una iglesia principal, cantando una chanzoneta de Aranda honró los papeles y alabó mucho, de que hay testigos”⁵².

Pese a este revelador testimonio, y con las aisladas excepciones de una lamentación de Santos de Aliseda, un villancico de Gregorio Portero, un motete de Ginés de Morata y otras tres atribuciones conflictivas (Honrrubia, Pozo y Juan Sánchez), no he localizado ninguna obra de los maestros de las catedrales de Granada, Guadix y Almería ni de las colegiadas de esa arquidiócesis en archivos americanos, una situación que contrasta fuertemente con lo visto en las instituciones del arzobispado sevillano. El caso más sobresaliente del ámbito granadino es el de Rodrigo de Ceballos, compositor también activo en Córdoba, pero a quien que vincular a Granada, donde ejerció como maestro de la Real Capilla durante veinte años. La alta presencia de Ceballos en manuscritos americanos –cincuenta y dos obras en México, Puebla, Oaxaca Guatemala y Bogotá– es muy destacable, sobre todo teniendo en cuenta que, a diferencia de Francisco Guerrero y

⁵⁰ Véase Andrés Llordén, “Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera”, *Anuario Musical*, XXXI-XXXII (Barcelona, 1976-77), pp. 115-155:129.

⁵¹ Geoffrey Baker, *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press, 2008, p. 257. Véase también Antonio Garrido Aranda, *Organización de la iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias (siglo XVI)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1980.

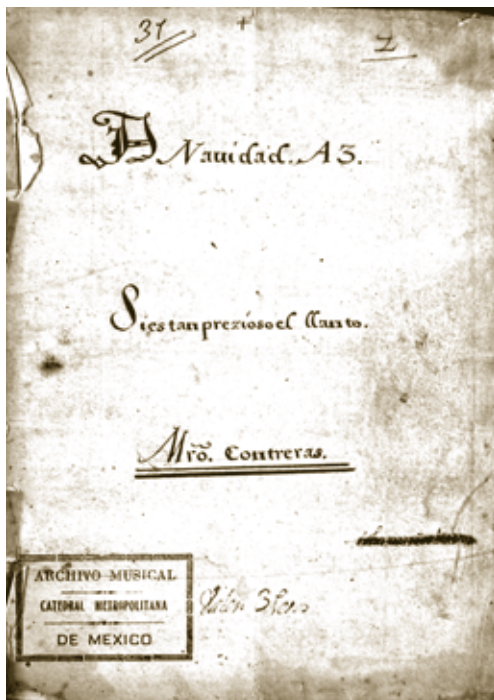
⁵² López-Calo, *La música en la Catedral de Granada*, op. cit., vol. 2, p. 301.

Cristóbal de Morales, Ceballos no imprimió ningún libro de música, lo que limitó las posibilidades de diseminación de su obra. Es posible que parte del repertorio de Ceballos fuese llevado personalmente al Nuevo Mundo por Pedro Bermúdez, quien se formó Granada –no sabemos si con el propio Ceballos y/o con Santos de Aliseda– y viajó a América a mediados de la década de 1590, ejerciendo sucesivamente como maestro de capilla en las catedrales de Cuzco, Guatemala y Puebla. Siguiendo una práctica bien establecida es probable que Bermúdez llevase consigo varias obras de autores activos en su entorno inmediato.

Instituciones andaluzas de la arquidiócesis de Toledo

En lo relativo a maestros de la Catedral de Córdoba, se aprecia una tendencia similar a la vista en Málaga. Dejando al margen a Ceballos –como a Morales en Málaga–, la presencia de maestros anteriores al siglo XVIII es ocasional: sólo cuatro piezas de atribución segura a Gabriel Díaz Besón y Jacinto de Mesa, más otras tres de atribución dudosa a Durán de la Cueva y Juan Pacheco Montión. Será a partir de 1706 con Agustín de Contreras –doce obras en cinco archivos distintos–, y su sucesor Juan Gaitán y Arteaga, cuando la presencia cordobesa en América se intensifique. Nada más acceder al cargo Gaitán y Arteaga contrató un amanuense para sacar copias y reordenar el archivo musical de la catedral cordobesa⁵³. La presencia de un corpus tan amplio de villancicos de Gaitán (veintiún en Lima y uno en Guatemala) probablemente se deba a un envío en bloque, ya sea a raíz de una petición recibida desde el Nuevo Mundo, a la emigración de un músico de la capilla cordobesa vinculado a Gaitán Arteaga o a la compra de un agente de la catedral limeña en España, como sugerí en el caso de Ripa. En el caso de una de las obras americanas de Contreras, el villancico de Navidad *Si es tan precioso*

Agustín de Contreras, villancico de Navidad *Si es tan precioso el llanto* (MEX-McE97), portada e inicio del alto.



⁵³ Manuel Nieto Cumplido, “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1996), pp. 4-12:10.

el llanto, también pudiera tratarse del original vendido en Córdoba o México, como así lo sugiere el valor monetario de tres pesos indicado en la portada.

Es posible que el ya citado Bermúdez fuese también el responsable de la transmisión a América de dos obras de Juan Martín de Riscos, único maestro jiennense con obras en el Nuevo Mundo: una en el libro de polifonía siete de la Catedral de México (la canción *Re sol*, copiada sin texto) y la otra en Bogotá (una *Salve Regina*, transmitida en una copia tardía de 1741)⁵⁴. El itinerario seguido por la canción de Riscos desde Andalucía al Nuevo Mundo es mucho más complejo de lo que pudiera imaginarse, y lo expondré con detalle a para mostrar las peripecias de una determinada pieza desde su lugar de creación hasta su centro de conservación en América y la existencia de vías indirectas de transmisión a través de otros centros. Las trayectorias de Bermúdez y Riscos en Andalucía muestran algunos puntos de coincidencia, cronológica y geográficamente hablando: Martín de Riscos sucedió a Bermúdez como maestro de capilla en la Colegiata de Antequera, y ambos músicos se reencontraron en Málaga y Granada como pretendientes al magisterio de ambas catedrales en 1586 y 1592⁵⁵. Tras opositar sin fortuna en ambos casos, Bermúdez y Martín de Riscos decidieron dar un giro a sus carreras, el primero dirigiendo sus pasos hacia la Catedral de Cuzco –probablemente a instancias del obispo De la Raya–, y el segundo, estableciéndose en Jaén, donde ejerció como maestro catedralicio durante casi cuatro décadas. Ya en el Nuevo Mundo, Bermúdez fue de Cuzco a Guatemala y de ahí a Puebla, donde seguramente irían a parar todos sus papeles de música, entre ellos la canción de Martín de Riscos. Años más tarde, sería Francisco López Capillas, bajonero formado en Puebla, quien llevase la pieza a Ciudad de México en 1654, cuando fue nombrado maestro de capilla de la catedral; el propio López Capillas utilizó la canción de Martín de Riscos para la composición de una misa parodia. La otra pieza de Martín de Riscos pudo llegar a Bogotá a través del influyente Gutierre Fernández Hidalgo, quien pasó por Cuzco después de Bermúdez, y pudo ser el responsable de su envío a Bogotá, donde había ejercido con anterioridad.

El silencio en las catedrales y colegiatas del arzobispado granadino en lo referente a transmisión de repertorio al Nuevo Mundo se repite en el resto de centros jiennenses del arzobispado toledano: tres casos de atribución incierta a Diego Fernández, Mateo Núñez y Pedro Navarro, maestros de la Catedral de Baeza. De las colegiatas de Córdoba, Baeza, Úbeda, Alcalá y Castellar sólo conocemos información fragmentaria. Las únicas posibles excepciones serían las de Juan Navarro, maestro de la Colegiata de Úbeda, y Tomás Micieces *el menor*, maestro de capilla en Castellar entre 1679 y 1685, autor a quien no es posible atribuir con certeza las obras americanas asignadas a ‘Mizieres’, ya que su padre Tomás, activo en Madrid y Toledo, también fue compositor muy difundido en su época. Además, Micieces *el menor* estuvo activo en otros centros fuera de Andalucía, desde los que también pudieron transmitirse sus obras al Nuevo Mundo.

⁵⁴ Aunque Martín de Riscos ejerció como maestro en otras instituciones andaluzas, lo vinculó a Jaén por ser aquí donde desarrolló su magisterio más extenso (1598-1637).

⁵⁵ Véase Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, op. cit., vol. I, pp. 472-74.

Análisis estadístico

El siguiente cuadro sintetiza la proyección del repertorio andaluz en el Nuevo Mundo según la información anteriormente presentada y recopilada sistemáticamente en el Apéndice (Tabla 2)⁵⁶. Como se observa, los principales centros suministradores de repertorio al Nuevo Mundo se localizaban en la arquidiócesis de Sevilla, donde se ubicaban los puertos de embarque y había una mayor concentración de instituciones musicales, pues era también la zona más densamente poblada de Andalucía.

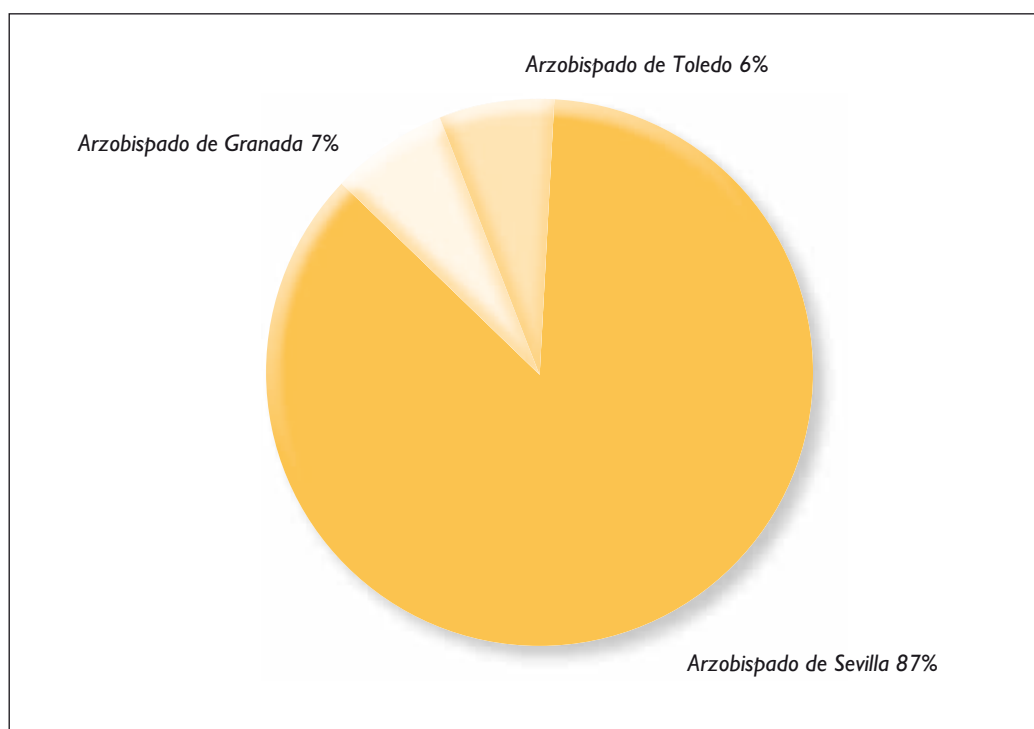
Tabla 2. Procedencia geográfica del repertorio manuscrito andaluz conservado en archivos americanos⁰

Lugares	Obras mss
Arzobispado de Sevilla	
Catedral de Sevilla	492
Catedral de Málaga	92
Colegiata del Salvador de Sevilla	32
Catedral de Cádiz	23
Catedral de Las Palmas	9
Colegiata de Antequera	6
Colegiata de Jerez de la Frontera	4
Catedral de Ceuta	1
Otros músicos activos en Sevilla	37
Otros músicos activos en Cádiz	17
¿Iglesia Parroquial de? Arcos de la Frontera	1
Iglesia Parroquial de San Miguel de Jerez	1
	<i>SUBTOTAL 1 715</i>
Arzobispado de Granada	
Capilla Real de Granada	52
Catedral de Granada	2
Catedral de Guadix	1
Catedral de Almería	1
Colegiata del Salvador de Granada	2
	<i>SUBTOTAL 2 58</i>
Arzobispado de Toledo	
Catedral de Córdoba	41
Catedral de Baeza	4
Catedral de Jaén	2
Colegiata de Castellar	2
Colegiata de Úbeda	1
	<i>SUBTOTAL 3 50</i>
	TOTAL 823

⁵⁶ Los maestros de capilla activos en varias instituciones se han computado dentro de la institución a la que estuvieron adscritos durante más tiempo, aunque ello no indica necesariamente que sus obras se transmitiesen a América desde ese lugar.

La difusión americana no sólo incluyó a los maestros de capilla catedralicios, sino al resto del personal musical de las catedrales, así como a maestros de capilla y organistas de colegiatas e iglesias parroquiales e incluso compositores no vinculados a instituciones eclesiásticas. En la archidiócesis de Granada destacó de manera especial su capital, cuya importancia, basada casi exclusivamente en un único compositor no vinculado a la catedral, sino a la Capilla Real –Rodrigo de Ceballos–, contrasta con la práctica ausencia del resto de centros de la arquidiócesis. Lo mismo puede decirse a propósito de los centros andaluces de la arquidiócesis de Toledo, con la excepción de la Catedral de Córdoba, muy cerca geográficamente de la Catedral de Sevilla, con la que mantuvo unas fluidas relaciones musicales. La presencia de maestros jiennenses en América es muy reducida, debido a la orientación interior de sus ciudades, su lejanía del foco sevillano y quizá su pertenencia a una provincia eclesiástica distinta, aunque vemos que este último aspecto no fue un impedimento para la difusión de maestros cordobeses. En síntesis, la presencia de música catedralicia andaluza en América es proporcional a la distancia entre la institución analizada y Sevilla.

Figura 2. División por arzobispados del repertorio manuscrito andaluz conservado en archivos americanos



Tal y como muestra la Figura 2, un 87 % del repertorio (715 de 823 obras) procedía del arzobispado sevillano. El aspecto más llamativo es que la circulación de obras musicales mantiene aquí unos patrones coincidentes con los de la emigración andaluza: un 89 % de pobladores procedentes andaluces de América procedía de Andalucía Occidental. Un análisis de las ciudades que más repertorio aportaron muestra unos resultados semejantes, aunque con algunas variantes: hay un predominio aplastante de la ciudad de Sevilla (68 %), seguida ya distancia por Málaga (11 %, aunque si restamos las piezas de Mo-

rales por las razones antes descritas, Málaga queda resituada en un discreto 3,8 %), Granada (6,8 %), Córdoba (4,9 %), Cádiz (4,8 %) y Jaén (0,25 %). La presencia del resto de ciudades andaluzas es muy minoritaria y no pasa del 1 %. En el caso de la presencia de emigrantes en América, también Sevilla ocupa la primera posición, seguida a mucha distancia de Cádiz, Jerez, Granada, Córdoba, Málaga y Jaén⁵⁷. En comparación con las patrones de emigración, lo más sorprendente es la relativamente baja presencia musical de Cádiz, tradicionalmente considerada la segunda (y en el siglo XVIII la primera) ciudad andaluza que más emigrantes aportó al Nuevo Mundo.

Igualmente interesante resulta el análisis de la distribución del repertorio en el Nuevo Mundo y los principales centros receptores. Las 823 piezas se distribuyen en veinticinco archivos americanos a lo largo de ancho del continente, desde fondos hispanoamericanos en bibliotecas estadounidenses hasta Chile, pasando por México, Guatemala, Colombia, Perú, Bolivia, Uruguay y Brasil. La Figura 3 recoge a las trece instituciones mejor representadas con indicación del virreinato al que pertenecían (Nueva España y Perú, del que se segregaron los de Nueva Granada en 1717, y Río de la Plata en 1776) y el porcentaje de obras que albergan sobre el total conservado. La máxima concentración se produce en los archivos de Nueva España (un 76,5 %), destino preferente de los emigrantes andaluces sobre todo en el siglo XVI, según los estudiosos de los movimientos migratorios. Como se puede apreciar, el repertorio andaluz no sólo fue conocido en las catedrales –tanto de las capitales virreinales como de las provincias–, sino también en otras instituciones como conventos, seminarios y parroquias. Si bien la Catedral de Puebla es la que contiene mayor número de obras en términos absolutos (256 piezas), la Catedral de Guatemala es la que presenta una mayor variedad en cuanto a los compositores representados, con cuarenta en total; es decir, uno de cada dos compositores andaluces analizados tiene obras en Guatemala. Es posible que esta situación se deba, entre otros motivos, a la estratégica ubicación de Guatemala como obligado lugar de paso de la ruta terrestre que conectaba ambos virreinos, beneficiándose así de intercambios con las dos áreas. No obstante, también hay que tener en cuenta que hay una coincidencia con el hecho de que los archivos musicales mejor conservados del continente sean precisamente los del antiguo virreinato novohispano, por lo que es posible que la aparición de nuevos acervos en Sudamérica matice los porcentajes aquí expuestos.

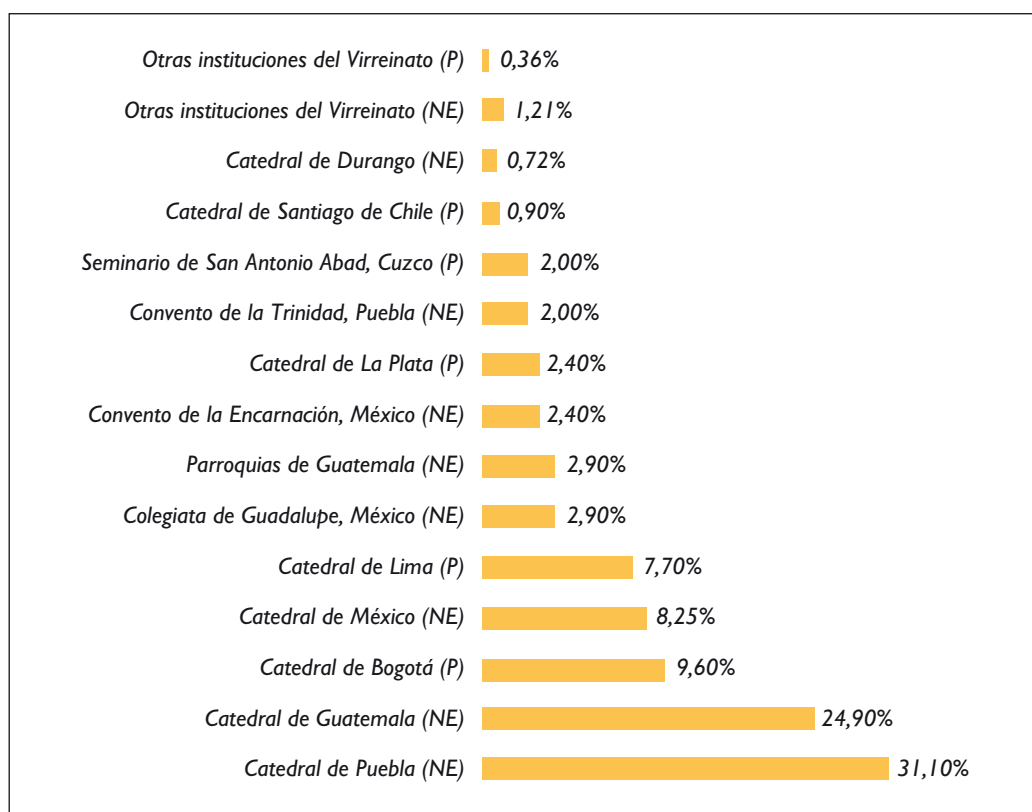
Una última variable de interés consiste en la evolución de la diseminación desde un punto de vista cronológico. Un 51,3 % del repertorio procede del siglo XVI, un 23,1 % del XVII y el 25,6 % restante del siglo XVIII o principios del siglo XIX. En este caso, hay una coincidencia con las tendencias de los movimientos migratorios de andaluces en América de los siglos XVI y XVII, aunque unos diez puntos al alza –la emigración andaluza pasó de un 60,4 % en el siglo XVI a un 31,5 % en el siglo XVII–, si bien el drástico descenso de emigrantes andaluces en el siglo XVIII (8,1 %) no fue aparejado de una disminución en la presencia de obras musicales⁵⁸. Las diferencias a lo largo

⁵⁷ García-Abásolo González, *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México*, op. cit., pp. 37-39.

⁵⁸ Lourdes Díaz-Trechuelo López-Spinola (dir.), Antonio García-Abásolo, Antonio Garrido Aranda y Antonio Dueñas Olmo, *La emigración andaluza a América. Siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990, p. 27; y García-Abásolo González, *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México*, op. cit., p. 41.

del tiempo son muy destacadas: frente a lo ocurrido en el siglo XVI, donde un selecto grupo de autores (con Guerrero, Morales y Ceballos a la cabeza) alcanzó una enorme difusión, en los siglos XVII y XVIII la transmisión de obras afectó a más del triple de compositores, representados con una producción mucho menor. En síntesis, el predominio de Guerrero, Sevilla y del siglo XVI fue absoluto.

Figura 2. Archivos americanos que conservan el repertorio manuscrito andaluz



NE = Virreinato de la Nueva España / P = Virreinato del Perú

Conclusiones

Dada la amplitud geográfica y cronológica del tema abordado, la información parcial sobre algunos centros y el completo desconocimiento de otros, las conclusiones extraídas de la muestra analizada han de tomarse con precaución por su provisionalidad. En cualquier caso, parece evidente que el papel jugado por el sur peninsular en las relaciones musicales con América resultó decisivo, no sólo como lugar de paso de todo lo que iba hacia el Nuevo Mundo, sino también por la importancia y prestigio de sus centros musicales, que funcionaron como potenciales depósitos de obras con destino a Indias. La existencia de un número tan elevado de autores (ochenta y ocho) y composiciones (provisionalmente, 823, muchas conservadas en fuente única), da idea de las dimensiones reales del fenómeno, que se ampliaría al considerar los inventarios musicales y otras referencias de archivo. La presencia de mú-

sica procedente de instituciones y compositores tan diversos debió obedecer a factores muy variados. La movilidad de los músicos debió ser, sin duda, un elemento de primer orden, pero no el único. Los casos mostrados han puesto de manifiesto la existencia de tupidas y bien establecidas redes comerciales, profesionales y personales, que operaban a distintos niveles y en distintos momentos y que posibilitaban la difusión del repertorio andaluz hasta los más recónditos lugares del continente americano.

Este trabajo constituye tan sólo un punto de partida para el estudio de una realidad mucho más compleja que no puede reducirse al mero cómputo estadístico, sino que debe de atender a múltiples matices y variables derivadas de una casuística muy particular que no ha sido posible exponer aquí por razones de espacio. Así, por ejemplo, es necesario no perder de vista que determinadas piezas de maestros andaluces pudieron llegar a América desde centros no andaluces y que las catedrales andaluzas difundieron no sólo el repertorio local, sino también el llegado de otros lugares de la península gracias a la existencia de circuitos de largo alcance entre músicos e instituciones. Además, se hace imprescindible profundizar en otros aspectos derivados del fenómeno de la diseminación musical, como el uso y la repercusión real del repertorio importado, su pervivencia a lo largo del tiempo y sus transformaciones para adaptarse a contextos locales, así como la presencia en archivos andaluces de obras musicales americanas *-terra ignota* por el momento— y las consecuencias de estos intercambios musicales en la propia Andalucía. Estos temas, junto con los señalados a lo largo de este trabajo, merecerían integrarse con pleno derecho, si bien desde distintas perspectivas, en las agendas de trabajo de musicólogos y americanistas.



Apéndice

Inventario abreviado de maestros de capilla andaluces de los siglos XVI al XVIII con obras manuscritas en archivos y bibliotecas americanas

Para la elaboración de este inventario me he basado en la consulta de estudios musicales sobre catedrales andaluzas, catálogos e inventarios de los fondos musicales del Nuevo Mundo ya publicados (véase la Bibliografía más abajo) y en comprobaciones personales en distintos archivos mexicanos, que me han permitido desvelar la autoría de obras anónimas que, en realidad, son de polifonistas andaluces, especialmente de Francisco Guerrero. Preferentemente se ha buscado información de maestros de capilla catedralicios. Sin embargo, siempre que ha sido posible se ha incorporado a otros músicos catedralicios que no fueron maestros de capilla pero sí compositores, así como a maestros de capilla activos en instituciones no catedralicias como colegiatas y parroquias, tema sobre el que hay muchos menos estudios. Así, se incluyen un total de ochenta y ocho compositores, de los que seis viajaron al Nuevo Mundo. De los ochenta y dos restantes, cincuenta y cinco se vinculan a catedrales, doce a colegiatas y el resto a parroquias, conventos, teatros y nobleza. No se han incluido las obras citadas en inventarios históricos de música o en otra documentación de las catedrales americanas (cuentas de fábrica, correspondencia, etc.), sino sólo las piezas musicales actualmente conservadas. Tampoco se citan teóricos musicales ni autores de obras instrumentales, salvo que aparezcan expresamente vinculados a catedrales o colegiatas. No se especifican las obras en América de aquellos los maestros de capilla andaluces que ejercieron como maestros de capilla en el Nuevo Mundo, ni tampoco las de dos compositores de la Real Capilla de Madrid que pasaron fugazmente por instituciones andaluzas, Carlos Patiño (maestro de capilla de la Colegiata del Salvador de Granada en julio de 1627) y José de Torres (organista de la Catedral de Córdoba en julio y agosto de 1708), ya que la amplia diseminación de obras de estos autores en América no hay vincularla a sus brevísimas estancias en instituciones andaluzas sino, principalmente, a sus cargos en las instituciones de la Corte. Los autores aparecen ordenados alfabéticamente por apellidos y se indica entre paréntesis el puesto o puestos musicales desempeñados en instituciones andaluzas y su cronología, seguidos del número de obras totales en archivos americanos. A continuación, aparecen ordenados alfabéticamente los archivos que contienen sus obras –véanse las Abreviaturas– especificando, dentro de cada archivo, la producción en latín y en castellano; no se incluyen los títulos de las obras, las plantillas ni las firmas, que tendrán que completarse posteriormente tras la consulta de los originales. El criterio de ordenación de los archivos ha sido el alfabético. Se ha señalado entre signos de interrogación aquellas atribuciones dudosas o que no han podido confirmarse.

- ABRIL, Tomás (Catedral de Córdoba, Músico, hasta 1765; Teatro de Cádiz, Maestro de clave, 1792-1795; Teatro de Sevilla, Maestro de clave, 1795-1796) = 1
BO-Sc (1 en latín)
- ALARCÓN, DIEGO DE (Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1583-1598) = 1
PE-Cs (1 en castellano a 'Alarcón')
Un Juan Francisco Ximénez de Alarcón ejerció como organista y compositor en la Catedral de Bogotá desde 1687
- ALISEDA, SANTOS DE (Colegiata del Salvador de Granada, Maestro de capilla, 1549-1557; Catedral de Granada, Maestro de capilla, 1557-1580) = 1
GU-Gc (1 en latín)
- ARQUIMBAU, DOMINGO (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1790-1829) = 14
BO-Sc (1 en latín); CHI-Sc (2 en latín + 1 en castellano); MEX-Mcg (1 en latín); MEX-Pc (9 en latín)
- ATIENZA PINEDA, FRANCISCO DE (Reino de Córdoba, Compositor, antes 1690)
Viajó al Nuevo Mundo y ejerció como sochantre en la Catedral de México y como maestro de capilla en la Catedral de Puebla
- ÁVILA, GIL DE (Colegiata de Antequera, Maestro de capilla, 1573-1583; Capilla de San Andrés de Jaén, Maestro de capilla, 1595-1597; Catedral de Sevilla, Maestro de seises, 1597) = 2
MEX-Pc (2 en latín)
- BERMÚDEZ, PEDRO (Colegiata de Antequera, Maestro de capilla, 1584-1587; Catedral de Sevilla, Maestro de seises, 1593-1594)
Viajó al Nuevo Mundo y ejerció como maestro de capilla en las Catedrales de Cuzco, Guatemala y Puebla
- BOTELLO, ANDRÉS (Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1650-1652; Colegiata de Jerez de la Frontera, Maestro de capilla, 1654-1672) = 2
CO-Bc (1 en castellano); GU-Gc (1 en castellano)
- BRITO, ESTEBAN DE (Catedral de Málaga, Maestro de capilla, 1613-1640) = 4
US-BLl (4 en latín)
- BUENO, JUAN (Iglesia Parroquial de San Pedro de Sevilla, Maestro de capilla, década de 1770) = 1
MEX-Mc (1 en latín)
- CEBALLOS, RODRIGO DE (Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1556-1561; Capilla Real de Granada, Maestro de capilla, 1562-1581) = 52
CO-Bc (29 en latín); GU-Gc (4 en latín); GU-Jp (1 en latín); MEX-Mc (1 en latín); MEX-Oc (1 en latín); MEX-Pc (11 en latín + 1 en castellano); US-BLl (4 en latín)
- COLL, JOSÉ (Activo en Cádiz, Compositor, siglo XVIII) = 8
GU-Gc (2 en castellano); MEX-Mc (3 en latín); MEX-Msg (1 en latín); MEX-Pc (2 en latín)
- CONTRERAS, AGUSTÍN DE (Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1706-1751) = 12

- BO-Sc (2 en castellano); GU-Gc (6 en castellano); MEX-Mc (1 en castellano); MEX-MOsr (1 en castellano); PE-Cs (1 en latín + 1 en castellano)
Un Antonio Contreras ejerció como Maestro de capilla en la Colegiata del Salvador de Granada, 1747-1750
- CORREA DE ARAUJO, FRANCISCO (Colegiata del Salvador de Sevilla, Organista, 1599-1636; Catedral de Jaén, Organista, 1636-1640) = 1
MEX-Ms (1 tiento)
- DALLO Y LANA, MIGUEL MATEO (Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1680-1686)
Viajó al Nuevo Mundo y ejerció como maestro de capilla en la Catedral de Puebla
- DELGADO SÁNCHEZ, FRANCISCO (Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1740-1755; Colegiata de Antequera, Maestro de capilla, 1755-1759; Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1759-1788) = 8
GU-Gc (4 en castellano + 1 en latín); MEX-Pc (1 en castellano); PE-Lc (1 en latín y 1 en castellano)
No confundir a este músico con FRANCISCO DELGADO, violinista en la Catedral de México entre 1786-desp.1825, y también compositor
- DÍAZ BESÓN, GABRIEL (Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1621-1637) = 3
MEX-Pc (3 en latín)
- DUEÑAS, CRISTÓBAL (Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1737-1741) = 2
GU-Gc (2 en castellano a 'Dueñas')
- DURÁN DE LA CUEVA, JERÓNIMO (Colegiata del Salvador de Granada, Maestro de capilla, 1566-1567, Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1567-1614) = ¿2?
GU-Gc (1 en latín + 1 en castellano a 'Durán')
No confundir con ANTONIO DURÁN DE LA MOTA, maestro de capilla en la Catedral de La Plata, de quien son muchas obras atribuidas simplemente 'Durán' en fuentes sudamericanas
- DURÓN, DIEGO (Catedral de Las Palmas, Maestro de capilla, 1676-1731) = 1
MEX-Pc (1 en castellano)
- DURÓN, SEBASTIÁN (Catedral de Sevilla, Organista, 1680-1684) = 36
GU-Gc (12 en castellano + 3 en latín); MEX-Mc (1 en latín); MEX-Msg (4 en castellano); MEX-Pc (1 en latín); PE-Cs (4 en castellano + 1 en latín); BO-Sc (10 en castellano)
- ESCOBAR, PEDRO DE (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1507-1513/14) = 3
US-BLl (3 en latín)
- FERNÁNDEZ DE CASTILLEJA, PEDRO (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1514-1574) = 1
MEX-Msc (1 en latín)
- FERNÁNDEZ GARZÓN, DIEGO (Catedral de Baeza, Maestro de capilla, 1588-1591) = ¿2?
US-BLl (2 en latín a 'Diego Fernández')

- FRANCÉS DE IRIBARREN, JUAN (Catedral de Málaga, Maestro de capilla, 1733-1767) = 13
 GU-Gc (12 en castellano); MEX-Mcg (1 en castellano)
- GAITÁN ARTEAGA, JUAN MANUEL (Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1752-1780) = 22
 GU-Gc (1 en castellano); PE-Lc (21 en castellano)
- GARCÍA DE MENDOZA, GABRIEL (Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1705-1710; Catedral de Guadix, Maestro de capilla, 1732-1735) = 6
 GU-Gc (6 en castellano)
- GARCÍA, JOAQUÍN (Catedral de Las Palmas, Maestro de capilla, 1735-1779) = 3
 CO-Bc (1 en latín); GU-Gc (2 en castellano)
- GINER, LUIS (Catedral de Ceuta, Organista, décadas de 1760 y 1770) = 1
 PE-Lc (1 en castellano)
- GÓMEZ, JUAN (¿Iglesia Parroquial de? Arcos de la Frontera, Músico, ca. 1763) = 1
 MEX-Mcg (1 en castellano)
- GÓMEZ CAÑETE, FRANCISCO (Colegiata de Jerez de la Frontera, Maestro de capilla, 1730-1770) = 1
 GU-Gc (1 en castellano)
- GONZÁLEZ, FRAY GERÓNIMO (¿Catedral de? Sevilla, Racionero, ca. 1633; Maestro de capilla de los Duques de Medina-Sidonia, 1645) = 8
 CO-Bc (2 en castellano); GU-Gc (3 en castellano + 1 en latín); MEX-Msg (1 en castellano); PE-Cs (1 en castellano)
- GUERRERO, FRANCISCO (Catedral de Jaén, Maestro de capilla, 1546-1549; Catedral de Málaga, Maestro de capilla, 1554; Catedral de Sevilla, Cantor/Maestro de capilla, 1549/74-1599) = 272
 CO-Bc (2 en latín); GU-Gc (40 en latín); MEX-Mc (44 en latín); MEX-Mcg (11 en latín); MEX-Mmc (1 en latín); MEX-MOsr (1 en latín); MEX-Pc (151 en latín + 5 en castellano); US-Cn (17 en latín).
 Además, se conservan varios libros impresos: *Liber secundus missarum*, 1582, RISM G4872 (CO-Bc); *Liber Vesperarum*, 1584, RISM G4873 (MEX-Tmv y PE-Lc); *Motteta Francisci Guerreri*, 1570, RISM G4871 (MEX-Pc); y *Motecta Francisci Guerreri*, 1597, RISM G4877 (MEX-Pc)
- GUERRERO, PEDRO (Activo en Sevilla, Compositor, antes 1545) = 2
 GU-Gc (2 en latín)
- GUTIÉRREZ DE PADILLA, JUAN (Iglesia Parroquial de Ronda, Maestro de capilla, ca. 1609/10-1612; Colegiata de Jerez de la Frontera, Maestro de capilla, 1612-1615; Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1616-1622)
 Viajó al Nuevo Mundo y ejerció como maestro de capilla en la Catedral de Puebla
- GUTIÉRREZ MALLÉN, ALONSO (Colegiata de Jerez de la Frontera, Organista, 1728-1767) = 3
 BO-Sc (1 en castellano a 'Mallén'); MEX-Mc (1 en latín); MEX-Pc (1 en castellano a 'Alonso Mallén')

- HONRUBIA, ANTONIO PABLO (Catedral de Guadix, Maestro de capilla, 1824, 1834-1850, 1853-1854) = ¿1?
CHI-Sc (1 en latín a 'Honrrubia')
- JALÓN, LUIS BERNARDO (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1644-1659) = 17
CO-Bc (3 en latín); GU-Gc (5 en castellano); MEX-Pc (7 en latín); PE-Cs (2 en castellano)
Un Pedro Jalón de Tejada fue organista de la Catedral de Málaga, 1653-1655
- LOBO DE BORJA, ALONSO (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1604-1617) = 5
MEX-Mc (1 en latín); MEX-Msc (2 en latín); MEX-Pc (2 en latín)
Además, se conservan cinco ejemplares de su libro impreso: *Liber Primus Missarum*, 1602, RISM L2855 (MEX-Gc, MEX-MOb, MEX-Oc, MEX-Pc y MEX-Tmv)
- LOSADA, FRAY FRANCISCO (Catedral de Almería, Maestro de capilla, 1637-1638, 1656; Catedral de Guadix, Maestro de capilla, 1649; Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1656-1667) = 5
CO-Bc (2 en latín); GU-Gc (2 en castellano); MEX-Pc (1 en latín)
- MADRE DA DEUS, FRAY FELIPE (Convento de Mercedarios Descalzos de Sevilla, Maestro de capilla, antes 1645) = 29
GU-Gc (5 en latín y 23 en castellano); MEX-Msg (1 en castellano)
- MARTÍNEZ DE GALVES, GINÉS (Colegiata de Olivares, Maestro de capilla, 1633-1634, 1644; Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1648-1649, 1657-1668) = ¿6?
GU-Gc (3 en latín a 'Galbes'); MEX-Pc (1 en latín a 'Gonzalo Martines de Galves' + 1 en latín y 1 fabordón a 'Ginés Martínez')
- MARTÍNEZ VÉLEZ, PEDRO (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1659) = ¿2?
MEX-Mcg (2 en latín a 'Pedro Martínez')
- MEDINA, BERNARDO DE (Catedral de Córdoba, Segundo Maestro de capilla, antes 1667; Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1667-1700) = 3
PE-Cs (3 en latín)
- MEDINA = 3
GU-Gc (2 en castellano); MEX-Mcg (1 en latín)
Pudieran ser de: 1) BERNARDO DE MEDINA, Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1667-1700; 2) MIGUEL MEDINA CORPAS, Colegiata de Jerez de la Frontera, Maestro de Capilla, 1702-1710; Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1710-1758; 3) FRANCISCO DE MEDINA CASTRILLO, Catedral de Jaén, Organista, 1641-1670; Catedral de Sevilla, Organista, 1671-1694; o, menos probablemente, 4) FRANCISCO DE MEDINA COBO, Capilla de San Andrés de Jaén, Maestro de capilla, 1649-1690
- MELANCO, MIGUEL (Activo en Cádiz, Compositor, 1754-1759) = 8
GU-Gc (6 en castellano + 1 en latín); MEX-Mcg (1 en latín)
- MESA, JACINTO ANTONIO DE (Catedral de Guadix, Maestro de capilla, 1644-1649; Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1656-1683) = 1
MEX-Pc (1 en castellano)

- MICIECES *EL MENOR*, TOMÁS (Colegiata de Castellar, Maestro de capilla, 1679-1685) = ¿2?
 CO-Bc (1 en latín a ‘Mizieres’); MEX-Pc (1 en castellano a ‘Mizieres’). No se sabe si estas dos obras son del padre (*el mayor*) o del hijo (*el menor*, activo en Castellar), ambos llamados Tomás.
- MORALES, CRISTÓBAL DE (Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1532-1533; Duque de Arcos, Maestro de capilla, 1548-1551; Catedral de Málaga, Maestro de capilla, 1551-1553) = 60
 CO-Bc (7 en latín); GU-Gc (23 en latín); MEX-Mc (1 en latín); MEX-Mcg (1 en latín); MEX-Pc (23 en latín); US-BLl (3 en latín); US-Cn (2 en latín)
 Además, se conservan varios libros impresos: *Missarum Liber Primus*, 1544, RISM M3580 y *Missarum Liber secundus*, 1551, RISM M3583 (AR-BAn); *Missarum Liber secundus*, 1544, RISM M3582 (BO-Sc)
 Un Juan Ignacio de Morales fue maestro de capilla en la Parroquia de Marchena, 1703-1759.
- MORATA, GINÉS DE (Catedral de Almería, Maestro de capilla, 1549) = 1
 BR-OPm (1 en latín)
- NAVARRO, JUAN (Colegiata de Santa María de Úbeda, Maestro de capilla, 1679-1681) = ¿1?
 CO-Bc (1 en latín a ‘Juan Navarro’)
- NAVARRO, PEDRO (Catedral de Baeza, Maestro de capilla, 1740-1760) = ¿1?
 GU-Gc (1 en castellano)
 Otro Pedro Navarro fue maestro de capilla en la Parroquia de Marchena, 1587-1610
- NÚÑEZ FERNÁNDEZ, MATEO (Colegiata de Jerez de la Frontera, Maestro de capilla, 1684-1685; Catedral de Baeza, Maestro de capilla, 1690-1709) = ¿1?
 GU-Gc (1 en castellano a ‘Núñez’)
 Un MATEO NÚÑEZ ejerció como Organista en la Catedral de Jaén, 1548-1580 y un JACINTO NÚÑEZ como Organista en la misma institución, 1778-1798
- OSORIO, MIGUEL (Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1668-1678) = 14
 CO-Bc (14 en castellano)
- PACHECO MONTIÓN, JUAN (Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1684-1706) = ¿1?
 CO-Bc (1 en castellano a ‘Pacheco’)
- PÁEZ DE ÁVILA, FRANCISCO (Colegiata de Antequera, Maestro de capilla, 1596-1598, 1600-1605, 1606-1608; Catedral de Guadix, Maestro de capilla, 1598-1600) = ¿3?
 GU-Gc (3 en castellano se atribuyen a ‘Francisco Dávila’)
- PALACIOS, DIEGO (Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1630; Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1644-1649) = 1 tratado
 BR-RJn (*Tratado del canto llano*, 73 fols.)
- PEÑALOSA, FRANCISCO DE (Catedral de Sevilla, Canónigo, 1506-1517, 1520-1528 aunque con interrupciones) = ¿6?

- GU-Gc (2 en latín); US-BLl (1 en latín + 1 sin texto + 2 de atribución conflictiva)
- PÉREZ ROLDÁN, JUAN (Catedral de Málaga, Maestro de capilla, 1642-1645) = 5
GU-Gc (1 en latín + 1 en castellano a 'Juan Roldán'); MEX-MOc (1 en latín a 'Roldán'); MEX-Pc (2 en latín a 'Roldán')
Un Juan Roldán ejerció como organista de la Catedral de Sevilla, 1762-1787
- PORTERO, GREGORIO (Catedral de Granada, Maestro de capilla, 1713-1755) = 1
GU-Gc (1 en castellano)
- POZO, JUAN DEL (Colegiata del Salvador de Granada, Maestro de capilla, 1666) = ¿1?
PE-Cs (1 en castellano a 'Maestro Pozo')
- QUESADA, JUAN DE (Catedral de Sevilla, Maestro de seises, 1650-1657) = 2
CO-Bc (1 en castellano); GU-Gc (1 en castellano)
Otro JUAN DE QUESADA fue Maestro de capilla en la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda
desde 1664, pasando posteriormente con el mismo cargo a la Catedral de Baeza
- QUINTERO DE FRÍAS, JUAN (Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1639-1649; Iglesia Parroquial de Marchena, Maestro de capilla, 1654-1657) = 1
GU-Gc (1 en castellano)
- RABASSA, PEDRO (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1724-1767) = 25
MEX-Dc (3 en latín + 3 en castellano); GU-Gc (7 en castellano); MEX-Mc (2 en latín); MEX-Mcg (1 en castellano); MEX-Msg (3 en castellano); MEX-Mv (1 en castellano); MEX-Pc (3 en latín + 1 en castellano); US-SFs (1 en castellano)
- RIPA, ANTONIO (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1768-1795) = 58
CHI-Sc (3 en latín + 1 en castellano); GU-Gc (1 en castellano); MEX-Mc (6 en latín); MEX-Pc (8 en latín); PE-Lc (7 en latín + 31 en castellano); U-Msf (1 en latín)
- RISCOS, JUAN [MARTÍN] DE (Colegiata de Antequera, Maestro de capilla, 1587-1593; Capilla Real de Granada, 1598; Catedral de Jaén, Maestro de capilla, 1598-1637) = 2
CO-Bc (1 en latín); MEX-Mc (1 en castellano)
Hubo otros dos músicos llamados Juan de Riscos activos en Andalucía: 1) JUAN DE RISCOS, Colegiata de Antequera, Maestro de capilla, 1608-1612; Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1616-1618, desde donde pasó a Toledo; y 2) JUAN BENÍTEZ DE RISCOS, Capilla de San Andrés de Jaén, Maestro de capilla, 1616; Colegiata de Santa María de Úbeda, Maestro de capilla, 1617-1624; Colegiata de Antequera, Maestro de capilla, 1624-1633
- SALADO, JOSÉ (Catedral de Sevilla, Cantollanista, ca. 1728-1730) = 1
PE-Lc (1 en castellano a 'Salado')

- SALAZAR, DIEGO JOSÉ DE (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1685-1709) = 10
 BO-Sc (2 en castellano); GU-Gc (3 en castellano); MEX-Msg (3 en castellano); MEX-Pc (2 en latín)
 No confundir con ANTONIO DE SALAZAR, maestro de capilla de las Catedrales de Puebla y México, de quien son muchas obras atribuidas simplemente ‘Salazar’ en fuentes mexicanas y guatemaltecas
- SÁNCHEZ, JUAN MANUEL (Colegiata del Salvador de Granada, Maestro de capilla, 1702-1714?) = ¿1?
 MEX-Pc (1 en castellano a ‘Juan Sánchez’)
- SANTIAGO, FRAY FRANCISCO DE (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1617-1644) = 7
 CO-Bc (3 en latín + 2 en castellano); MEX-Msg (1 en castellano); MEX-Pc (1 en latín)
- SANZ, FRANCISCO (Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1678-1680; Catedral de Almería, Maestro de capilla, 1680-1681; Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1685; Catedral de Málaga, Maestro de capilla, 1684-1732) = 6
 CO-Bc (4 en castellano); GU-Gc (1 en castellano); MEX-Msg (1 en castellano)
- SANZ, JOSÉ (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1685; Organista, 1661-1670) = 4
 BO-Pjf (1 en castellano); BO-Sc (1 en castellano); CO-Bc (1 en castellano); PE-Cs (1 en castellano)
- SANZ, JUAN (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1661-1673; Organista, 1653-1661) = 3
 CO-Bc (1 en castellano); PE-Cs (1 en latín + 1 en castellano)
- SANZ = 4
 BO-Pjf (1 en castellano); CO-Bc (2 en castellano); MEX-Mc (1 en latín)
 Podrían ser de FRANCISCO, JOSÉ o JUAN SANZ, todos ellos representados en América
- SERNA, ESTACIO DE LA (Colegiata del Salvador de Sevilla, Organista, 1593-1595)
 Viajó al Nuevo Mundo y ejerció como maestro de capilla y organista en la Catedral de Lima
- SOLER, FRANCISCO (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1757-1767; Catedral de Jaén, Maestro de capilla, 1768-1784) = 3
 CO-Bc (1 en latín); GU-Gc (1 en castellano); MEX-Pc (1 en latín)
- TAVARES, MANUEL DE (Catedral de Baeza, Maestro de capilla, 1612-1625; Catedral de Las Palmas, Maestro de capilla, 1631-1638) = 2
 MEX-Pc (1 en latín); MEX-Pc (1 en latín a ‘Tavares’)
 Un NICOLÁS TAVARES DE OLIVERA fue maestro de capilla en la Catedral de Cádiz, 1638
- TELLO, MIGUEL (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1673-1674) = 1
 GU-Gc (1 en castellano)
- TORICES, ALONSO (Catedral de Málaga, Maestro de capilla, 1666-1683) = 4

CO-Bc (1 en castellano); GU-Gc (2 en castellano); MEX-Msg (1 en castellano a 'Vega y Torizes')

TORRE, FRANCISCO DE LA (Catedral de Sevilla, Cantor y maestro de capilla, 1464-1483, 1494-1507) = 8

MEX-Mc (2 en latín); MEX-Mcg (1 en latín); MEX-Pc (3 en latín); US-BLl (1 en latín); US-Cn (1 en latín)

Torrens = 3

MEX-Mcg (2 en latín); MEX-Pc (1 en latín)

Pudieran ser de: 1) FRANCISCO TORRENS, Catedral de Las Palmas, Maestro de capilla/Organista, 1780-1788/1806); o 2) JAIME TORRENS, Catedral de Málaga, Maestro de capilla, 1770-1803; Organista, 1769

ÚBEDA, GASPARD DE (Colegiata de Jerez de la Frontera, Maestro de capilla, 1701; Catedral de Cádiz, Maestro de capilla, 1701-1710; Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1710-1724) = 1

MEX-Mc (1 en castellano)

VARGAS, JUAN DE (Colegiata del Salvador de Sevilla, Maestro de capilla, 1592; Colegiata de Antequera, Maestro de capilla, 1596, 1605; Sagrario de Sevilla, responsable de la Cátedra de canto de órgano, 1592) = 1

MEX-Pc (1 en latín)

VÁZQUEZ, JUAN (Activo en Osuna y Sevilla, Compositor, ca. 1551-ca.1560) = 5

MEX-Pc (3 en latín); US-BLl (2 en castellano)

XIMÉNEZ, DIEGO = 1 tratado

BR-RJc (*Lexicon ecclesistici*, 1566, de 'Diego Ximénez Arias')

Pudiera ser de: 1) DIEGO XIMÉNEZ, Catedral de Córdoba, Maestro de capilla, 1561-1562; o 2) DIEGO XIMÉNEZ, Capilla de San Andrés de Jaén, Maestro de capilla, 1548?-1576?

XUÁREZ, ALONSO (Catedral de Sevilla, Maestro de capilla, 1675-1684) = 1

MEX-Msg (1 en castellano)

ZABALA "EL MENOR", NICOLÁS (Colegiata del Salvador de Sevilla, 1791-1796; Catedral de Cádiz, Organista, 1796-1815, Maestro de capilla, 1808-1829) = 2

MEX-Mc (1 en latín); MEX-Pc (1 en latín)

Un NICOLÁS ZABALA "EL CIEGO" fue organista de la Catedral de Sevilla, 1783-1813

ZAMEZA ELEJALDE, JOSÉ DE (Colegiata de Antequera, Maestro de capilla, 1759-1796) = 1

MEX-Mcg (1 en latín)

ZARZA, JUAN DE (Iglesia Parroquial de San Miguel de Jerez de la Frontera, Maestro de capilla, década de 1740) = ¿1?

GU-Gc (1 en castellano a 'Zarza')

Un FRANCISCO DE LA ZARZA fue Maestro de capilla en la Capilla de San Andrés de Jaén, 1713-1759

ZIPOLI, DOMENICO (¿Catedral de Sevilla, Organista, 1716-1717?)

Viajó al Nuevo Mundo y ejerció como organista y compositor en el Convento de la Compañía de Jesús de Córdoba (Argentina)

Abreviaturas archivísticas

AR-BAn	Argentina, Buenos Aires, Biblioteca Nacional
BR-RJc	Brasil, Rio de Janeiro, Biblioteca do Conservatório
BR-RJn	Brasil, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional
BR-OPm	Brasil, Ouro Preto, Museo da Inconfidência
BO-Pjf	Bolivia, La Paz, Colección privada de Julia E. Fortún
BO-Sc	Bolivia, Sucre, Archivo Musical de la Catedral de Sucre (La Plata, Charcas, Chuquisaca) [custodiado en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre]
CHI-Sc	Chile, Santiago, Archivo Musical de la Catedral
CO-Bc	Colombia, Bogotá, Archivo Musical de la Catedral Primada
GU-Gc	Guatemala, Guatemala, Archivo Musical de la Catedral [custodiado en el Archivo Histórico Arquidiocesano «Francisco de Paula García Peláez»]
GU-Jp	Guatemala, Jacaltenango, Parroquia de Santa Eulalia
MEX-Dc	México, Durango, Archivo Musical de la Catedral
MEX-Gc	México, Guadalajara, Archivo de la Catedral
MEX-Mc	México, D.F., Archivo Musical del Cabildo Catedral Metropolitano de México
MEX-Mcg	México, D.F., Archivo Musical de Colegiata de Guadalupe
MEX-Mmc	México, D.F., Museo de El Carmen (San Ángel)
MEX-Ms	México, D.F., Colección privada de Gabriel Saldívar
MEX-Msc	México, D.F., Seminario Conciliar
MEX-Msg	México, D.F., Colección Jesús Sánchez Garza [custodiada en el C.E.N.I.D.I.M., Instituto Nacional de Bellas Artes; manuscritos musicales procedentes del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla]
MEX-Mv	México, D.F., Archivo Histórico del Colegio de las Vizcaínas [San Ignacio de Loyola]
MEX-MOb	México, Morelia, Archivo personal de Miguel Bernal Jiménez
MEX-MOc	México, Morelia, Archivo Musical de la Catedral
MEX-MOsr	México, Morelia, Archivo Musical del Colegio de Santa Ros de Santa María [custodiado en el Conservatorio de las Rosas, Morelia]
MEX-Oc	México, Oaxaca, Archivo Musical de la Catedral
MEX-Pc	México, Puebla, Archivo Musical del Venerable Cabildo Angelopolitano
MEX-Tmv	México, Tepetzotlán, Museo Nacional del Virreinato
PE-Cs	Perú, Cuzco, Archivo Musical del Seminario de San Antonio Abad
PE-Lc	Perú, Lima, Archivo Musical de la Catedral [custodiado en el Archivo Histórico Arzobispal]
U-Msf	Uruguay, Montevideo, Iglesia de San Francisco
US-Cn	United States of America, Chicago, Newberry Library [manuscritos musicales procedentes del Convento de la Encarnación de México]
US-BLI	United States of America, Bloomington, Lilly Library

[manuscritos musicales procedentes de las parroquias de San Mateo Ixtatán, San Miguel Acatán, San Juan Ixcoi y Santa Eulalia en Guatemala]
 US-SFs United States of America, San Francisco, Sutro Library
 [manuscritos musicales procedentes de México]

Bibliografía consultada para la elaboración del inventario

Ayarra Jarne, José Enrique, “La música en el culto catedralicio hispalense”, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984, pp. 699-747; Ayestarán, Lauro, “La música religiosa”, en *La música en el Uruguay. Volumen I*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953, pp. 115-151; Borg, Paul W., “The Jacaltenango Miscellany: A Revised Catalogue”, *Inter-American Music Review*, III:1 (Los Ángeles, 1980), pp. 55-64; *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*, Tesis doctoral, 2 vols., Universidad de Indiana, 1985; Corral Báez, Francisco Javier, “Guadix”, *DMEH*, vol. 5, pp. 915-926; Cárdenas Serván, Inmaculada, “La música en la Colegiata de Olivares”, *Anuario Musical*, XXXVI (Barcelona, 1981), pp. 91-129; Castagna, Paulo, “O ‘Estilo Antigo’ no Brasil, nos Séculos XVIII e XIX”, en Rui Vieira Nery (ed.), *A Música no Brasil Colonial. Colóquio Internacional / Lisboa / 2000*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 171-215; Claro Valdés, Samuel, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, 1974; Davies, Drew Edgard, *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*, Tesis doctoral, 4 vols., Universidad de Chicago, 2006; Díez Martínez, Marcelino, “Los maestros de capilla de la Catedral de Cádiz”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (Córdoba, 1999), pp. 3-41; *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, 3 vols. Cádiz: Universidad de Cádiz y Diputación Provincial, 2004; Guerberof Hahn, Lidia, *Archivo Musical. Catálogo. Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*. México: Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2006; Gutiérrez Cordero, María Rosario, *La Música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008; Jiménez Cavallé, Pedro, *La Música en Jaén*, (Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 1991); Koegel, John, “New Sources on Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”, *Notes of the Music Library Association*, LV:3 (Middleton, 1999), pp. 583-613; Llordén, Andrés, “Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera”, *Anuario Musical*, vols. XXXI-XXXII (Barcelona, 1976-77), pp. 115-155; Lastra Calera, Julia, “Gran Canaria”, *DMEH*, vol. 5, pp. 819-825; López-Calo, José y Ruiz Jiménez, Juan, “Granada”, *DMEH*, vol. 5, pp. 826-44; López Martín, Juan, “Maestros de capilla de la Catedral de Almería”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (Córdoba, 2000), pp. 5-11; Manzano, Leonardo, *The Montevideo Collection of South American Baroque Villancicos: 1650-1750*. Tesis doctoral, Universidad Católica de América, 1993; Marín López, Javier, “Música y patronazgo musical en Castellar (Jaén) en tiempos de

Tomás Micieces II, 1679-1685”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. CLXXXVII (Jaén, 2004), pp. 549-595; “Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza”, en María Águeda Moreno Moreno (ed.), *Estudios de Humanismo Español. Baeza en los siglos XVI y XVII*. Baeza: Ayuntamiento de Baeza, 2007, pp. 319-346; *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; Marín, Miguel Ángel, “¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el Antiguo Régimen”, en Arsenio Moreno Mendoza (dir.) y José Manuel Almansa Moreno (coord.), *Úbeda en el siglo XVI*. Úbeda: Fundación Renacimiento y Editora el Olivo, 2002, pp. 141-166; Morales Abril, Omar, *Índice de la Colección de Micropelículas del Archivo de Música de la Catedral de Guatemala*, inédito, Guatemala, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, 2003; Naranjo Lorenzo, Luis, “Los maestros de capilla de la Catedral de Málaga”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (Córdoba, 1996), pp. 4-16; Nieto Cumplido, Manuel, “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (Córdoba, 1996), pp. 4-12; Pajares Barón, Máximo, *Francisco Losada (h. 1612-1667). Vida y obra de un maestro de capilla*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993; Perdomo Escobar, José Ignacio, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976; Quezada Macchiavello, José, *El legado musical del Cusco Barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad del Cusco*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004; Ramírez Palacios, Antonio y Manuel Antonio Ramos Suárez, *Catálogo del Archivo Musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005; Repetto, José Luis, *La capilla de Música de la Colegial de Jerez*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1980; Roldán, Waldemar Axel, *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*. Lima: UNESCO, Instituto Boliviano de Cultura y Proyecto Regional del Patrimonio Cultural y Desarrollo, 1986; Ruiz Jiménez, Juan, *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007; Saldívar y Silva, Gabriel, “Una tablatura mexicana”, *Revista Musical Mexicana*, II:2, 3 y 5 (México D.F., 1942), pp. 36-39, 65-66 y 110-111; Snow, Robert J., *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*. Detroit: Information Coordinators, 1980; “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, III:1 (Zaragoza, 1987), pp. 153-202; *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996; Stanford, Thomas E., *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Anáhuac del Sur, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 2002; Stevenson, Robert M., *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of

the American States, 1970; “Catalogue of the Newberry Library Choirbooks (Case MS VM 2147 C36)”, *Inter-American Music Review*, IX:1 (Los Ángeles, 1987), pp. 65-74; *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993; “Colonial Treasure in Puebla Cathedral Music Archive”, *Inter-American Music Review*, XV:1 (Los Ángeles, 1996), pp. 39-51.

Nota del autor

Estando este libro en imprenta han aparecido doce nuevas obras de músicos eclesiásticos andaluces en archivos del Nuevo Mundo:

a) ocho misas del sevillano FRANCISCO GUERRERO (1528-1599), copiadas en un manuscrito del Convento de Santa Catalina de Cuzco (Perú), a partir de su *Missarum Liber Secundus* (Roma, 1582), según comunicación personal de Juan Carlos Estenssoro, a quien agradezco su generosidad al compartir esta información; y

b) cuatro obras en latín del marchenero JUAN NAVARRO *HISPALENSIS* (ca. 1530-1580), cantor de las Catedrales de Málaga y Jaén entre 1553 y 1555 —y posteriormente maestro de capilla en varias catedrales castellanas—; en realidad, se trata de cuatro copias, todas ellas sin autoría, de su motete *Beatus es* (GU-Gc (1), MEX-Mc (2) y MEX-Mcg (1)), atribuido en fuentes malagueñas a “Juanes Navarrus”, y que probablemente date de su periodo en Málaga.

La localización de estas fuentes incrementa el número total de obras hasta las 835 y el de autores hasta los 89, si bien no modifica las principales conclusiones del estudio.





Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



CajaSur
Obra Social y Cultural



ISBN 978-84-9927-048-7



9 788499 270487