LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE MEXICO: 1600-1750

por

Robert Stevenson

Aunque la Catedral de México era el centro cultural más importante de América del Norte antes de 1800, su historia musical ha sido injustamente relegada. Nada se había escrito hasta 1946, fecha en que Lota M. Spell publicó un artículo pionero sobre música en el siglo de la Conquista[1] e intentó atraer la atención internacional sobre la música virreynal. Cuatro años después, Francisco Curt Lange tradujo ese artículo al español[2]. En 1952, Jesús Bal y Gay editó lujosamente lo que se esperaba fuese sólo el principio de una serie equiparable a los *Monumentos de la Música Española*[3]. Como única fuente para la transcripción de las obras maestras mexicanas[4] coloniales, el Maestro Bal y Gay se munió, en su bello volumen de 235 páginas, de un códice filmado[5]. En abril de 1961, Roger Wagner grabó aproximadamente la mitad de las obras contenidas en el hermoso volumen de Bal y Gay —incluyendo la espléndida *Missa super fa re ut fa sol la* de Juan de Lienas (idéntico *cantus firmus* es usado en la *Missa cortilla* de Morales, y en misas de Melchor Robledo y Ginés de Boluda)[6], el *Magnificat secundi toni* de Francisco López (y) Capillas, *Peccantem me quotidie* y *Memento mei Deus* de Hernando Franco, y las misas españolas transcritas por Bal y Gay que pertenecían al códice original.

En 1954-55, las revistas *Fontes artis musicae* e *Hispanic American Historical Review* publicaron los artículos del autor de estas líneas, "Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexico" y "The 'Distinguished Maestro' of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla"[7]. Estos artículos suplementa-

[1]"Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century", *Hispanic American Historial Review*, XXVI/3 (agosto, 1946), pp. 293-319. Con respecto a las actas de la Catedral de México, ella se basó en la *Historia de la Música de México (Epocas precortesiana y colonial)* de Gabriel Saldívar (México: Editorial "Cultura", 1934); él leyó sistemáticamente las actas desde 1536-1600 (p. vii).

[2]Revista de estudios musicales (Mendoza, [Argentina], Universidad de Cuyo), II/4 (agosto, 1950), pp. 217-255.

[3]*Tesoro de la música polifónica de México*, I: *El Códice del Convento del Carmen* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952, 1953). Comentado en *Notes of the Music Library Association*, sec. ser. XIV/1. (diciembre, 1956), pp. 49-50.

[4]Como además de la música de los compositores neo-hispánicos tales como Hernando Franco y Francisco López, fáciles de identificar, el Códice Carmen incluye la *Missa Beata Mater* (1566) de Francisco Guerrero y la *Missa Ave maris stella* (1576) de Tomás Luis de Victoria, Bal y Gay también editó estas dos misas (Tesoro, pp. 114-144, 223-226; 49-83). El Agnus Dei II y la parte del tenor, en mm. 34-44, de la Misa de Victoria, Et resurrexit, hubo que sacarlos de la edición de Pedrell; el bajo de la edición Tesoro, p. 69, mm. 14-17, debe corregirse para que concuerde con la versión de 1576.

[5]Aunque primitivamente se encontraba en el Museo Colonial del Carmen en Villa Obregón (= San Angel), el Dr. Eusebio Dávalos Hurtado, Director General del Instituto Nacional de Antropología e Historia, afirma que este Códice se perdió. La pérdida de manuscritos similares ha sido discutida en "Latin American Archives", Fontes artis musicae 1962/1 (enero-junio), pp. 19-21.

[6]R. Stevenson. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1961), pp. 326-26.

[7]*FAM* 1954/2, pp. 69-78 y 1955/1, pp. 10-15 (la Misa *Christus resurgens* mencionada en la p. 13 [Códice Valdés, fols. 101v-109] es por Pierre Colin *HAHR* XXXV/3 (agosto, 1955), pp. 363-373.

ron y añadieron datos la información dada anteriormente en *Music in Mexico: A Historical S ey* (1952) y en el *Grove's Dictionary,* 5ª edición (artículos sobre Hernar Franco, Juan Navarro II (Gaditanus), Juan (Gutiérrez) de Padilla[8], y uel de Zumaya). El presente artículo retoma el hilo de la historia en el punto en que lo dejara Lota Spell en el suyo de 1946, y pretende ofrecer un necesario complemento a la tan útil obra de Irving Leonard[9], *Baroque Times in Old Mexico* (1959).

Inicia su obra el Profesor Leonard con un capítulo sobre Fray García Guerra, Arzobispo de México (1608-1612) y Virrey durante el último año de su vida. Imposible es encontrar mejor ejemplo para confirmar el conocido adagio de que en música de América, al menos hasta 1300, los gustos y preferencias de los arzobispos dictaban las posibles cimas a que la música seria podía elevarse. Antonio de La Raya en Cuzco (1598-1604), Bartolomé Lobo Guerrero en Bogotá y en Lima (1599-1609; 1609-1622), y Antonio Sanz Lozano en Bogotá (1681-1690) ejemplifican la misma regla[10]. A pesar de haber sido Arzobispo de México por el breve espacio de cuatro años, García Guerra dejó un sello indeleble. Fue gracias a su autorización, (en julio de 1611) que fue posible sufragar los gastos de copia en la forma más permanente posible de las mejores obras escritas para la Catedral de México hasta sus días y gracias a eso Steven Barwick pudo, hacia fines de la década de 1940, escribir en Harvard su admirable disertación sobre *Comienzos de la Música Colonial en México*[11]. Antes de su arribo a Vera Cruz, el 19 de agosto de 1608, el

[8]Alice Ray [Catalyne] transcribe y comenta la música que de él existe en *a8* en su disertación para obtener el Ph. D. de la Universidad de Carolina del Sur: "The Double -Choir Music of Juan de Padilla; Seventeenth- Century composer in Mexico", 2 vols., 1953. Steven Barwick, becario de la Fundación John Knowles Paine, en México, a fines de la década de 1940 y autor de la indispensable disertación "Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico", de 1949, presentada para obtener su Ph. D. en Harvard, obtuvo los microfilms que sirvieron a Jesús Bal y Gay y a Alice Ray. El microfilm de la Catedral de Puebla se encuentra en la Biblioteca del Congreso (Departamento de Música). Las correcciones de los datos biográficos del Grove's Dictionary, VI, 484-485 también se encuentran en Die Musik in Geschichte und Gegenwart, X, cols. 564-565.

[9]A comienzo de la época Barroca, había en Ciudad de México alrededor de 15.000 familias españolas; 80.000 indias y 50.000 negras y mulatas. Ver: *Baroque Times in Old Mexico* de Leonard, para mayores datos estadísticos y físicos, pp. 72-78; el sumario cultural en pp. 78-84; sobre pinturas de mapas, al frente, p. 80 y en p. 112 el plan de la ciudad en 1628 y 1660. Al comentar este libro en *HAHR* XL/3 (agosto de 1960), pp. 444-445, Philip W. Powel, con razón lamenta la escasez de monografías. Por falta de monografías especializadas, lo poco que Leonard pudo decir sobre la música se redujo a dos párrafos. "The Organs at the Cathedral of Mexico City" de C. C. Kerr, The Organ, XXXVI (octubre de 1956), pp. 53-62, es el único estudio reciente sobre un instrumento colonial (ver las correcciones de M. A. Vente en The Organ, XXXVII [julio, 1957] p. 46).

[10]R. Stevenson. *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1960), pp. 69-71, 75-78, 98[c]; "Colonial Music in Colombia", The Americas, XIX/2 (octubre, 1962), p. 125.

[11]*Actas Capitulares* (de ahora en adelante, A. C.) de la Catedral de Ciudad de México, V. fol. 240 v. (julio 5, 1611): "El M^ro de Capilla hizo presentación ante los d^hos ss de Vn libro escripto y puntado en vitelas en que por su yndustria se pusieron las diez y seis magnificas de todos los ocho tonos que dexo compuestas El M^ro Franco su antecesor todo recogido en el d^ho libro enquadernado en tablas, y bien adornado, y certificando que demas del y abiendose tratado sobre el caso ausente el d^ho M^ro de Capilla y comunicandolo los d^hos s^res con los ss Prebendados musicos y certificadose del costo del d^ho libro dixeron que se reciba Para el usso y servicio desta santa yglesia, y que los ss^res hazedores despachen por contaduria libranca de los d^hos doscientos pesos... abiéndose primero comunicado este negocio con el Illmo Sr Arcobispo para que lo apruebe...".

Cabildo consciente del calibre musical del prelado que iba a recibir, envió a un grupo de excelentes cantores de la Catedral a esperar el barco, y a formar parte del grupo de cantores que acompañaba a García Guerra, en su largo viaje de un mes a la capital[12]. Entretanto, se afinaron los dos órganos de la Catedral con frenética prisa, se instalaron los tubos que faltaban en el órgano más pequeño, y se reparó el mecanismo de ambos para que pudieran ser usados nuevamente[13].

El advenimiento de cantores españoles causó inevitablemente, cierto temor entre los locales, que supusieron serían desplazados. El sochantre Juan Galiano, que se había iniciado como cantor muy bien remunerado 22 años atrás[14], era era quizá quien más justificadamente temía la competencia del tenor español Juan López, también experimentado sochantre[15]. Sin embargo, el Arzobispo alivió rápidamente la ansiedad de Galiano, nombrando a López sochantre asistente y tres meses más tarde, al ver que este arreglo no daba resultados, nombrando a Galiano maestro de ceremonias. Para demostrar que la aptitud musical era más importante que el lugar de nacimiento, el Arzobispo inició de inmediato la política de descubrir a los mejores talentos locales, ofreciéndoles notorios premios aunque los depositarios fueran esclavos. De inmediato, el 27 de febrero de 1609, García Guerra insistía en que el Cabildo pagara a Luis Barreto, un soprano masculino de 34 años que era esclavo, la suma de 12 pesos oro mensualmente[16]. Las actas del Cabildo muestran que Guerra intervino personalmente el 10 de marzo, y nuevamente el 31 de ese mismo mes, para asegurarse de que el esclavo-cantor con voz tan singularmente bella y tanto talento para la polifonía, recibiera la suma completa en oro y sin descuentos[17]. Seis años más tarde, Barreto compraba su libertad[18].

[12]Mateo Alemán. "Sucesos de Frai Gera", ed. por Alice H. Bushee, Revue hispanique xxv/68 (diciembre, 1911), p. 380: "...le alijerava el pezo del camino..." Alemán, autor de *Guzmán de Alfarache*, el más afamado escritor español que emigró en el período colonial viajó con el arzobispo en la misma flota; también lo hizo Juan Ruiz de Alarcón, pero a mayor distancia.

[13]*A. C.*, v (1606-1616), fol. 91 (19 de agosto de 1608).

[14]A. C., III (1576-1609), fol. 230v. (17 de junio de 1586); contratado con 100 *pesos de tepuzque*.

[15]A. C., v, fol. 101v. (7 de octubre, 1608). López se convirtió en *maestro de ceremonias* el 16 de enero de 1609.

[16]*Ibid.*, fol. 114v.

[17]*Ibid.*, fols. 116v y 119.

[18]*Ibid.*, fols. 386v.-387, 388v.-389, 398, 402 (abril 28, 1615, mayo 28, mayo 12, junio 30, agosto 3). Durante los años anteriores Barreto había complacido en tal forma al capítulo que el 7 de agosto de 1612 (fol. 292v.) los canónigos le compraron dos sobrepelliz del más fino lino de Rouen y el 8 de enero de 1613 (fols. 309v.-310) un traje completo por sus "muchos excelentes servicios" durante la anterior época navideña. El Arzobispo Pérez de la Serna, sucesor de Guerra, fue quien logró que el capítulo permitiera a Barreto comprar su libertad por 1.500 pesos en 1615. Tres canónigos se opusieron —el archideacono, el chantre y el Dr. Luis de Herrera. El 29 de mayo de 1615, el chantre sometió a la fuerza el caso de Barreto a los letrados y sólo gracias a la diplomática intervención del arzobispo a favor de Barreto —de 40 años cumplidos—, arguyendo que le costaba al capítulo 450 pesos al año y que en el futuro su rendimiento sería menor, además de la promesa de Barreto de servir por seis años más con salario de cantante, se ganó la partida. El 11 de agosto de 1615, su sueldo se fijó en 300 pesos. En 1632, a los 62 años seguía cantando en la catedral (A. C., VIII [1626-1632], fol. 374v). Seis años después, el capítulo liberó a otro esclavo, a la mulata Ursula de 26 años, que pertenecía al Hospital del Amor de Dios y que fue canjeada, a pedido de su padre, el 26 de agosto de 1639. (A. C., IX [1633-1639], fol. 379v). No obstante, parece que fueron pocos los esclavos músicos que en cualquier época sirvieron en la catedral. La información del 11 de diciembre de 1576, sobre la compra de dos esclavos negros para operar los fuelles del órgano (A. C., III [1576-1609], fol. 19), no puede considerarse como compra de "músicos".

Además, el 1º de mayo de 1543, el Cabildo de México comenzó a emplear instrumentistas indígenas como músicos permanentes[19]. A través de lo que resta del siglo XVI, la música de chirimías, sacabuches y flautas, es mencionada en las actas de la Catedral con escasa menos frecuencia que la música vocal[20]. Por lo tanto, el Arzobispo Guerra no hacía sino seguir una tradición bien enraizada al estimular a los ministriles con la misma generosidad con que se estimulaba a los cantores. Para las festividades extraordinarias de la octava de Corpus Christi, en 1609, Guerra distribuyó la generosa suma de 150 pesos entre tres arpistas, dos organistas y un guitarrista que animaron las horas anteriores a las vísperas con sus canzonetas y villancicos[21]. El 28 de mayo del año siguiente, Guerra anunciaba al Cabildo la absoluta necesidad de ejecutar excelente música vocal e instrumental antes y después de las vísperas, si se deseaba atraer el concurso de un gran número de personas a los servicios de la octava de Corpus Christi[22]. Como respuesta, el Cabildo le agradeció su "celoso cuidado" y le confió la supervisión completa de la parte musical de Corpus Christi.

Alonso de Santiago, que había sido organista de la Catedral y prebendado por varios años, vivía aún en 1609. El y Gerónimo de Santiago (sin duda su hermano) supuestamente afinaron, restauraron y repararon ambos órganos en 1608, durante el mes en que el Arzobispo Guerra iba camino de Vera Cruz a la capital. Como su tarea no había sido ampliamente satisfactoria, el Cabildo aprovechó la muerte de Alonso, el 13 de octubre de 1609[23], y la prolongada ausencia de Gerónimo en Oaxaca[24], para llamar en mayo de 1610 al mejor constructor y reparador de órganos de México, un franciscano llamado Miguel Bal, residente en Michoacán, cuya reputación estaba basada en la afinación de los órganos de Santa Clara y San Juan de la Penitencia, en la capital[25]. Mientras se alojaba en casa del bajón de la Catedral[26], Fray Miguel trabajó con tal eficiencia, que para las festivida-

[19]A. C., I (1536-1559), fol. 58: "Recibieron por Su Sª y mrds los menestriles yndios con partido cada vn año de pºs de oro común".

[20]Ejemplos de citaciones de ejecutantes de los siguientes instrumentos: sacabuche, 13 de mayo de 1575 (A. C., fol. 308) y 23 de junio de 1592 (A. C., IV, fol. 78v.); chirimía, 13 de enero de 1576 (A. C., II, fol. 317v.); bajón, 16 de agosto de 1588 (A. C., IV, fol. 5v.); trompeta, 7 de junio de 1591 (A. C., IV, 49v.). En 1586, Guerrero obtuvo en Sevilla que se estableciera una regla capitular de que un *verso* de las Salves de las festividades fuese confiada a las flautas, otra a las chirimías y otra a las cornetas (R. Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*, p. 53b). Para no ser menos que Sevilla, Ciudad de México compró el 17 de enero de 1595 un costoso conjunto de doce *flautas para el seuicio del coro* (A. C., IV, fol. 111). Al mes siguiente, el 25 de febrero, dos ministriles —Juan Maldonado y Andrés de Molina— tuvieron que ser amonestados por negarse a tocar primero un instrumento y luego otro durante los versos del Magnificat, Salmos, Ofertorio y Comunión, cuando el maestro de capilla les ordenó alternar.

[21]A. C., V, fol. 157.

[22]*Ibid.*, fol. 189v.: "Y ansimismo propuso de quanta ymportancia era para la devocion y frequencia del pueblo xpiano ultra solemnidad referida para las horas canonicas que en las extraordinarias después de medio día antes de entrar en visperas vbiese mucho concurso de cantores e ynstrumentos que tañesen y cantasen los villancicos y chançonetas que pudiessen = y ansimismo acabadas las visperas hasta entrar en maytines."

[23]*Ibid.*, fol. 162.

[24]*Ibid.*, fol. 354 (18 de abril 1614). Su contrato de seis años se inició en 1607. El capítulo lo despidió el 23 de febrero de 1616 (fol. 425).

[25]*Ibid.*, fols. 187, 188 (14 y 21 de mayo de 1610).

[26]Ibid., fol. 189 (25 de mayo). Lorenzo Martínez fue bajonista; ver nota 32 más abajo.

des de Corpus los órganos estaban nuevamente en excelentes condiciones[27]. Por sus desvelos, el Cabildo otorgó el 8 de octubre de 1610, una limosna de 200 pesos para el convento de San Francisco en la capital, 50 pesos a Lorenzo Martínez por ayudar a Fray Miguel en sus tareas y 125 pesos por alimentarlo, 25 pesos a Gaspar Sánchez por 260 tubos nuevos, y a Fray Miguel 50 pesos para atender a sus "necessidades"[28]. Estas negociaciones —y otras de ese mismo verano para proveer a un talentoso niño-soprano de una educación escolar (13 de julio), para comprar 12 sobrepellices para los "niños del choro" (17 de agosto), y para aumentar de 170 a 200 pesos el sueldo anual de Sebastián Ramírez, el maestro del coro de niños[29]— revelan invariablemente, a través de las actas del Cabildo, el "celoso cuidado" del Arzobispo Guerra, incentivo primordial de la acción. Después de haber superado las deficiencias de los órganos en 1610, el Cabildo se dedicó a los instrumentistas en 1611. El 5 de agosto, por sugerencia del Arzobispo, los salarios de los mismos comenzaron a subir. Alejo García, que ocupaba el cargo de chirimía, corneta y sacabuche, con un sueldo de 150 pesos, recibió un aumento de 50 pesos. El mismo aumento fue otorgado a Alonso Arias, sacabuche[30]. Dos de los instrumentistas más viejos habían muerto ese año— Juan Baptista, el sacabuche contratado a 100 pesos el 23 de junio de 1592, que había estado enfermo por un largo período en el hospital de Guaztepeque en 1608 y que había faltado a todos los servicios hasta antes del Domingo de Ramos de 1609[31], y Lorenzo Martínez, sacabuche desde 1597 por lo menos, quien era indispensable en Adviento y Cuaresma, por ser su instrumento el único autorizado a acompañar los servicios en esas fechas[32]. Al igual que en la Madre Patria, la ejecución instrumental se había transformado en una tradición de familia[33], y los Baptista de México no fueron una excepción a la regla. El 15 de marzo de 1611, el Cabildo aceptó a Alonso Baptista, asignándole la suma de 200 ducados anuales. Como si Alonso no fuera poco, su hijo cadete Antonio, se apersona en la reunión del Cabildo del 30 de agosto, con una poderosa recomendación del Arzobispo (ahora también Virrey) para ocupar el cargo del otro instrumentista desaparecido ese mismo año, Lorenzo Martínez. Dos de los canónigos consideraron muy joven a Antonio, pero el resto coincidió con el Arzobispo en que era mejor premiar la juventud promisoria de Antonio con 150 pesos anuales a pagar 200 por un adulto mediocre[34].

En esa misma reunión del 30 de agosto de 1611, el Cabildo aceptó la sugerencia de multar a instrumentistas y cantores que abusaran de sus privilegios llegando tarde a los tercios y a las vísperas, y retirándose de la misa

[27]Las reparaciones incluyeron afinación, reemplazo de tubos y fijación de registros de ambos órganos. Estas reparaciones totales eran necesarias cada cierto número de años por muy bien construidos que fueran los órganos.

[28]A. C., v, fol. 202v.

[29]Ibid., fols. 196v., 200v., 202v.

[30]Ibid., fol. 242.

[31]*A. C.*, iv, fol. 78v.; *A. C.*, fols. 131, 136.

[32]*A. C.*, iv, fol. 184 (12 de septiembre de 1597, el capítulo le prestó 50 pesos); *A. C.*, *v*, fol. 21v. (12 de enero de 1607, su salario subió a 150 pesos porque "en Adviento, Cuaresma y en los oficios de los Muertos, él es el único instrumentista que se requiere").

[33]Así como el clan de los Peraza era famoso en España, así también se puede trazar, a través de los documentos coloniales, las dinastías de instrumentistas en el Nuevo Mundo. Ver *The Music of Peru*, pp. 96-97.

[34]El puesto de Lorenzo Martínez había sido dado al presbystero Francisco de Medina el 5 de agosto 1611 (fol. 242v.), pero quedó vacante el 30 de agosto.

después del Gloria, de las vísperas después del primer salmo, y de las procesiones después del motete. La nueva reglamentación exigía que cada músico empleado en la Catedral asistiera a cada una de las horas canónicas, desde el Domingo de Pasión hasta la noche de Pascuas. En la jerarquía de multas, las más estrictas estaban reservadas a quienes no participaban en la polifonía de las pasiones, *señas,* lamentaciones y *Miserere Mei* de la Semana Santa, o a los que no asistían a los *maytines* de Pascua y a la Misa[35]. Al igual que en otras catedrales hispanoamericanas, los chirimías, cornetas y flautas debían tomar parte en el coro durante las épocas litúrgicas en que los instrumentos eran reducidos.

A pesar de que el Arzobispo y el Cabildo ejercían control absoluto sobre estas actividades, los cantores e instrumentistas recibían las órdenes estrictamente musicales del maestro de capilla. Generalmente, seleccionado después de un riguroso concurso público, el maestro de capilla en Ciudad de México —como en cualquier otro lugar de las colonias españolas—, ejercía la doble función de director y compositor oficial de la Catedral. Cuando el Arzobispo Guerra moría, el 22 de febrero de 1612, la Catedral de Lima estaba a un mes de nombrar como maestro de capilla a Estacio de la Serna[36], un brillante organista y compositor nacido en Sevilla, que había ocupado el cargo de organista de la Capilla Real de Lisboa antes de emigrar al Perú[37]. Dos de los Tientos de Estacio de la Serna han sido recientemente publicados en *Monumentos de la Música Española,* XII (1952), 246-255[38], con encomios sobre su belleza radiante y optimista[39]. En contraste con Lima, la música en Ciudad de México, durante el cuadrenio de Guerra, había sido dirigida por un beneficiado sexagenario, Juan Hernández, quien comenzó su carrera como cantor en la Catedral, el 20 de enero de 1568, y sucedió a Hernando Franco[40] como maestro de capilla, el 17 de enero de 1586. Cuando se le contrató, su mayor valor radicaba en su soberbia voz de tiple (siempre el tipo más difícil de hallar). Sin embargo, después de convertirse en *bachiller* y prebendado, sus intereses cambiaron tan radicalmente hacia actividades más lucrativas que el Cabildo lo nombró "solicitador", en 1583 y puso en sus manos todos los litigios de la Catedral[41]. Mejor remunerado que un simple cantor, fue enviado a realizar numerosos y prolongados viajes[42]. Aún después de convertirse en maestro de capilla, aceptó numerosos cargos mar-

[35]*Ibid.,* fol. 245v.

[36]The Music of Peru, p. 79, Andrés Sas, "La vida musical en la Catedral de Lima", *Revista Musical Chilena,* XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), p. 32.

[37]Martín de León. *Relación delas exequias* (Lima: Pedro de Merchán y Calderón, 1613), fol. 26; *The Music of Peru,* pp. 57, 73.

[38]Ver también *Flores de Música,* ed. por M. S. Kastner, de Manuel Rodrigues Coelho (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959), I, p. XXV[8].

[39]Libro de Tientos, ed. de M. S. Kastner, de Francisco Correa de Arauxo (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1952), II, 14 (introducción).

[40]Franco, el primero de los grandes maestros de Ciudad de México, es el músico sobre el cual se ha investigado más, y sus obras han sido transcritas más que las de cualquiera de sus sucesores. Ver The *Music of Mexico,* pp. 104-121. (Es probable que los himnos Nahuatl en pp. 119-121, sean espurios).

[41]A. C., III, fol. 168. El 16 de octubre del año anterior había hecho uso de su pericia "legal" para sacar a Pascual Crespo de la cárcel, presentando una cédula al alcaide de la cárcel. Cuando Crespo abandonó México sin pagar la deuda por la que se le había encarcelado, Hernández tuvo que ceder un mes de sus prebendas (fol. 157).

[42]Ibid., fol. 173v. (14 de junio de 1583).

ginales, tales como la secretaría del Cabildo[43]. Compuso, finalmente, nuevas chanzonetas y villancicos para las festividades de los años 1589 y 1590, pero tan lentamente que el Cabildo debió concederle días extras para que pudiera terminarlos[44]. Si puede considerarse suya la incompleta Pasión, según San Juan, publicada en las páginas 212-219 del *Tesoro,* de Bal y Gay (1952) (el nombre "Juan Hernández" puede aún leerse en el fascímil del manuscrito original, al tope de la corroída página 226, *Tesoro* 230), era Hernández un compositor capaz, pero no estaba a la altura de otros que él mismo admiraba. Francisco Guerrero aparecía primero en su lista. El 13 de diciembre de 1585, un mes antes de convertirse en maestro de capilla oficialmente, Hernández recomendó el envío de 50 pesos a Guerrero, "por el libro de canto que enbió a esta santa iglesia"[45]. Treinta años más tarde, su admiración por Guerrero seguía en pie: el 13 de enero de 1614, propuso pagar 8 pesos de oro por las partes de los motetes de Guerrero, publicados en Venecia en 1597. Hernando Franco, bajo cuyas órdenes había servido durante una década (1575-1585), era su primera preferencia entre los maestros de capilla de Ciudad de México que le habían precedido.

El Arzobispo Guerra parece haber sido un administrador demasiado conciliador para haber intentado siquiera reemplazar a Hernández. El Arzobispo que le siguió, Juan Pérez de la Serna (1613-1626), tuvo el coraje de excomulgar hasta al Virrey[47]. Con Hernández fue menos riguroso. El 23 de septiembre de 1614 Antonio Rodríguez Mata presentó un documento real al Cabildo, con su nombramiento de maestro de capilla y medio-prebendado. El documento contenía la firma de aprobación del Arzobispo. De inmediato, Hernández protestó de este hecho, "por haber ocupado ese cargo durante casi treinta años". Para encontrar una solución, el Cabildo confirió a Rodríguez Mata un título usado en España en similares circunstancias: "maestro de los infantes del coro"[48]. Disgustado por ello, Rodríguez Mata decidió permanecer ese año como simple músico, en espera del retiro voluntario de Hernández[49]. El 7 de agosto de 1618 su paciencia fue premiada con una capellanía y después fue recompensado dos veces por la composición de chanzonetas y villancicos que Hernández había dejado de proveer desde hacía tanto tiempo[50]. Por fin, el 7 de enero de 1620, el septuagenario dejó, muy a desgano, el lucrativo cargo de Secretario del Cabildo. Por el dinero que perdía requirió la restauración de su primitivo salario de tiple. Su posición en el "coro" era tan risible hacia entonces que el cuerpo de músicos firmó una petición presentada al Cabildo, el 10 de julio, requiriendo se les dejara cantar sin la

[43]Elegido maestro de capilla en 1586 (fol. 219v.), su ascenso a secretario del capítulo se produjo quince años después. Perdió su cargo de secretario a fines de 1619 (A. C., VI [1617-1620], fol. 179 [7 de enero de 1620].

[44]A. C., IV (1588-1605), fol. 32 (31 de julio de 1590). Declaró haber estado enfermo desde el 24 de diciembre al 1º de enero de 1590. El 26 de marzo de 1591 (fol. 46), el capítulo reconoció su derecho a cobrar 40 *pesos de tepuzque* "que se le debían por haber compuesto las canzonetas de los dos últimos años".

[45]A. C., III, fol. 218; la gran suma hace presuponer que Guerrero había enviado ya su *Liber vesperum,* 1584 o su *Liber secundus missarum,* 1582.

[46]A. C., V, fol. 349v.

[47]*El Episcopado Mexicano,* de Francisco Sosa, tercera edición (Ciudad de México, Editorial Jus, 1962), I, 156-157.

[48]Guerrero se había iniciado en una situación muy similar en Sevilla, el 11 de septiembre de 1551 (ver *La Música en la Catedral de Sevilla,* p. 23a.).

[49]A. C., V, fol. 381 (13 de febrero de 1615).

[50]A. C., VI (1617-1620), fol. 66v.; fols. 85 y 90v. (1 y 20 de febrero de 1619).

interferencia del anciano maestro de capilla[51]. A pesar de todo, el Cabildo rehusó humillar a un veterano cuya voz había sido una de las más genuinas y bellas de Nueva España.

En 1621, Hernández rondaba aún por las reuniones del Cabildo, pero en 1625 —año en que Thomas Gage describió la música como "tan exquisita en esa ciudad que me atrevo a decir que la gente es atraída a las iglesias más por el deleite de la música que por un deleite en el servicio de Dios"[52]— Rodríguez Mata ejercía absoluto control[53]. El 2 de agosto de 1629, el año de los diluvios que obligaron a 27.000 personas a evacuar la capital (hacia Puebla, especialmente)[54], Mata accedió a reducir el número de músicos drásticamente[55]. Las proporciones devastadoras de la tragedia fueron descritas a Felipe IV por el Arzobispo Manso y Zúñiga en una carta del 16 de octubre, señalando que más de 30.000 indios habían perecido en las inundaciones y que de 20.000 familias españolas sólo quedaban 400. El desastre continuó con sucesivas epidemias[56].

Sin embargo, la recuperación de la década siguiente permitió a Luis Coronado, organista principal, y a otros músicos, obtener aumentos de sueldo[57], por cuanto era necesario comprar ropa nueva para los niños del coro[58] y reparar los viejos libros de facistol[59]. Luis de Cifuentes, contratado como tiple por la modesta suma de 100 pesos anuales, el 23 de octubre de 1615, recibió diversos ascensos en las dos décadas siguientes, hasta obtener la canonjía doctoral, y el 1º de agosto de 1636, era lo suficientemente adinerado como para dotar a las misas y *maytines* de la iglesia de San Pedro, "con *la mayor solemnidad que se pueda*", de villancicos y chanzonetas compuestas cada año para la ocasión[60]. Rodríguez Mata, siguiendo el ejemplo de su predecesor en cuanto a actividades extramusicales se refiere, se convirtió en licenciado en 1639, y dos años más tarde pudo integrar el rico campo de recolección de diezmos en el distrito de Chalco, con cuarteles generales en Toluca[61]. Como tantos otros músicos mexicanos, desde Franco y Hernández hasta Carrillo y Chávez, que comenzaron pobres y terminaron ricos, Rodríguez Mata, a su muerte en 1643, era lo suficientemente acaudalado como para dotar a dos capellanias.

Su sucesor, Luis Coronado, fue el primero de un grupo de tres maestros

[51]A. C., VII (1620-1625), fol. 61. Juan López de La Guarda, que entregó la petición al capítulo, era sochantre. Probablemente era el sochantre del mismo nombre que trajo el arzobispo Guerra de España (ver nota 15).

[52]*Travels in the New World* de Thomas Gage, ed. de J. E. S. Thompson (Norman: University of Oklahoma Press, 1958), p. 72. En la introducción, p. XLVI, Thompson escribe: "En todo asunto, menos el religioso, lo que puede verificarse, encontré a Gage verídico y digno de confiar".

[53]A. C., VII, fol. 383v. (19 de septiembre de 1625).

[54]Sosa, *op. cit.*, I, 175.

[55]A. C., VIII (1626-1632), fol. 241 (2 de agosto de 1629).

[56]Sosa, I, 177.

[57]A. C., VIII, fol. 374v. (14 de mayo de 1632); IX (1633-1639), fol. 35v. (8 de noviembre de 1633).

[58]A. C., IX, fol. 32 (7 de octubre de 1633).

[59]*Ibid.*, fol. 400 (15 de noviembre de 1639). Ocho días más tarde el capítulo designó 100 pesos para su reparación (fol. 402v.) después de lo cual serían colocados en algún lugar donde no se les maltratara.

[60]*Ibid.*, fol. 167. Posiblemente el tiple (A. C., V, fol. 410) es sólo un homónimo.

[61]A. C., X (1640-1650), fol. 101 (9 de marzo de 1641).

[62]*Ibid.*, fol. 138v. (24 de abril de 1643). En el intertanto, desde el nombramiento de Mata como recaudador de diezmos, Melchor de los Reyes, músico catedralicio, activo desde 1632 (A. C., VIII, fol. 374v.), había servido de *Theniente de Maestro de Capilla* con 300 pesos anuales. (A. C., X. fol. 150v. [14 de febrero de 1642]).

de capilla que alcanzaron esa posición a través de sus puestos de organista. Fabián (Pérez) Ximeno, quien sucedió a Coronado como organista principal, lo reemplazó como maestro de capilla el 31 de marzo de 1648[63]. Compositor de la *Misa de Batalla a 12,* existente en la Catedral de Puebla, Ximeno viajó a esa ciudad el 2 de mayo del mismo año, para probar el nuevo gran órgano instalado en ella el 18 de abril de 1649, con motivo de la consagración de dicha Catedral[64]. Se le gratificó con 200 pesos; en otras ocasiones, recibió emolumentos similares. Aun así, sus servicios musicales eran menos solicitados en la Ciudad de México que los de una famosa banda de negros que competía con él, con su asistente Juan Coronado y con otros instrumentistas de la Catedral, cada vez que se necesitaba música especial para funerales· profesiones u otros actos religiosos. Por lo tanto, el 2 de mayo de 1651, Ximeno pedía al Cabildo que prohibiese a las "bandas de músicos y en particular a una dirigida por un negro, la participación en las misas, a causa de su manera indecente de cantar y de sus errores". El deseaba excluirlos de los otros actos también porque mezclaban disparates con el texto y "porque recibían pagos que la capilla de la Catedral merecía por derecho propio"[65]. Como respuesta, el Cabildo aconsejó moderación y caridad hacia las bandas acusadas por el maestro Ximeno, porque algunas de ellas incluían pobres clérigos sin otros medios de subsistencia, y prometió verificar las actividades "de la capilla del negro".

Ya en el momento de presentar su petición, Ximeno estaba al habla con algunos de los mejores instrumentistas de Puebla, donde la música, bajo la enérgica dirección de Juan Gutiérrez de Padilla, había superado lo mejor que podía ofrecer la Capital. Tres semanas después de la petición, Ximeno presentó la lista de los *músicos menistriles* de Puebla que él deseaba trasladar a su servicio[66]. Ejemplo del tipo de músico que él deseaba emplear era el arpista Nicolás Grinón, considerado el mejor en Nueva España. En 1642 Grinón había rechazado la Ciudad de México por Puebla, donde en 1651 su sueldo anual era de 200 pesos[67]. El 9 de febrero de 1652, el Cabildo de la Ciudad de México podía ofrecerle sólo la mitad de esa suma, pero Ximeno lo persuadió a que aceptara el puesto temporariamente. Dándose cuenta de que el Cabildo no actuaría para suprimir *las capillas* rivales y que sólo las sobras

[63]A. C., x, fol. 637v. Dado los términos del contrato, tuvo que soportar al inepto Juan Coronado como ayudante. El 28 de noviembre de 1642, Ximeno obtuvo que el capítulo contratara a Juan Vital=Vidal como *Maestro de Hacer órganos* y como afinador.

[64]"El 'Distinguido Maestro' de Nueva España", HAHR, xxxv/3, 367. Sobre sus misas en el archivo de Puebla, ver Fontes artis musicae, 1954/2, p. 77.

[65]A. C., xi (1650-1653), fol. 33v. Ximeno comenzó por pedir un mayor salario, "porque es pobre y ha servido por mucho tiempo". Esto fue rechazado y posiblemente por razones muy plausibles. Un siglo más tarde, todavía se recordaba a Ximeno como uno de los músicos mejor pagados en la historia catedralicia. (A. C., xxxvi [1741-1744], fol. 35v. [enero 30, 1742] . Su segunda petición fue que "se quiten las capillas de músicos, Y en particular, Vna de vn negro, por la indecenssia, conque cantan, y disparates que dicen enel officiar las missas, Y en otros actos tocantes al ministerio [fol. 34] de Iglessia, fuera de que se minoran las obensiones, dela Capilla dela Cathedral, donde es interesada la fabrica".

[66]A. C., xi, fol. 43 (26 de mayo de 1651).

[67]A. C., x, fols. 176. (El 8 de julio de 1642 se le otorgaron 15 días para llevar a sus padres a Puebla)? 198 (21 de noviembre de 1642, decide quedarse en Puebla). La consagración de la Catedral de Puebla ya terminada, el 18 de abril de 1649, fue el punto cumbre de la década de oro de la música en Puebla. Cuando se ordenó en 1651 la rebaja de sueldos, Grinón fue uno de los tres músicos que escapó ("El 'Distinguido Maestro' "), p. 368.

estaban destinadas a la capilla de la Catedral, Ximeno despidió a Grinón, muy a su pesar, siete meses después[68].

Con la muerte de Ximeno, en abril de 1654, el doble puesto de organista y maestro de capilla pasó a manos del *bachiller* Francisco López Capillas, por 500 pesos anuales. La *mucha suficiencia y havilidad* de López *para dhos ministerios* era tan obvia, que nadie discutió su nombramiento[69]. El nombramiento de un asistente para López Capillas puso al Cabildo en posición más delicada. ¿Escogerían a Juan Coronado, elegido asistente de Ximeno en 1648, o a Francisco Vidal, sobrino de Ximeno, quien se perfilaba como una gran promesa? El Cabildo transigió en dividir igualmente entre Coronado y Vidal el sueldo de asistente de 200 pesos. Como mensajero de tal juicio salomónico, el Cabildo eligió al tesorero, Canónigo Simón Esteban Beltrán de Alzate[70], para que éste informase a Coronado y a Vidal de la decisión. Pero sus lisonjeras palabras no dejaron de traslucir la secreta preferencia del Cabildo en favor de Vidal, al permitírsele a éste alternar con López el puesto de organista, cada dos semanas, excepto en las fiestas más importantes. En estas ocasiones, López dirigía y Vidal tocaba[71].

La *primera solemne dedicación* de la Catedral, efectuada el día 2 de febrero de 1656, inauguró el período musical más brillante que había conocido la capital desde 1600. El Virrey, Duque de Alburquerque, sugirió el 28 de enero que López era lo suficientemente genial como para escribir una *Misa a cuatro coros* para la festividad de Santiago (25 de julio), en que cuatro obispos serían consagrados —Mateo Sagada Bugeiro, por la capital; Alonso de Cuevas Dávalos, por Oaxaca, y otros dos[72]. De acuerdo con la sugerencia del Virrey, cada uno de los cuatro coros cantaría una misa completa en sí misma y diferente al mismo tiempo de las demás. Coros locales, bajo la dirección de

[68]A. C., XI, fols. 138v. (contratado con 100 pesos), 199v. (renunció el 3 de septiembre) Hernando López Calderón reemplazó a Grinón el 7 de diciembre de 1654, con 60 pesos anuales y la obligación de presentarse sólo cuando se le llamara especialmente. El 18 de febrero de 1656 su salario subió a 150 pesos siempre que viniese con mayor frecuencia (A. C., XII [1652-1655], fol. 139; XIII [1656-1660], fol. 233v.).

[69]A. C., XII, fol. 40v. (21 de abril de 1654): "Nombrasse al Bᵣ Francisco López Capillas presbítero por Mᵣᵒ de la Capilla y Muzica desta Sᵗᵃ Yglessia y por organista de ella". Diez días antes había el capítulo hecho colocar los "edictos, con termino de cuarenta días" (fol. 35v.). No obstante, como López Capillas gozaba ya de tanta fama en Ciudad de México, el capítulo le ordenó, el mismo día en que se colocaron los edictos, que compusiera las chanzonetas de Corpus Christi, Asunción y San Pedro y San Pablo. En la actualidad, la única obra impresa de López Capilla es el extremadamente bello *Magnificat secundi toni*, con verso libre, editado por Jesús Bal y Gay en *Tesoro* (ver nota 3), pp. 42-49, y su grabación realizada en el Schoenberg Hall, UCLA, el 18 de abril, 1961, por Roger Wagner. Si esta obra es un ejemplo representativo, las tres Misas, 12 motetes, la pasión y la lamentación en un libro de coro de la catedral, inventariado por Saldívar (*Historia de la Música en México*, p. 121), serían tesoros escondidos que esperan al transcriptor emprendedor. Posiblemente este libro de coro sea el que López Capilla donó al Capítulo el 10 de marzo de 1654 (A. C., XII, fol. 16v.).

[70]A. C., XII, fol. 41. Beltrán de Alzate fue quien predicó el sermón durante la primera dedicación solemne de la catedral, el 2 de febrero de 1656. Era un hombre lo suficientemente rico como para pagar la música especial para las festividades de la Asunción y San Pedro y para donar dinero para las ediciones de villancicos. Ver *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, II (*Villancicos y Letras Sacras*), editado por Alfonso Méndez Placarte (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1952), facsímiles Opp. pp. 144, 224, 320; J. T. Medina, *La Imprenta en México*, 1539-1821, II (Santiago de Chile: En Casa del Autor, 1907), pp. 492-494.

[71]A. C., XII, fol. 183v. (abril 6, 1655).

[72]A. C., XIII, fol. 16v.

sus propios maestros de capilla, tendrían a su cargo la provisión de los elementos necesarios para esta panoplia musical. Los músicos estarían tan cuidadosamente divididos y entrenados en cuatro coros iguales que las cuatro misas diferentes se amalgamarían, al mismo tiempo, en un todo perfecto y armonioso[73]. López, sin discusión, el príncipe de los maestros de capilla desde Franco, ganó la completa confianza del nuevo Arzobispo antes de la terminación del año. Sus virtudes ("lo mucho que ha trabajado") continuaron protegiéndolo aun después de una queja que el poderoso licenciado Bartolomé de Quevedo presentó el 4 de junio de 1660, diciendo que el maestro López había insultado y profanado los santos recintos el miércoles anterior[74].

Sin embargo, ni la protección del Arzobispo ni sus propios reconocidos méritos le sirvieron cuando, en 1661, trató de persuadir al Cabildo que el puesto de maestro de capilla y organista no podía ser desempeñado por la misma persona[75]. Por más de dos décadas, la costumbre de dirigir desde el órgano todos los oficios, salvo para las fiestas importantes, había proveído a la Ciudad de México de dos músicos —maestro de capilla y organista—, por el precio de uno. Esta economía en las altas esferas musicales servía como excusa para rechazar otros pedidos; por ejemplo: 1) en la reunión secreta del Cabildo, el 23 de diciembre de 1642, se discutió la reducción del salario de los músicos; 2) en el Cabildo abierto del 3 de marzo de 1643, se habló de una rebaja del 10% para todos los músicos y de la posibilidad de no nombrar nuevos; 3) el 28 de junio de 1652, se rechazó una petición de aliviar las multas; 4) en el Cabildo del 30 de abril de 1655, José de Loaysa y Cristóbal Bardo recibieron pequeños aumentos de salario con la condición de que no se atendieran más peticiones; 5) en el Cabildo del 26 de agosto de 1661 se decidió el espinoso problema de reducir el personal, y 6) en el Cabildo del 2 de septiembre de 1661, pese a un intento de huelga general, se aprobó una multa de 20 pesos a cada músico que intentara participar en movimientos sindicales[76]. Basándose en estas experiencias, el Cabildo pudo escuchar, con paciencia, el 13 de septiembre de 1661, la denuncia que hizo López de la hermafrodítica unión de organistas y maestros de capilla, y hasta pudo reconocer que la simbiosis era perjudicial[77]. No obstante, le aconsejaron a López continuar conviviendo en la "mala costumbre" como pudiese, porque por *justos motivos y causas superiores no se entreveía solución* al problema.

El primer arzobispo de México, nacido en continente americano, fue Feliciano de la Vega, natural de Lima, y transferido desde Popayán, en 1639. El primero en nacer en la ciudad misma de México fue Cuevas Dávalos, tras-

[73]"Que se encarguen A los Maestros de Capp[a] Las diuicciones de los quatro Choros Lo qual ajusten con todo Cuidado Para que a vnos y otros. ni vnos a otros se hagan dissonancia sin que [fol. 17] con toda perfeccion se Ministren las quatro Missas".

[74]A. C., XIII, fol. 404v. Quevedo exigió que se multase a López con una suma no menor a 50 pesos, pero el chantre protestó de que *"no es conbeniente tenga tanta superioridad e imperio"* y el canónigo magistral recordó al capítulo la *"puntualidad, y su Virtud"* la de López. Otro canónigo también salió a la defensa de López llamando la atención sobre "lo mucho que había trabajado" tanto durante las ceremonias como *"en los conciertos de capilla"*. López tuvo muchos más amigos que lo defendieran que Juan de Araujo, en Sucre, cuando se enfrentó a semejantes dificultades. (*The Music of Peru*, pp. 188-189).

[75]A. C., XIV (1661-1662), fol. 40v. (13 de septiembre de 1661).

[76]A. C., X, fols. 105v., 228v.; XI, fol. 172v.; XII, fol. 197v.; XIV, fols. 37, 38v.

[77]A. C., XIV, fol. 40v.

ladado desde Oaxaca, en 1664[78]. Tan pronto se hizo cargo de su puesto en noviembre de ese año, Cuevas Dávalos sugirió que se aceptara al *bachiller* Nicolás de Rivas como músico, con un salario de 150 pesos[79]. A pesar de que el Cabildo pudo encontrar fondos para esta adición innecesaria, se mantuvo insensible ante las necesidades de López. Al mes siguiente, cuando llegaron las festividades anuales de Navidad, López decidió emplear una nueva táctica: ni nuevas composiciones ni recitales especiales. El 16 de diciembre, López fue citado por el Cabildo para explicar por qué motivo las representaciones eran tan escasas y no se preparaban villancicos nuevos. El replicó que estas tareas adicionales no eran parte de su trabajo, a lo cual el Cabildo respondió con el siguiente aviso: "Durante 80 años los maestros de capilla de la Ciudad de México han compuesto nuevos villancicos y si López no desea continuar haciéndolo se encontrará para ello el remedio adecuado"[80]. El Cabildo se quejó también de que faltaba brillo a las Salves de los sábados, porque demasiados cantores preferían trabajar en otros lugares por mejor remuneración[81]. Con la llegada, en 1668, del inigualable prelado Fray Payo Enríquez de Rivera[82], la suerte de López cambió favorablemente. Por fin sus requerimientos fueron tomados en serio, y el Cabildo contrató como organista principal al Licenciado Joseph Idiáquez, el mejor maestro de órgano[83] y uno de los ejecutantes más prominentes[84] que vivieron en los tres siglos de música colonial. Su actuación fue tan satisfactoria que a pocos meses de haber sido contratado, el Cabildo, el 10 de enero de 1673, dobló voluntariamente su salario[85] Un mes más tarde, López inició una activa campaña para reclutar cantores de otros lugares de Nueva España[86]. El broche de oro para López fue una célula firmada en Madrid, el 23 de marzo de 1672, y hecha efectiva en México el 7 de mayo de 1673, en que se le promovía de media ración a ración total[87]. Sus entradas personales crecieron de tal modo que dos generaciones más tarde su renta era una leyenda. El 30 de enero de 1742, Juan Téllez Xirón —quien comenzó como *seise* en la Catedral, en 1693, y como organista en 1697— recordaba que de renta solamente, López tenía una entrada de 1.000 pesos[88].

[78]Sosa, I, 184; 277-278, 290 (consagrado para Oaxaca el 13 de octubre de 1656), 299 (trasladado a Ciudad de México).

[79]A. C., XVI (1664-1667), fols. 119, 120v.

[80]*Ibid.*, fol. 122v.: "Hauiendo llamado al M^ro de Capilla para sauer por que se hauian escusado los Villancicos y demas solemnidad q' se acostumbra, Respondió no ser de su cargo, Cossa que le hiço mucha nouedad a Su Señoria y assi hacia esta propuesta . . . = Determinose se notifique al M^ro de Capilla acuda segun ha sido costumbre de ochenta años a este partte a Componer los Villancicos, segun le toca por su obligación, y de no hacerlo assi se prueer el remedio que combenga".

[81]Ya el 11 de noviembre de 1557 (A. C., I [1536-1559], fol. 150v.), el capítulo tuvo que comenzar a disciplinar a los músicos que se ausentaban en busca de ganancias extras durante las horas en que eran pagados para realizar los servicios de la catedral. El 4 de febrero de 1578 (A. C., III, 1576-1609, fol. 46), el Arzobispo Moya de Contreras tuvo que amenazar con excomunión a aquellos que contrataban a los niños del coro para funciones no autorizadas fuera de la catedral.

[82]Sosa, II, 31.

[83]Ydiáquez enseñó a Manuel de Zumaya, quien ocupa dentro de la Música Mexicana un lugar similar al de José de Orejón y Aparicio en la peruana. Estos dos organistas-compositores sobresalen por sobre todos los músicos que se conocen nacidos en tierra americana antes de 1800. Otros alumnos criollos de Ydiáquez incluyen a su sucesor como organista principal, Juan Téllez Xirón y a Cristóbal Antonio de Soña. Ver notas 118, 119 y 122, más abajo.

[84]Idiáquez fue un "gran ejecutante de tiento" (A. C., XXIV [1695-1697], fol. 29).

[85]A. C., XVIII (1670-1673), fol. 368.

[86]*Ibid.*, fol. 372v. (7 de febrero de 1673).

[87]*Ibid.*, fol. 397v.

[88]A. C., XXXVI (1741-1744), fol. 35v.

El bachiller Joseph de Agurto y Loaysa (o Loaysa de Agurto, como aparece en las páginas de los villancicos publicados en México, en 1685 y 1686) sucedió a López como maestro de villancicos, en 1676, más tarde como maestro compositor, y poco antes de 1685, como maestro de capilla[89]. Hasta tal punto eran los villancicos su verdadero fuerte, que puso música a no menos de cinco de los doce ciclos canónicos de Sor Juana Inés de la Cruz —para la Asunción de los años de 1676, 1679 y 1685, para la Inmaculada Concepción de 1676 y para la festividad de San Pedro en 1683[90]. Como si esto fuera poco, compuso también la música de los villancicos para la Asunción de 1677 y para la de 1686, sobre versos anónimos atribuidos por Méndez Plancarte a Sor Juana[91]. Ante el desafío de esta colaboración impresionante con la décima Musa, Antonio de Salazar (quien será discutido de inmediato) compuso la música para un ciclo canónico y para otros seis ciclos "atribuidos", Miguel Mateo de Dallo y Lana la escribió para tres ciclos canónicos y uno "atribuido", y Mateo Vallados, para uno canónico[92]. Aunque no hubiera otros valores de importancia, el registro de una colaboración tan poco usual con la famosa poetisa bastaría para asegurar la fama de Loaysa. Sin embargo, como en el caso de Henry Lawes, cuya fama depende, hasta cierto punto, más de su asociación con Milton que de su propio talento musical, Loaysa parece haber poseído otras cualidades de mérito. Fatigado por el eterno problema del coro de niños, quienes en 1681 eran vestidos y alimentados por Juan Santos, el mal pagado maestro de canto llano y polifonía, Loaysa apoyó, el 11 de enero, la proposición del arcedeano de reducir el número de niños a no más de 20 —aun menos, si fuera posible[93]. Loaysa recibió también con agrado, en 1684, la resolución de encomendar a un *castrato,* Bernardo Meléndez[94], la voz de soprano principal. No se desconocían los *castrati* en el Nuevo Mundo, antes de 1684: Francisco de Otal en Guamanga-Ayacucho, hacia 1614, y en La Plata-Sucre, hacia 1618, un ejemplo anterior[95]. Sin embargo, era difícil encontrarlos hasta en la Península (Sevilla contrató a un *castrato,* por vez primera en 1620)[96].

Antonio de Salazar, quien contrasta con Loaysa por ser un compositor de primera categoría, nació en 1650 y fue nombrado maestro de capilla en Puebla, el 11 de julio de 1679[97], y en Ciudad de México el 3 de septiembre de 1688. En Puebla su laboriosidad fue proverbial. Himnos latinos, villancicos españoles y música instrumental probaron cuán versátil era su talento. Seis de los Himnos latinos se conservan aún en Puebla, en el Libro v de Coros[98]. (Uno para el 19 de marzo, dos para el 29 de junio, uno para el 25 de julio y dos para el 15 de agosto). Los ciclos de villancicos eran de tal extensión que comprendían hasta ocho o nueve números distintos en cada ciclo. Las

[89]Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas,* II, 355, 365, facs. OPP., p. 144.

[90]*Ibid.,* pp. 355, 388, 401, 365, 397.

[91]*Ibid.,* pp. 469, 499.

[92]Ibid., pp. 427, 479, 485, 489, 494, 512, 517; 408, 413, 419, 506; 431.

[93]A. C., XXI (1680-1683), fols. 38 (17 de diciembre, 1680), 54 (11 de enero de 1681).

[94]A. C., XXII (1682 [sic] - 1690), fols. 64, 125 (26 de mayo de 1684). Meléndez cantaba en la Catedral de Puebla antes de venir a Ciudad de México.

[95]*The Music of Peru,* pp. 184-185, 202[45].

[96]*Los Seises de la Catedral* de Sevilla (Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1904), p. 137, de Simón de la Rosa y López.

[97]Información graciosamente dada por el Dr. Efraín Castro Morales de Puebla. Para el año de nacimiento de Salazar, ver nota 126 más abajo.

[98]*Fontes artis musicae,* 1954/2, p. 76.

cuatro *suites* con textos de Sor Juana, publicadas en Puebla en 1680-1684, contienen 33 movimientos individuales, cuyos títulos abarcan desde *folías, jácara, kalenda* y *negro,* hasta *ensaladilla*[99].

Su destreza le fue utilísima cuando llegó el momento de competir en Ciudad de México. Las circunstancias preliminares a su nombramiento pueden trazarse desde el 28 de mayo de 1688, día en que el señor José Vidal de Figueroa sugirió que se volviera al ya conocido método de elegir nuevo maestro de capilla en un concurso que se anunciaría públicamente por toda Nueva España. El miércoles 11 de agosto fue designado como fecha límite para presentar las solicitudes. Una semana después, 19 miembros del Cabildo se reunían para establecer las bases del concurso[100]. A la mañana siguiente, después de los exámenes convencionales en canto llano y contrapunto, los cinco candidatos recibieron textos de un motete latino y de un villancico español, a los cuales debían poner música antes de las tres de la tarde del día siguiente. Entre la tarde del viernes y el miércoles siguiente, 25 de agosto, los miembros votantes del Cabildo habían oído las composiciones y estaban listos para votar. El escrutinio dio ocho votos a Salazar y sólo tres a su adversario más próximo[101]. Su salario, considerado a renglón seguido, fue fijado en 500 pesos anuales, más un real por peso de las obvenciones. Se le daría, además, suficiente papel de música para todas sus composiciones y, a instancia del canónigo Lope Cornejo de Contreras, se le asistiría en la copia de sus manuscritos para que sus obras pudieran ser incorporadas al archivo, del mismo modo que lo eran en Puebla[102].

Fue pronto evidente que el interés de Salazar por los archivos excedía el límite de sus propias composiciones. Aún antes del viernes 3 de septiembre, en que su nombramiento fue confirmado oficialmente, él ya había llamado la atención sobre la dispersión y descuido que sufría el patrimonio musical de esa Iglesia. Nadie conocía el paradero de los libros de polifonía, que algunos creían en casa de Loaysa, en Toluca, y otros, en posesión del maestro Carrión. Cuando esta última posibilidad probó ser correcta, todos los *libros de canturía de órgano y Música figurada* fueron hallados en tan malas condiciones que era imposible utilizarlos sin previas y costosas reparaciones[103]. Se dio la orden de que fueran arreglados, y se los colocó luego en un nuevo archivo privado, del cual sólo Salazar tendría la llave.

El erudito Dr. Gabriel Saldívar, la persona más autorizada para saberlo, considera la contribución musical de Misas, Motetes, Himnos, Te Deum[104] y villancicos de Salazar mayor que la de ningún otro maestro de capilla de la Ciudad de México[105]. Sin embargo, sus dos únicos villancicos transcritos en partitura, cuyos textos y música se comentan en *Music in Mexico: A Historical Survey* (pp. 143-147) traducidos al inglés y comentados, son los com-

[99]Méndez Placarte ed., II, 2 4, 266 y 299, 270, 276, 289.

[100]A. C., XXII, fol. 313.

[101]*Ibid.*, fol. 315. Girón (no figura el nombre de pila) fue su opositor más cercano.

[102]Ibid.; "que haga lo que en la Puebla, que ponga en archivo sus obras, y se le de para papel". Las obras de Salazar no fueron las primeras en valorizarse de esta manera. 1º de febrero de 1619 (A. C., VI, fol. 85), el capítulo estipuló que los 30 pesos que se le pagarían a Rodrigues Mata por cada conjunto de chanzonetas se pagarían "siempre que proveyera al *Archiuo* con una copia".

[103]A. C., XXII, fol. 318v.

[104]Sosa, II, 57, 62, 66, cita descripciones contemporáneas de ceremonias en la catedral el 13 de noviembre de 1701, 29 de enero de 1702 e incluyendo el Te Deum de Salazar.

[105]Saldívar, pp. 108-109.

puestos para el 23 de enero de 1691 (Fiesta de San Ildefonso[106]. De mayor interés serían sus ciclos completos de villancicos sobre poesías de Sor Juana Inés[107], escritos para el 15 de agosto de 1690, 29 de junio de 1691, y 29 de junio de 1692. El ciclo de versos de 1690 de la eminente poetisa termina con una ensalada que incorpora un juguete[108] y una jácara. En la jácara, Salazar revive el conocido aire folklórico *Yo voy con toda la artillería,* para darle mayor sabor al comienzo[109]. Para el intermedio inicial del tercer nocturno de Sor Juana, en su ciclo de 1691, Salazar reunió no menos de 15 instrumentos diferentes. Casi al estilo de *Pedro y el Lobo,* los instrumentos tienen a su cargo cortos solos en el orden siguiente: clarín, trompeta, sacabuche, corneta, órgano portátil, bajón, violín, chirimía, trompeta marina, violón, cítara, vihuela, rabel, bandurria y arpa[110].

Aunque es necesario investigar más a fondo la obra de Salazar antes de emitir una crítica autorizada sobre ella, los hechos principales de su larga carrera en México pueden ser citados aquí, impulsando así futuras investigaciones. Sus primeros cinco años en la Capital presenciaron la instalación de un nuevo gran órgano, construido en Madrid por el famoso Jorge de Sesma. Para asegurarse de que el contrato con el fabricante era escrupulosamente respetado, el "chantre" pasó varios meses en España (1689-1690) y empleó allí a Don Tiburcio Sanz de Izaguirre, a su hermano Félix y a otro asistente para acompañar el órgano hasta la Ciudad de México[111]. Este trío llegó a Vera Cruz en octubre de 1692, y exactamente dos años después Don Tiburcio podía reportar al Cabildo la conclusión del revestimiento del órgano, de las cámaras para los tubos, de dos fuelles, de una octava suplementaria para el registro de la corneta de eco y de la afinación de todos los tubos un semitono superior al que tenían cuando abandonaron España —ya que la afinación en la Ciudad de México era un medio tono más alta que la de la Madre Patria[112]. El 1º de octubre de 1694, se debían aún 4.000 pesos, de los 12.000 del contrato, por todos estos servicios.

Antes de la instalación final el Cabildo insistió, naturalmente, en una inspección. El grupo de cinco miembros estaba formado por el Dr. Juan de Narváez, un prebendado, Joseph (de) Ydiáquez, organista y afinador desde 1673,

[106]Ibid., pp. 109-108 [sic], 110-111.

[107]Méndez Placarte ed., II, 148-163, 330-342, 342-353.

[108]Los juguetes eran igualmente populares en Perú que en México durante la década de 1690. Pero Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla de Lima 1675-1728, escribió una carta a un colega del Cuzco (encontrada por Rubén Vargas Ugarte en la biblioteca del Seminario de Cuzco), aconsejándole abandonar "música tan jocosa" si deseaba complacer al austero arzobispo elegido en 1703. Ver *The Music of Peru,* p. 107[98].

Cuando volvieron a tener popularidad en Sucre c. 1772, los juguetes se transformaron en alegres dramas cortos cantados (ibid.,: 205[76]).

[109]Méndez Placarte ed., II, 161. Similares melodías populares se usaban por lo general al final del último nocturno.

[110]Información sobre el violín en Lima colonial, ver Sas, op. cit., pp. 30-31.

[111]Méndez Placarte ed., II, 339-340, 516. Información sobre el uso contemporáneo de estos mismos instrumentos en Lima, ver Sas, pp. 23-32.

[112]A. C., XXII, fol. 394 (17 de enero, 1690). El dean pensó que las remuneraciones posteriores de Don Tiburcio debían ser fijadas antes de salir de España, pero Joseph Vidal de Figueroa, cura del sagrario, no creyó que este tipo de decisión pudiese tomarse antes de su llegada. Sobre la biografía de Don Tiburcio, ver Saldívar, pp. 189-190.

Francisco de Orsuchi [1], seg ..do organista y afinador desde 1656[113], Diego de León, un músico de la Cate ..l que perteneció al coro de niños en 1673[114], y Joseph de Espinosa de los M ..teros, bajón. En el reportaje sellado de Orsuchi del 17 de mayo de 1695, se planteaban varios interrogantes: 1) ¿por qué el sonido de los flautados recuerda tanto al de las flautas? 2) ¿por qué *el octavo* del gran órgano está dividido por el *medio registro* en el Do central y *el octavo* de la *caderetta* no está dividido de igual manera? 3) ¿faltan tubos entre los registros de las mixturas, y están éstas correctamente rotuladas? 4) ¿está la corneta magna de siete tubos por nota, bajo dos pedales de expresión o bajo sólo uno?[115] 5) ¿están los tubos del címbalo duplicados en los tubos de *llenos de la caderetta?* 6) ¿por qué los cuatro primeros registros sonaban tanto más potentes y brillantes al ser instalados que ahora? 7) ¿tiene algo que ver el mantener afinados los registros de las mixturas con la ubicación de los tubos o la presión del aire? 8) ¿por qué no están los grandes tubos del *contra* ubicados más ventajosamente? 9) ¿se calientan con mayor rapidez los tubos, por contener plomo, cuando les da el sol?

Las respuestas de Don Tiburcio no fueron menos reveladoras que las preguntas: 1) la calidad de los flautados fue determinada en España, donde prevalecían distintos conceptos sobre el sonido; 2) el medio registro en el gran órgano y el entero en la *caderetta* aumenta las posibilidades del organista, pero los tubos no han sido reducidos; 3) ningún tubo falta entre los de las mixturas, excepto en el registro de mutación llamado Doceavo, que usa los mismos tubos que el registro regulado como Noveno; 4) solamente un pedal de ida y venida controla la corneta magna[116]; 5) por falta de lugar, el címbalo duplica los tubos llenos en la *caderetta;* 6) cuando recién se instaló, los cuatro tubos más largos sonaban más porque no había otros tubos enfrente; 7) los tubos de las mixturas principales de los flautados (o diapasones), octavas, quincenas, décimonovenas y demás, están correctamente ubicados; 8) los *contras* no estaban incluidos en el plan original; 9) las mixturas, especialmente aquéllas con cuatro tubos por nota, se desafinan fácilmente ante los

[113]A. C., XXIII (1691-1695), fol. 331 (1º de octubre de 1694); XXIV (1695-1697), fol. 29 (17 de mayo de 1695). En 1694 Don Tiburcio pasó una cuenta por afinar todos los tubos medio tono más alto y en 1695 Orsuchi y Diego de León, miembros del comité de inspección, explicaron al capítulo que esto era necesario, porque el tono en Ciudad de México *"viene a ser medio punto más alto acá* [Ciudad de México] *que allá* [España]".

[114]A. C., XIII, fol. 116 (19 de diciembre de 1656). Contratado por la modesta suma de 50 pesos para tocar cuando el ayudante no pudiese venir y para afinar. Orsuchi seguía en la catedral en 1699 (A. C., XXV, 1698-1701, fol. 72v.), pero siempre había sido un instrumentista mediocre. El 16 de febrero de 1700, alguien propuso que sus 60 pesos fueran dados al jovencito con talento, Juan Téllez Xirón (fol. 154), pero la solución más humana de jubilarlo con sueldo "completo" fue aceptada.

[115]A. C., XVIII, fol. 369 (13 de enero de 1673).

[116]Según los Dres. M. A. Vente y W. Kok, "Organs in Spain and Portugal" *The Organ,* XXXV, octubre, 1955, p. 60, el pedal de expresión es casi seguramente un invento Ibérico. "El pedal de expresión no se opera con un pedal largo y plano como el que conocemos desde el siglo XIX, sino que a través de una perilla pedal que debe ser presionada". El cornetín tenía casi siempre su propio pedal de expresión y si tenía medio registro, el tiple y bajo del cornetín necesitaban cada uno un pedal de expresión separado. Página 62: "El pedal de expresión es absolutamente distinto del tipo común [fuera de la Península], pero su efecto es muchísimo mayor; no tiene postigos oblicuos; en realidad, el pedal de expresión es una caja pequeña cuya tapa superior puede abrirse o cerrarse. La traducción de Vente y Kok de las palabras castellanas para los transportadores merecen especial atención: *flautado* = diapasón, *tapadillo* = flauta, y *lleno* = mixtura. *Idas y venidas* o *suspensión* = pedal de expresión.

cambios de temperatura. Aun con estas respuestas, el Dr. Narváez dudaba de la corpulencia de voces y sonidos de las mixturas para acompañar al coro. Cuando Don Tiburcio admitió que la calidad del sonido no cambiaría a menos que se hicieran reparaciones mayores, el Cabildo decidió pagar extra por cuatro o cinco *mixturas de cañuteria de sonido recio que sirviesen al lleno,* ocupando estos nuevos tubos el vacío producido por la extracción de los tubos de *punto alto*[117].

Habiendo invertido tanto dinero en el nuevo órgano, el Cabildo se dio de lleno al problema de entrenar organistas. Después que Salazar certificó que un niño del coro, Cristóbal Antonio de Soña, estaba tomando clases diarias con Ydiáquez, el Cabildo estableció un salario de 20 pesos anuales para ayudar a vestirlo. Por cada falta de asistencia el niño debía ser multado[118]. El 25 de mayo de 1694 el decano recomendó que Manuel de Zumaya, otro niño del coro de la Catedral, fuera asistido con 30 pesos para ropas y un salario anual de 50 ó 60 pesos mientras tomara lecciones con Ydiáquez y asistiera en los servicios de la Catedral cuando fuera necesario[119]. La razón que el decano arguyó para justificar semejante generosidad fue su deseo de evitar que un niño de tanto talento musical se hiciera fraile *(y que para detenello y que no se vaya a meter frayle),* y subrayó asimismo la obligación que tenían las autoridades de la Catedral de entrenar candidatos para diversos cargos *(criando en cada oficio personas para cualquier frangente)* [120]. Zumaya justificó con creces tal generosidad cuando más tarde sucedió a Salazar como maestro de capilla y cuando en 1711 se destacó componiendo *La Parténope*[121], primera ópera escrita en la América del Norte. Otro de los jóvenes becados para estudiar órgano con Ydiáquez, Juan Téllez (Xirón), comenzó el 5 de enero de 1697 con un salario de 80 pesos anuales. Nuevamente el Cabildo condicionó el salario del ex niño-corista a su asistencia a clase diaria de órgano[122].

Como Ydiáquez, Salazar tomó alumnos subvencionados por el Cabildo. José Pérez de Guzmán, un niño corista excepcionalmente dotado, comenzó a tomar lecciones con él el 10 de enero de 1696. El Cabildo se hacía cargo de las clases y otorgaba al niño un sueldo de 50 pesos[123]. Hacia 1708, Pérez de Guzmán había progresado tanto que se le otorgó la capellanía de Oaxaca[124].

[117]*Los Punto alto,* transportadores, eran sacados por el organista cuando quería que las obras escritas en Fa sonaran como Sol. Según Ydiáquez, se usaba el *punto alto* solamente para acompañar al fagot, cornetín o chirimía cuando estos instrumentistas subían al coro del órgano para tocar *versos* solistas. Jamás se usaban para acompañar a los cantantes. Después que Don Tiburcio volvió a afinar el cuerpo principal del órgano en el tono de Ciudad de México (medio tono más alto que en Madrid), las mixturas, el *punto alto* servían como transportadores automáticos del Fa, al Fa de México = al Sol de Madrid. Puesto que el punto alto no servía siquiera para los solos de los tientos, el forte de Ydiáquez, él sugirió suprimir todo el grupo de punto alto.

[118] A. C., XXIII, fol. 132v. (9 de enero de 1693).

[119]Ibid., fol. 297v.

[120]En una petición fechada 24 de mayo (1694), Zumaya solicitaba que se le destituyera del empleo catedralicio con el pago habitual que se le daba a los seises graduados. La solicitud pedía "licencia para salir a aprender órgano".

[121]Ver *Music in Mexico,* p. 149. Sobre el drama *El Rodrigo,* impreso en 1708, para celebrar el nacimiento de Luis Fernando, ver Medina, III (1908), p. 398.

[122]A. C., XXIV, fol. 197.

[123]*Ibid.,* fol 110; el salario se menciona en fol. 197. Los tres alumnos a quienes enseñó en 1692 están nombrados en A. C., XXIII, fol. 37v. (8 de enero).

[124]A. C., XXVI (1706-1710), fol. 157v. (28 de febrero de 1708). Ese mismo día el capítulo obligó a los tres organistas de la catedral —Zumaya, Téllez y Esquivel— a enseñarle polifonía a los niños coristas con talento, a fin de

Otro discípulo notable fu[illegible] bac[illegible] [illegible]anuel Francisco de Cárdenas, quien llegó el 6 de julio de 170[illegible] de [illegible] ajara con una licencia de cuatro meses para entrenarse como [illegible]nt[illegible] Salazar. Poseedor de muy buena voz, fue invitado alrededor de 1719 a [illegible]rse en la Ciudad de México, donde ganaba 200 pesos en la Catedral mientras continuaba estudiando privadamente con Salazar[125].

El 10 de enero del mismo año, Salazar pedía al Cabildo ser excusado de sus deberes docentes en la *escoleta*. "No todos los niños necesitan conocer el contrapunto", afirmaba. Sin embargo, dijo que estaría encantado de continuar enseñándolo a los aprendices de sochantre que fueran a su casa. Ya en los sesenta años, Salazar arguyó su mal estado de salud y su creciente seguera[126]. El Cabildo accedió a liberarlo de sus deberes en la *escoleta,* pero no en interrumpir la enseñanza del contrapunto. A cambio, Zumaya fue designado para continuar con la enseñanza de esta disciplina en la *escoleta,* cada lunes y jueves, "como lo requiere el estatuto"[127]. Cuando Zumaya fue elegido para substituir a Salazar también en la Catedral, el bachiller Francisco de Atienza presentó una contrapetición el 11 de febrero, arguyendo que él había servido como substituto de Salazar siete años atrás y que era mayor que Zumaya. Algunos miembros del Cabildo coincidieron en la reunión del 27 de junio en que ningún organista podía dirigir desde el órgano. Más aún, Atienza figuraba como tercero en la lista de músicos de la Catedral desde 1695. Sin embargo, la mayoría prefirió el genio de Zumaya al talento de Atienza y descartó la sugerencia de que el celebrante decidiera quién iba a dirigir en cada Misa[128]. Poco después, y molestó por no haber logrado sus propósitos, Atienza partía hacia Puebla[129].

---

que el caudal de nuevos candidatos para cargos importantes no se detuviera.

[125]A. C., xxv, fol. 211; xxvi (1706-1710), fol. 337.

[126]A. C., xxvi, fols. 336v.: "Leido un escrito de Antonio de Salazar M[ro] de capilla de esta Sta Ig[a] representando el que se le dispense en lo mandado sobre que asista ala escoleta a la enseñanza el Canto figurado, y contrapunto a todos los Musicos, y alos Niños Ynfantes, y aun a dos Sujetos, para el ministerio de Sochantre, por las rasones que espresa en dicho [fol. 337] escrito. Su corta salud, Y no ser nesesario que a todos los Cantores ayan de saber contrapunto para se[illegible]estros. Hallarse con sesenta años de edad [nació en 1650] y casi siego, y que los sujetos que sele señalasen para que los enseñase para sochantres, seles mande a su Cassa, para con mas continuación, enseñarlo, como lo ari[illegible] tambien a el que se aplicase a aprender e[illegible] Contrapunto".

[127]A Zumaya, consagrado s[illegible] dote, se le dispensó de los intervalos nor[illegible] s entre *grados y corona,* por acta fechada 2 de febrero de 1700 (A. C., xxv, fol. 157v.).

[128]A. C., xxvi, fol. 376.

[129]El 16 de diciembre de 1688, Miguel de Dallo y Lana fue nombrado sucesor de Antonio de Salazar; los edictos llamando a concurso para sucederle fueron cursados el 1º de septiembre de 1705, poco después de su muerte. Atienza se convirtió en maestro no después de 1712. Entre 1715 y 1722, doce conjuntos de villancicos para los que había compuesto la música fueron editados en Puebla. J. T. Medina inventarió las copias en la Biblioteca Palafoxiana. (La Imprenta en la Puebla de los Angeles, Santiago: Imp. Cervantes, 1908, pp. 184, 185, 187, 189, 191, 194, 195, 201, 202 [doble], 206 [doble]). El nombre en las portadas de estos villancicos es siempre Francisco de Atienza y Pineda, presbítero. A pesar de las dificultades con Zumaya de 1710, Atienza incluyó numerosas composiciones de su rival de antaño en el repertorio de Puebla. El absolutamente admirable villancico de Zumaya, que en realidad es una cantata para tenor solista con acompañamiento instrumental, *A la Asunción de Nuestra Señora,* fechada 1719, está transcrito por Alice Ray [Catalyne] no de un manuscrito de Ciudad de México, sino que de uno de Puebla. Hasta la fecha, la única grabación de Zumaya es esta obra de Puebla de 1719. El solista fue Richard Robinson quien, bajo la dirección de Rober Wagner,

Después del apogeo de Salazar y durante la próxima media centuria, la música en la Catedral de México trazó una definida curva descendente. Los libros de actas capitulares números XXX-XLIV (1731-1762) contienen suficiente documentación como para probar esa decadencia y ratificar el presente artículo. Pero esta melancólica parábola podría interesar sociológicamente y no desde un punto de vista musical. Sin embargo, un breve sumario será agregado aquí, a modo de coda, con datos diversos de mediados del siglo XVIII. 1731: 6 y 20 de julio. Cinco niños recién designados para el coro probaron ser tan enfermizamente ineptos que debieron ser expulsados. 1732: 29 de julio. El bachiller Juan Pérez, maestro de los niños, se niega a enseñarles canto llano. 1734: 12 de enero. El maestro Zumaya protesta por la suspensión de la escuela de niños (*escoleta*). 11 de mayo: habiendo accedido a los requerimientos de los dos organistas de la Catedral —Juan Téllez Xirón y Joseph Xuárez— para arreglar un órgano, Joseph Nazarre (maestro organero)[130] acepta reparar la *caderetta* del otro. 18 de mayo: el Arzobispo Vizarrón y Eguiarreta (1730-1749) se interesa por la idea de Nazarre de instalar dos grandes órganos gemelos, uno frente al otro, a ambos lados del coro[131]. 22 de mayo: Zumaya y los tres organistas, Téllez Xirón, Xuárez, y Juan Pérez Zamora, juran que el precio de Nazarre (48.000 pesos) no es excesivo. 20 de julio: como músicos de la Catedral, los violines son ahora preferidos a los instrumentos de viento. 14 de agosto: el viejo órgano pequeño debe ser transferido a una capilla lateral[132] para que el segundo gran órgano de Nazarre pueda ocupar su tribuna. 1735: 7 de enero, 31 de octubre, 10 y 13 de diciembre. La ubicación de los nuevos órganos produce tantos rozamientos que el *chantre* pide la renuncia de dos de los organistas[133]. 1736: 24 de abril. Se contratan nuevos *ministriles* que puedan tocar violín, viola, violoncello, contrabajo, trompeta, clarín, y otros instrumentos. 18 de septiembre y 23 de octubre. El organista principal de Puebla y los organistas de San Francisco y San Agustín, en la capital, son invitados a inspeccionar y probar los nuevos órganos de Nazarre. 22 de noviembre. El Arzobispo-Virrey se muestra completamente deleitado ante los nuevos órganos. Nazarre certifica que Joseph Casela es un afinador competente, pero el Cabildo insiste en que debe dar garantías de que no estropeará los órganos. 1737: 3 de diciembre. Diezmado por plagas, el coro canta misas cortas y fáciles, especialmente compuestas por el acólito Joseph Lázaro de Peñalosa. 1738: 5 de septiembre. Tomás Montaño, decano por mucho tiempo y amigo de Zumaya, sale para Oaxaca para hacerse cargo del obis-

---

con John Korman y Joan Druckenmiller violines obligato, la ejecutaron en el Schoenberg Hall de UCLA, el 30 de abril de 1961, ocasión en que se realizó la grabación. Debido a una transcripción equivocada que Saldívar recogió sin darse cuenta de un villancico de Zumaya de 1715 (op. cit., pp. 112-113).

La reputación de Zumaya ha sufrido en México muy injustamente. La grabación convencerá inclusive al auditor casual que Zumaya fue un verdadero maestro.

[130]Ver Nicolás León, Bibliografía Mexicana del siglo XVIII (Ciudad de México: J. L. Guerrero y Cía., 1903), Sec. I, pt. 2, p. 223 (Gazetas de México, núm. 370) y también p. 557. Antes de llegar a Ciudad de México, Nazarre construyó un órgano de 2226 tubos para Guadalajara, las 86 mixturas para su *nuevo famoso órgano* para la Catedral de Ciudad de México, fueron inauguradas el 15 de agosto de 1735, con un esplendor rara vez igualado en los anales coloniales.

[131]Ver el artículo de C. C. Kerr ,nota 9).

[132]Donado posteriormente a la Congregación del Sor San Pedro (A. C., XXXIII [1735-1736], fol. 129 [31 de octubre de 1735]).

[133]Tres días más tarde hicieron las paces con él (A. C., XXXIII, fol. 144).

pado. 1739: 13, 22 y 30 nero. Habiendo muerto Nazarre, el Cabildo propone utilizar sus bienes a pagar los trabajos de reparación de los fuelles y conductos del viejo ó o que el maestro organero dejó inconclusos. Casela pide 500 pesos por trabajos adicionales, pero después que el maestro de Puebla declara este precio exorbitante, el Cabildo sugiere a Casela mostrarse "hombre de buena fe". 29 de agosto. Como Zumaya aceptara la invitación del Obispo Montaño para ir a Oaxaca sin la debida licencia de la Catedral de México, los canónigos redactan tres cartas formales, ordenando su regreso. 1740: 8 de enero. Como Zumaya ignorara las tres cartas, su actitud obliga al Cabildo a enviarle una cuarta y última amonestación, llevada a él por el mensajero Ximénez. El coro de la Catedral está en estado de completa confusión porque Zumaya habíase llevado consigo el libro de *obvenciones* (mostrando la suma a pa a cada cantor por ceremonia extra). 19 de febrero. El organista Juan An Pérez Zamora trae un certificado de enfermedad y pide un mes de li a para reponerse. 28 de junio. Jacinto Zapata, segundo arpista, ha sid tuido por su padre "enfermo" durante 8 años, pero el inválido está si en admirables condiciones cuando hay buenas propinas en perspectiva. de septiembre. Se publican Edictos (invitaciones) para llenar el cargo de maestro de capilla abandonado por Zumaya con un límite de 90 días para presentar las solicitudes. 15 de noviembre. Puebla y Valladolid (= Morelia) aseguran a la Ciudad de México que los edictos han sido publicados. 1741: 28 de marzo. Joseph Gavino Leal, maestro de capilla de Valladolid, ha presentado su solicitud; pero ni él ni ningún otro candidato ha probado ser *suficiente ra la deuda decencia.* Como el escaso presupuesto de 1.500 pesos (500 de ta, 200 para la *escoleta,* 800 para las obvenciones) no ha logrado atraer talentos a México mismo, no queda otro recurso que pedir ayuda a Sevilla. 12 de mayo. Pedro Bernárdez de Rivera, un *colegial de los infantes* a punto de perder su voz, ha estado estudiando arpa con el "imposibilitado" Salvador Zapata, y ahora pide ayuda al Cabildo para tomar lecciones con el hijo de aquél, Jacinto Zapata; sin embargo, la prudencia sugiere al Cabildo que el pago de las lecciones comience cuando el niño demuestre su capacidad. El chicuelo pide también al Rector del *colegio* que le compre una chirimía y un bajón, puesto que la Catedral necesita músicos capaces de dominar varios instrumentos. 11 de julio. Tal ambición es extraordinaria, más aún cuando por regla general los colegiales son perezosos y descuidados —como Joseph de Siles, a quien el Vicerrector pide autorización para expulsar, otorgándole una donación de 30 pesos que inicie al holgazán en la vida cotidiana. 20 de septiembre. Como era de esperar, ni Jacinto ni su padre estaban enseñando arpa al chiquillo. Uno de los dos, padre o hijo, deben dar al muchacho una clase diaria, o de lo contrario enfrentarse con medidas disciplinarias. El huérfano del violinista de la Catedral, Antonio Rodríguez, de 13 años de edad, solicita el puesto de su padre arguyendo que puede leer a primera vista sin dificultad alguna. 28 de septiembre. El joven violinista es contratado con el mismo salario que su padre, pero las obvenciones deben ser pagadas a la viuda, su madre, quien ha quedado sola con dos niños menores. Juan debe estudiar dos instrumentos más con Ignacio Pedrosa: clarín y cuerpo de caza[134]. 1742: después de 49 años frente al órgano,

[134]Clarín y cuerno de caza (A. C., XXXVI [1741-174 fol. 6).

Juan Téllez Xirón ha envejecido tanto que su sueldo debe ser reducido a 400 pesos y sus obligaciones a tocar los días de *primera clase* solamente. Juan Antonio Argüello, que se destacó en el servicio de la noche de Navidad, merece sucederlo en el puesto de organista. 30 de enero. Téllez pide 600 pesos, no 400. Sus servicios incluyen también la formación de ocho organistas competentes durante su larga carrera. Este número no conmueve al Cabildo, recordando que Ydiáquez produjo más, en la mitad del tiempo. 10 de febrero. El retiro de Téllez puede ser sólo de 400 pesos, y él no debe insistir más. 1743: 8 de enero. Ahora que el Obispo Montano ha muerto y Zumaya continúa en Oaxaca como nuevo *cura interino de la catedral,* puede ser, tal vez, persuadido a volver. El decano y los otros miembros del Cabildo acceden a pedirle que regrese. 1745: 9 de octubre. Los bajos dejan de pertenecer al coro de la Catedral, el cual consiste de tenores, contraltos, primeros y segundos tiples. La parte de bajo está a cargo de instrumentos biolón de quatro (cuerda), vajón y vajoncillo (vientos). 1746: Téllez, recibiendo 450 pesos, sigue asistiendo ocasionalmente, pero debe cesar por completo. Joseph Xuárez, primer organista titular, está agonizando de *cangrio en la caxa, que se le va comiendo.* Argüello no puede manejar todo, y el aprendiz, Baltazar de Salvatierra, es todavía demasiado joven para controlar grandes órganos. El sacerdote Pedro Molina, que anteriormente había sido primer organista en Puebla, sería una buena elección, a 250 pesos más las obvenciones. 1747: 10 de enero. Los canónigos concuerdan en que la música de la Catedral, instrumental y vocal, es cada día peor. Los cantores de más categoría eran los menos diligentes. 1748: 15 de noviembre. El violín está tan en boga que ninguno de los músicos de la Catedral desea tocar corneta o bajón. 1749: 7 de enero. Los órganos están sucios, la música instrumental es abominable, los cantores llegan tarde y charlan continuamente, haciendo sus jugarretas habituales (zangonautlas). Matheo Torres, el único niño talentoso, está echando a perder su voz por cargar demasiados libros. 1752: 7 de enero. Ignacio Hierusalem (= Jerusalem = Jerusalén), maestro de capilla interino desde 1749, viene cuando le place y la música ha alcanzado el nadir. El decano sugiere pedir al Arzobispo Rubio y Salinas (1749-1765) que se traigan de España como mínimo, tres o cuatro músicos respetables. Bajo la influencia del italiano Hierusalem, traído para tocar en el Coliseo de México, no en la Catedral, los músicos mexicanos desdeñan todo menos el teatro. 1754: 10 de diciembre. Hierusalem saca ventaja de sus propios músicos, cobrándoles lecciones que el Cabildo le paga por dictar gratuitamente. El se niega a pagar sus propias deudas. 1755: 7 de enero. La música navideña no pudo haber sido peor pues aún al *Magnificat de la O* faltábale *música, vajones y de contrapunto.* 1756: 9 de enero. Habiendo perdido toda esperanza de encontrar ayuda local, el Cabildo está aún en espera del barco español que traerá los elementos necesarios para sustituir al nefasto violinista teatral Hierusalem. 1761: Nadie ha llegado portando un dulce Quetzalcoatl, pero durante el último año Hierusalem ha regenerado parte de sus hábitos disolutos y ha consentido en atender más cuidadosamente a sus deberes en la Catedral. Su presencia debe, por lo tanto, ser tolerada otro año más[135].

[135]En contraste con Ciudad de México, Lima estaba en manos del consumado criollo José de Orejón y Aparicio (1765), cuyas composiciones lo colocan a la par con Zemaya. Ver The Music of Peru, pp. 87-89, 286-303.