Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México[1]

JAVIER MARÍN LÓPEZ
Universidad de Jaen (España)

En todos los pueblos de las Indias, así como de la Nueva España, Honduras, Nicaragua, Nuevo Reino [de Granada] y Perú, aunque sean pequeños, tienen señalados cantores y maestros de capilla, que con gran solemnidad y devoción ofician la misa, cantan sus Vísperas a canto de órgano y celebran mucho mejor sus fiestas que los españoles
(Antonio Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, [1629])

RESUMEN. Durante los siglos XVI al XVIII, el cultivo de la polifonía sacra en latín fue una constante en las catedrales, parroquias y misiones del Nuevo Mundo, tanto hispano como portugués. Siguiendo los modelos peninsulares, aunque adaptados a una nueva realidad, se establecieron capillas de música de todo tipo, tamaño y condición y se dotaron de los libros de facistol necesarios para la solemnización y "decencia" del culto. Sin embargo, lo radicalmente distinto en las Indias fue la sorprendente proliferación de estos conjuntos y la continuidad interpretativa de este repertorio hasta bien entrado el siglo XIX, atravesando fronteras técnicas, estéticas y funcionales en un contexto social, racial y cultural que poco o nada tenía que ver con el de la Península Ibérica. La práctica de la polifonía en latín de tradición renacentista -que ya en Europa constituía un adecuado medio de representación del poder real y papal- adquirió matices también distintos en los nuevos territorios: de ser un adorno del culto pasó a convertirse en parte del canon musical y cultural que los colonizadores trataban de imponer, una poderosa herramienta ideológica, así como un símbolo de prestigio y estatus frente a unas culturas locales que desconocían el desarrollo de la música polifónica escrita de tradición culta. Así, el fenómeno polifónico, con toda su carga identitaria, muestra en las Indias una mayor riqueza al proyectarse en un espacio de lucha simbólica inexistente en Europa. Las reflexiones se articulan en torno a los libros de polifonía de la Catedral de México, que conforman una de las colecciones mejor conservadas del continente, y cuyo estudio y catalogación han sido recientemente completados. Tomando la colección mexicana como prototipo, este ensayo aspira a establecer un nuevo marco teórico y metodológico para una mejor comprensión del uso generalizado de la polifonía de tradición europea y su proliferación en entornos urbanos y rurales de los dominios hispanos-portugueses, verdadero *topos* de la historiografía colonial.

Palabras clave: Polifonía en latín; *stile antico*; polifonía de facistol; canto de órgano; libros de polifonía; Catedral de México; ideología; canon; hispanidad.

1. Este trabajo recibió el VII Premio de Musicología Latinoamericana "Samuel Claro Valdés" 2010. He presentado versiones preliminares de partes de este texto en el *Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk [STIMU] Symposium "Siglos de Oro"* del XXVII *Festival Oudemuziek* (Utrecht, 28-29 de agosto de 2008), en el Congreso Internacional *"La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo"* (Varsovia, 21-25 de septiembre de 2009) y en la XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología-XV Jornadas Argentinas de Musicología *"Música y política"* (Córdoba, 12-15 de agosto 2010). Quisiera expresar mi reconocimiento al padre Luis Ávila Blancas y a Salvador Valdez Ortiz, canónigo archivero y encargado del Archivo de la Catedral de México, respectivamente, por facilitarme la consulta de los libros de polifonía y la documentación capitular en distintas fases de mi investigación desde 2000. Este trabajo fue concluido durante una estancia como *Visiting Scholar* en Northwestern University (Evantson, Illinois) con una Beca del Programa "José Castillejo" para Jóvenes Doctores (Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2008-2011, Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España). Mi agradecimiento a ambas instituciones por su apoyo y a Drew Edward Davies por brindarme el espacio académico para desarrollar mis ideas en Evantson.

Introducción

El papel de la polifonía latina de tradición renacentista en el ceremonial de las iglesias hispano-portuguesas durante los siglos XVI al XIX es un hecho conocido y, hasta cierto punto, compartido con otras regiones de la Europa católica. El fenómeno tuvo dos vertientes. De un lado, la interpretación de determinadas piezas compuestas en el siglo XVI que se arraigaron en el repertorio vivo de estas instituciones y crearon un canon en el que ciertas obras dominaban el repertorio. De otro, la composición de nuevas obras en *stile antico* por los maestros de capilla de los siglos XVII y XVIII, como parte de las obligaciones inherentes al cargo. Frente al carácter efímero de la música "a papeles" en *stile moderno*, gran porción de la cual se componía sobre textos de ocasión en castellano, la polifonía latina de facistol constituía, junto con el omnipresente canto llano, el verdadero hilo conductor de la actividad musical de iglesias y catedrales, manteniéndose en distintas épocas y conviviendo, con frecuencia en una misma festividad, con estilos musicales muy diferentes. La respuesta a preguntas sobre los géneros de contrapunto y la composición de una obra en canto de órgano académico constituían ejercicios obligados en cualquier oposición a maestro de capilla hasta finales del siglo XVIII, y esta música era considerada la más adecuada para la enseñanza de seises e infantes, dando lugar a la creación paralela de un canon pedagógico (Weber 2000). Aunque es evidente que la importancia de la polifonía en latín del siglo XVI no es un hecho exclusivo de las iglesias de la Península Ibérica ni sus posesiones ultramarinas, sí que resulta peculiar en estos territorios su persistencia a lo largo del tiempo -sólo comparable a la capilla papal-, su integración dentro del repertorio vivo de las instituciones y su camaleónica capacidad de adaptación a requerimientos estéticos, litúrgicos y devocionales muy diversos. Ejemplo palmario de ello lo constituyen las numerosas y nutridas colecciones de libros de facistol copiadas hasta el siglo XIX que se conservan en iglesias hispano-lusas, probablemente en un número mayor que en cualquier otro lugar de Europa (Fenlon 2007: 130-141).

En el caso de la América española y portuguesa, el cultivo de la polifonía latina estuvo particularmente extendido, tanto geográfica como cronológicamente, siendo constatable no sólo en los grandes centros urbanos y catedrales, sino también en pueblos de indios y parroquias rurales, que generaron su propio contingente de libros y papeles con polifonía de facistol. Existen abundantes testimonios documentales e iconográficos a lo largo y ancho del continente -y también en las posesiones ibéricas en África y Asia- que certifican la práctica del canto de órgano con acompañamiento de flautas y chirimías desde las primeras décadas de la colonización. Tras la llegada de los primeros jesuitas portugueses a Bahía en 1551 se celebró una misa "com toda muziqua de canto d' orguão e frautas, como se lá em Coimbra podera fazer" (Castagna 2006: 72). En México, con anterioridad al establecimiento de la Catedral Metropolitana, un franciscano escribía que los indios de la ciudad, además de ser diestros cantores, habían aprendido a "pautar y apuntar canto llano como canto de órgano, y de ambos cantos hicieron muy buenos libros" (Turrent 1993: 129). Más de cien años después, el obispo de Puebla, Juan de Palafox, lo confirmaba en un memorial presentado a Felipe IV en Madrid: los cantores de los pueblos indígenas del Arzobispado de México disponían de "libros de música en sus capillas, y sus maestros de ella en todas parroquias, cosa que comúnmente sólo se halla en Europa en las catedrales o colegiatas" (Gembero Ustárroz 2001: 494); las referencias de este tipo se multiplican *ad infinitum* (Zavadivker 1999).

Pese a su extensión y pervivencia, el cultivo de la polifonía latina ha pasado desapercibido en la mayoría de los trabajos sobre la música iberoamericana de los siglos XVII y XVIII que, bajo títulos

a veces demasiado globales, centran su interés en los desarrollos modernos, es decir, la música de *stile concertato*, con el villancico y la cantada a la cabeza, relegando la larga tradición del repertorio de facistol a unos comentarios marginales, dada su condición de arte "retrógrado" y conservador. Ello supone una importante distorsión histórica si tenemos en cuenta las continuas referencias a la compra, donación, copia y renovación de libros musicales durante ese periodo, así como las prescripciones ceremoniales, que hablan del protagonismo que la música sin instrumentos tuvo en las iglesias y catedrales iberoamericanas hasta el siglo XIX, siempre en natural coexistencia con otros estilos.

Desde la pionera tesis de Steven Barwick (1949), la polifonía latina en formato de facistol conservada en la Catedral de México ha llamado la atención a varias generaciones de investigadores, tanto mexicanos como extranjeros, generando un caudal bibliográfico difícilmente superable por cualquier otra catedral americana. De esta colección depende, en buena medida, nuestro conocimiento de autores que hoy consideramos parte del difuso canon de la música virreinal como Hernando Franco, Francisco López Capillas y Manuel de Sumaya, por citar a tres compositores activos en distintos siglos. También sobre ella descansa el prestigio historiográfico de la institución como centro "supremo" de cultura musical (Stevenson 1979). Como no podía ser de otra forma, una parte significativa de estos trabajos comenzaron por lo más inmediato: elaborar índices descriptivos de los libros (Stevenson 1970: 132-142; Stanford 2002: 220-225 y 237-239) y publicar transcripciones del repertorio como parte de las *opera omnia* de los autores (Lara Cárdenas, 1993- y 1996-) o en trabajos independientes (Johnson 1990; Russell 1992-; Pérez Ruiz 2004; Wagstaff 2007). Gracias a estos trabajos, circulan ya multitud de ediciones que han posibilitado la difusión internacional de este repertorio en conciertos y grabaciones discográficas. Sin embargo, mirar estos libros única y exclusivamente bajo la lupa del texto (como depósitos de música) nos privaría de su enorme potencial como artefactos simbólicos, un aspecto sobre el que se ha indagado poco hasta ahora. Sin restar importancia a la transcripción de obras individuales -tarea indudablemente relevante para todos los que nos ocupamos de la música virreinal-, mi intención en este ensayo es incorporar una nueva perspectiva de estudio desde un doble ángulo: por un lado, analizar los libros y la polifonía que contienen no como suma de obras individuales, sino como *corpus* unitario e integrado dentro de un ritual específico y al servicio de unas necesidades litúrgicas y ceremoniales concretas; y por otro, vislumbrar lo que Leonardo Waisman (1992) denominó "estructura ideológica" de esta música, proponiendo una interpretación de la polifonía como quintaesencia de los valores canónicos de lo hispano en un contexto social y cultural de continuos conflictos y negociaciones simbólicas. Ello nos permitirá plantear algunas respuestas frente al supuesto conservadurismo del repertorio y obtener una visión más rica y plural, y también más compleja, de las dinámicas de recepción e interpretación de la música europea en la América virreinal.

Características de la colección mexicana

Tras las últimas apariciones (Marín López 2003), el total de libros de polifonía pertenecientes a la Catedral de México asciende a veintidós: catorce se ubican en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (MéxC 1-14), siete en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (TepMV 1-7) y otro más en la Biblioteca Nacional de Madrid (MadBN 2428)[2]. La cifra aumenta hasta los veinticinco libros si consideramos que tres de ellos son fruto de la encuadernación conjunta de dos volúmenes originalmente distintos. Además, es necesario mencionar un conjunto de ocho fuentes

2. Las siglas empleadas aquí son las que aparecen en el nuevo catálogo de la colección (Marín López, en prensa).

conventuales que se originaron en Ciudad de México y sus alrededores y que, si bien se copiaron para otras instituciones, transmiten la música empleada en la Catedral y, probablemente, se copiaron, al menos en parte, a partir de libros o libretes catedralicios hoy perdidos[3]. Aún así, los veintidós volúmenes hacen de esta institución uno de los centros indispensables para el estudio de la polifonía hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII. Las catedrales sudamericanas de Lima, La Plata y Cuzco, y las mexicanas de Oaxaca, Morelia y Durango vieron desaparecer buena parte de sus libros de polifonía, y tan sólo Puebla, Guatemala y Bogotá conservan repertorio polifónico temprano. Salvo la sede poblana, que también conserva veintidós libros de polifonía, el corpus polifónico de Bogotá y Guatemala se reduce únicamente a siete y cinco libros de polifonía, respectivamente (Stanford 2002: 353-363; Snow 1996: 18-26; Perdomo Escobar 1976: 702-4, 713, 725-729)[4]. La cifra de México es elevada incluso en el contexto ibérico pues, con la excepción de los treinta y seis volúmenes de la Catedral de Toledo, Primada de España, pocas catedrales españolas superan la veintena de libros de polifonía[5].

No analizaré aquí la compleja historia catalográfica de estos libros, el proceso de recopilación de los manuscritos ni cuestiones de atribución conflictiva -aspectos tratados en otro lugar-, aunque sí mencionaré algunos elementos relevantes para el tema que nos ocupa. El total de obras que transmiten los libros de polifonía de la Catedral de México es de 563, repartidas entre veintiún autores; de ellos, trece nunca estuvieron en Nueva España y su producción supone un 55 % del total (véase tabla 1). Si incluimos bajo este rubro a los maestros activos en México pero nacidos en España, la balanza se decanta claramente a favor de este colectivo: más del 80 % de la polifonía latina conservada en los libros mexicanos fue compuesta por autores activos o formados en la Península Ibérica, en su mayoría durante el periodo de unión de las coronas española y portuguesa (1580-1640)[6].

Siete de los veintidós libros de polifonía son impresos (entre 1584 y 1703) y los quince restantes manuscritos. Tras coordinar distintos tipos de evidencia (documentales, formales, iconográficas y repertoriales) han podido datarse los volúmenes manuscritos -de una forma exacta o bastante aproximada, que se elaboraron en 1600 y 1781, si bien los más tempranos presentan un repertorio retrospectivo que se remonta al último cuarto del siglo XVI. Como vemos, una de las características más singulares de la colección es su amplitud cronológica, lo que permite conocer no sólo la constitución del repertorio en una primera fase (siglo XVI y principios del siglo XVII), sino también su evolución posterior.

3. Me refiero a los seis libros conservados en la Newberry Library de Chicago, procedentes del Convento de la Encarnación, y los denominados códice del Carmen y códice Valdés, aunque la procedencia de estos dos últimos no ha sido totalmente aclarada.

4. En el caso de Guatemala, a los cuatro volúmenes dados a conocer por Snow hay que añadir un quinto libro polifónico localizado por Omar Morales y el presente autor en julio de 2010 en el Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez", y que actualmente está en proceso de estudio.

5. Sevilla cuenta con veinticinco libros -seis de ellos en estado muy fragmentario-, Valencia con diecinueve, Burgos con nueve, Granada con siete y Santiago de Compostela con seis, por citar sólo archivos de catedrales metropolitanas. El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza conserva treinta y dos libros de polifonía, pero proceden de dos instituciones, el Pilar y la Seo. La Catedral de Évora, la más importante de Portugal, ha conservado veinte libros de polifonía.

6. Las excepciones son Francisco López Capillas, José Agurto Loaysa y Manuel Sumaya; persiste la duda sobre el origen peninsular o criollo de Antonio de Salazar.

Tabla 1. Compositores representados en los libros de polifonía de la Catedral de México (en negrita se indican los maestros de capilla locales)

	Obras		
Compositor	*Atribución segura*	*Atribución posible*	*Total*
Hernando Franco	95	7	102
Francisco Guerrero	84	1	85
Sebastián de Vivanco	84	—	84
Francisco López Capillas	52	7	59
Sebastián A. de Heredia	36	—	36
Manuel de Sumaya	30	3	33
Tomás Luis de Victoria	31	—	31
Eduardo Duarte Lobo	31	—	31
José de Torres	17	—	17
Alonso Lobo	14	—	14
Antonio de Salazar	9	2	11
Antonio Rodríguez de Mata	5	3	8
José Agurto Loaysa	4	2	6
Luis Coronado	3	3	6
Juan Navarro	2	—	2
Fabián Pérez Ximeno	2	—	2
Francisco de la Torre	2	—	2
Rodrigo de Ceballos	1	—	1
Juan Martín de Riscos	1	—	1
Cristóbal de Morales	1	—	1
Giovanni P. da Palestrina	1	—	1
Anónimos	34	—	34
	539	**28**	**563***

(*) Más cuatro obras de atribución conflictiva

La colección responde casi prototípicamente a lo que podría esperarse de una catedral castellana: tanto sus contenidos como su organización obedecen a funcionalidades litúrgicas e institucionales concretas. Hay libros destinados exclusivamente a un tiempo litúrgico (MéxC 1 y MéxC 3 a Semana Santa) o a una festividad concreta (MéxC 2 a los difuntos) y la mayor parte de los volúmenes han sido concebidos por géneros: misas (MéxC 5 y MéxC 6, entre los manuscritos, y MéxC 14 y TepMV 7, entre los impresos), motetes (MéxC 9 y MéxC 13), magníficats (TepMV 1, TepMV 2/A y TepMV 6), himnos (MéxC 4 y MéxC 8) o mezcla de varios (salmos e himnos en MéxC 8, motetes e himnos en MéxC 12, misas y magníficats en MadBN 2428). A veces hay más de tres géneros, pero se aprecia un claro predominio de uno de ellos (salmos en MéxC 11). Otras características que subrayan el carácter netamente práctico de estos manuscritos son las diversas inscripciones que indican la nomenclatura de las voces y la presencia de cánones y su resolución, los cambios de textura ("a duo" o "*tacet*"), el paso rápido de página por la continuación de la pieza ("*verte folium*") o el cambio de lugar de una voz en el folio siguiente mediante ojos o manos. El mismo hecho de que siete de los quince códices dispongan de un índice al principio o al final para acceder rápidamente a su contenido puede considerarse igualmente un signo evidente del carácter práctico y organizado de la colección[7].

Siguiendo una tradición ibérica, uno de los rasgos más sobresalientes del repertorio es la gran cantidad de música para el servicio de Vísperas (magníficats, salmos, himnos y antífonas; véase tabla 2).

7. Es probable que algunos manuscritos como MéxC 4 o MéxC 11 incluyesen originalmente índices, hoy perdidos.

Tabla 2. Géneros transmitidos por los libros de polifonía de la Catedral de México

Sigla	*Géneros*	*Géneros distintos*	*Total obras*
MéxC 1	7 Pasiones, 3 lamentaciones	2	10
MéxC 2	8 responsorios, 5 salmos, 3 lecciones, 3 tractos, 2 antífonas, 1 himno, 1 invitatorio, 1 magníficat, 1 misa, 1 versículo	10	26
MéxC 3	2 lamentaciones, 2 salmos, 1 antífona, 1 secuencia, 1 versículo	5	7
MéxC 4	44 himnos, 7 invitatorios, 4 antífonas, 4 salmos, 1 secuencia	5	60
MéxC 5	4 misas	1	4
MéxC 6	2 misas	1	2
MéxC 7	6 motetes, 3 himnos, 3 misas, 2 antífonas, 2 responsorios, 1 canción (sin texto), 1 lamentación, 1 Pasión, 1 secuencia	9	20
MéxC 8	14 salmos, 10 himnos, 3 invitatorios, 1 antífona	4	28
MéxC 9	30 motetes, 2 antífonas, 1 himno	3	33
MéxC 10	12 antífonas, 5 versículos, 4 himnos, 3 secuencias, 3 misas, 2 motetes, 1 salmo, 1 invitatorio, 1 sección de misa	8	32
MéxC 11	33 salmos, 6 antífonas, 5 responsorios, 1 lección, 1 invitatorio, 1 versículo de salmo	5	47
MéxC 12	13 himnos, 13 motetes, 6 antífonas, 2 versículos, 2 salmos, 2 misas, 1 sección de misa	7	39
MéxC 13	70 motetes, 3 antífonas, 1 secuencia	3	74
MéxC 14	8 misas, 7 cánones, 2 antífonas	3	17
TepMV 1	14 magníficats, 1 fragmento	1	15
TepMV 2	11 magníficats, 2 salmos, 1 antífona, 1 himno, 1 invitatorio	5	16
TepMV 3	24 himnos, 10 magníficats, 5 antífonas, 1 salmo	4	40
TepMV 4	6 misas, 7 motetes	2	13
TepMV 5	16 magníficats	1	16
TepMV 6	36 magníficats	1	36
TepMV 7	8 misas, 2 antífonas, 2 motetes	3	12
MadBN 2428	8 magníficats, 8 misas	2	16
TOTAL	128 motetes, 102 himnos, 96 magníficats y 1 fragmento, 64 salmos y 1 versículo de salmo, 50 antífonas, 45 misas y 2 secciones de misa, 15 responsorios, 14 invitatorios, 9 versículos, 8 Pasiones, 7 cánones, 7 secuencias, 6 lamentaciones, 4 lecciones, 3 tractos y 1 canción	16	563

De hecho, más de la mitad de las obras (296 de un total de 563) están asociadas con esta hora del Oficio. Las colecciones de Vísperas de Francisco Guerrero (1584; G4873), Juan Navarro (1590; N283) y Juan Esquivel de Barahona (1613; sin sigla RISM) eran el prototipo de libro impreso dedicado exclusivamente a este servicio. Victoria también publicó música para Vísperas, pero dividió el repertorio en dos volúmenes dedicados a himnos y salmos, por un lado (1581; V1428), y magníficats y antífonas, por otro (1581; V1430). Todos estos libros, a excepción del de Esquivel de Barahona, fueron conocidos en la Catedral de México y el *Liber Vesperarum* de Francisco Guerrero tuvo la consideración de libro de cabecera para esta hora del Oficio: sus himnos se copiaron en varios libros hasta 1781 y en distintos momentos, retextualizándose conforme a los requerimientos litúrgicos de los sucesivos breviarios. El resto de géneros son los típicos de una colección catedralicia: motetes, misas, responsorios, invitatorios y obras para Semana Santa (pasiones y lamentaciones), todas ellas con texto en latín; la única excepción la constituye la obra *Re sol* de Juan Martín de Riscos (antes 1570-1637), una chanzoneta a cuatro voces que sirvió de modelo a López Capillas para la composición de la misa parodia homónima; curiosamente, se copió la música de la chanzoneta, pero no su texto, quizá para no romper el tono latino del manuscrito. Aunque el repertorio sigue pautas estilísticas hispanas -ello se aprecia claramente en los magníficats de Hernando Franco o las misas de López Capillas-, determinados géneros presentan una mayor originalidad, pues incorporan elementos litúrgico-musicales de tradición local[8].

Otro rasgo destacado de los libros conservados es la ausencia de obras manuscritas para *cori spezzati* -con la excepción de un *O sacrum convivium* a ocho voces de Salazar- y el uso frecuente de los recursos canónicos. Esta concentración en obras a un solo coro ha sido interpretada por algunos investigadores como un signo de conservadurismo musical de la Catedral de México, frente a otras instituciones supuestamente más progresistas (Brothers 2002). Sin embargo, un análisis de las evidencias documentales más allá de los propios libros, así como de los formatos y las funciones de las copias, permiten presentar un balance más realista del repertorio. En este sentido, los inventarios actúan como elementos correctores de la máxima importancia. El inventario musical de 1589 incluía numerosas obras de cuatro a doce voces, tanto en romance como en latín, hoy perdidas (Marín López 2008a). Los maestros de capilla catedralicios del siglo XVII compusieron diversas obras policorales; los manuscritos mexicanos 2 y 3 de la Newberry Library de Chicago contienen salmos y magníficats policorales de Rodríguez de Mata y Pérez Ximeno, y varias misas a once y doce voces de este autor y de Luis Coronado se conservan en los legajos 24 y 42 de la Catedral de Puebla. Las copias poblanas presentan el repertorio no en libro de coro sino en particellas sueltas, lo que sugiere que el formato de facistol no era el más indicado para el repertorio policoral, cuya esencia residía en la independencia y separación espacial de los coros. Por tanto, la ausencia de obras policorales en los libros de polifonía de la Catedral de México no debe interpretarse como un signo de falta de modernidad, exclusivo de esta institución. Otras importantes colecciones de libros de polifonía de España (Sevilla y Segovia) e Hispanoamérica (Guatemala y Bogotá) presentan un reducido número de obras a ocho voces o más en formato de facistol, al no ser éste su formato predilecto de copia. El manuscrito 15 de la Catedral de Puebla, con casi una veintena de obras a ocho voces de Juan Gutiérrez de Padilla, constituye la excepción, y no la norma, pues se trata de una copia póstuma concebida como *opera omnia* del autor, probablemente realizada con criterios de conservación más que de interpretación.

8. Por mencionar dos ejemplos, las pasiones ponen en polifonía secciones del relato evangélico que habitualmente se confían al canto llano, mientras que para la festividad de los difuntos además del primer nocturno de Maitines -que es lo normal- se compuso polifonía para los nocturnos segundo y tercero (y no sólo salmos, responsorios y lecciones, sino también -lo que es más infrecuente- antífonas).

Uno de los aspectos más sorprendentes de los libros de polifonía mexicanos es la gran cantidad de concordancias con fuentes ibéricas: 920 transmisiones en 225 fuentes distintas (13 portuguesas y el resto españolas; Marín López, en prensa). Entre los manuscritos concordantes figuran los de las grandes colecciones de Segovia, Sevilla, Tarazona, Toledo y Valencia, entre otros. La obra española que ha alcanzado un mayor numero de concordancias -y también la más temprana de la colección- es el responsorio *Ne recorderis* de maestro sevillano Francisco de la Torre (antes 1464-1507) con cuarenta y ocho copias localizadas hasta la fecha, seguida, a distancia, de la antífona *Salve Regina* de Francisco Guerrero (1528-1599) con veintiséis concordancias; otras obras con un importante número de concordancias son los magníficats de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), colección de cabecera de muchas iglesias ibéricas. Se trata de obras y autores compartidos por todo el imperio hispano. En contraposición, resulta llamativa la escasa circulación del repertorio de los compositores locales, siempre circunscrita a fuentes hispanoamericanas; el autor más difundido es Hernando Franco (*ca.* 1530-1585), cuya obra más copiada, la lección *Parce mihi, Domine*, aparece en diez fuentes. La transmisión de estas obras, fundamentalmente antífonas y el repertorio de difuntos, constituye un ejemplo aislado, ya que la mayoría de las composiciones de los maestros locales se han conservado en una o, como mucho, dos copias. Por lo tanto, por increíble que parezca es probable que para una catedral de Nueva España resultase más fácil conseguir música de cualquier polifonista ibérico, antes que de un maestro de capilla activo en otra catedral del virreinato.

Una de las ventajas que permite el estudio de una colección completa de libros de polifonía estriba en la posibilidad de analizar las relaciones que mantienen entre sí y avanzar en los procesos de formación de circulación y formación del repertorio. Tal y como han señalado Margaret Bent (1981) y Richard Sherr (1987), cada fuente polifónica es una antología única compilada a partir de una variedad de libros, libretes o fascículos manuscritos e impresos, hoy perdidos. El número de códices originales que conocemos es muy escaso, ya que la mayor parte de los volúmenes conservados son copias de copias. Los manuscritos mexicanos corroboran esta tesis. MéxC 7, por ejemplo, incluye en el índice una leyenda en latín que da a entender que este manuscrito no recoge todas las obras contenidas en el volumen que le sirvió de modelo, sino sólo una selección: "Algunas obras enigmáticas e ingeniosas que en un principio se contenían no se copiaron aquí" [9]; de la misma forma, la inscripción al inicio de MéxC 12 indica que el códice fue compilado a partir de una variedad de libros preexistentes ("*Liber compactus ex multis*"). Ello exige estudiar el papel del copista en calidad de editor y analizar la relación entre las fuentes conservadas y las perdidas. Generalmente el copista selecciona a partir del material disponible y este proceso de selección da lugar al establecimiento de un nuevo repertorio. La selección de las obras a copiar podía obedecer a factores tan distintos como la capacidad de los cantantes disponibles en ese momento en la capilla, las preferencias personales del maestro de capilla o del copista, los requerimientos de la liturgia, la tradición o la disponibilidad de piezas para ser copiadas. Todos estos elementos determinaron la creación de nuevos códices en los que no se copiaron todas las piezas de los anteriores, sino sólo algunas, y se añadieron otras nuevas, creando un cuerpo de piezas privilegiadas que se siguieron interpretando regularmente. Ello llevó a la formación de un canon en continua evolución en el que ciertas piezas dominaban el repertorio.

Prescripción *vs* práctica en el uso del canto de facistol

Todo este repertorio se integraba en un marco ritual que seguía patrones hispanos y que pretendía reproducir los criterios occidentales de ordenación del tiempo y del espacio litúrgicos. Como cabría

9. El original en latín dice así: "*Aliqua opera enigmatica ingeniosa, quę in principio contenť hic non annotantur*".

de esperar en una sede arzobispal, capital de una vasta jurisdicción eclesiástica, las autoridades mostraron una constante preocupación por mantener la "grandeza y decencia que debe tener una iglesia metropolitana como ésta"[10]. Ello se tradujo en una rápida reglamentación institucional *secundum consuetudinem ecclesiae Hispalensis* ("según la costumbre de la Catedral de Sevilla") aunque, en la práctica, se incorporaron elementos litúrgicos de otros lugares. Lamentablemente, no se ha conservado ningún ceremonial de la Catedral de México que permita conocer con detalle la presencia de la polifonía en el culto catedralicio durante el siglo XVI, por lo que cualquier reconstrucción ha de partir del repertorio mismo, los inventarios y las parcas referencias en las actas capitulares del período. Gracias a un memorial presentado por el maestro de capilla Lázaro del Álamo al Cabildo en 1563, sabemos algunos de los momentos de obligada asistencia de la capilla de música con anterioridad a la implantación del breviario y misal romano de Pío V, adoptado en México en 1585. Las asistencias de la capilla musical eran comunes a las realizadas en esos años en otras catedrales de la Corona de Castilla, como las de Badajoz y Ávila (Solís Rodríguez 1975: XI; Rubio 1978: 18-19): todos los días de "fiesta de guardar" (a Primeras Vísperas, procesión y misa), todos los días en que hay Seña (a Vísperas), todos los domingos del Santísimo Sacramento, Adviento, Septuagésima y Cuadragésima (a procesión y misa) y los tres días de Tinieblas de Semana Santa[11].

La información aportada por los estatutos de la Catedral de México de 1585 en relación a las intervenciones musicales de la capilla catedralicia no es demasiado precisa y, dada su naturaleza prescriptiva, hay que tomar sus contenidos con cautela, pues describen cómo debía funcionar la catedral, pero no cómo realmente lo hacía. No obstante, las constituciones permiten completar ciertos detalles del memorial de 1563 y vislumbrar algunas particularidades en el tránsito del siglo XVI al XVII (Galván Rivera 1870: 506-10). La capilla debía asistir al coro los domingos y días festivos al principio de Tercia y Vísperas para que el *Asperges me* y los salmos polifónicos se inicien con puntualidad[12]. La polifonía es establecida como práctica obligada todos los domingos del Tiempo Pascual en Primeras y Segundas Vísperas; los demás domingos y festividades de la Virgen en Primeras Vísperas, que eran las que se cantaban el día anterior a la festividad por la tarde. Se cantaban "en contrapunto" los salmos primero, tercero y quinto en las Vísperas de Navidad, Reyes, Ascensión, Pentecostés, Corpus Christi, San Pedro y San Pablo, Asunción de Nuestra Señora y Todos los Santos; en el resto de festividades, sólo se interpretaban polifónicamente los salmos primero y quinto[13]. En Maitines, la capilla interpretaba el *Benedictus*, alternando la polifonía a fabordón con el órgano, una práctica que también se repite en el himno y el magníficat de las Primeras y Segundas Vísperas. La misa también era en polifonía no sólo en las festividades aludidas, sino en todas aquellas fiestas dobles mayores según el ceremonial mexicano.

Desde el primer sábado de Cuaresma hasta el Martes Santo, así como todos los sábados del año, se cantaba en polifonía la antífona *Salve Regina*, siguiendo una tradición litúrgico-musical de gran arraigo en las catedrales castellanas exportada al Nuevo Mundo; la prescripción también aparecía en las actas

10. México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en lo sucesivo ACCMM), Actas Capitulares (AC), vol. 16, fols. 122v-123r, 23-XII-1664. La cita proviene de una reunión capitular en la que el tesorero Gerónimo Gómez de Cervantes expresó la falta de decencia de las misas y *Salves* a la Virgen celebradas los sábados.

11. ACCMM, AC-2, fol. 95r, 12-I-1563.

12. De la redacción del decreto se deduce que la capilla debía comenzar a cantar polifonía en el versículo *Domine ad adjuvandum me*, respuesta del *Deus in adjutorium*. Un acuerdo capitular de 1615 informa que los músicos debían estar en el coro al comienzo del *Deus in adjutorium* como muy tarde; ACCMM, AC-5, fol. 405r, 14-VIII-1615.

13. ACCMM, AC-3, fol. 248r, 24-VII-1587.

de los terceros concilios mexicano y limeño y se hacía extensiva a las catedrales y parroquias de ambos virreinatos. Por otro lado, algunos versos del himno *Pange lingua* eran interpretados polifónicamente, mientras se encerraba y descubría el Santísimo Sacramento durante la octava del Corpus Christi, otra ceremonia de gran significación política en México (Curcio-Nagy 1994)[14]. En Semana Santa se cantaban en polifonía las lamentaciones y otras piezas anotadas en la tabla (Pasiones, el salmo *Miserere mei, Deus* y el himno *Vexilla Regis*). Finalmente, se encuentra una breve alusión al repertorio en romance, al que las constituciones se refieren como "canciones", y que será interpretado, tras la correspondiente aprobación del prelado, en la Natividad y Epifanía del Señor, así como en la Asunción y Natividad de la Virgen y en otras fiestas que se vayan señalando, quizá comunes a las realizadas en Lima (Sas Orchassal 1971-72: vol. 1, 69)[15]. Las constituciones de 1585 no indican nada acerca de la interpretación de música en la festividad de los difuntos. Sin embargo, desde mediados del siglo XVI existía una tradición local de composición de repertorio para esta festividad, tal y como lo confirma el repertorio del manuscrito MéxC 11. La documentación de la siguiente centuria indica que tanto la misa como las Vísperas de difuntos se interpretaban polifónicamente[16]. El inventario de 1589 recoge con inusual grado de detalle el repertorio en latín y romance empleado en la Catedral de México durante el siglo XVI, constituyendo un elocuente testimonio de la gran cantidad de libros perdidos, ya sea por contener un repertorio efímero renovado anualmente o por su deterioro a causa de un uso intensivo dentro y fuera de la Catedral.

El calendario de actuaciones de la capilla previsto en las constituciones de 1585 y las disposiciones capitulares que lo completan en la primera mitad del siglo XVII esbozan un panorama que no sería muy diferente del que aparece en otras catedrales castellanas como, por ejemplo, las de Sevilla, Toledo y Palencia, instituciones que son expresamente mencionadas como modelo litúrgico en México, y que, a diferencia de lo que ocurre en la sede novohispana, han conservado detallados ceremoniales del siglo XVII y principios del siglo XVIII (Ruiz Jiménez 2007: 361-389; Reynaud 1996: 282-341; Gallego 1979)[17]. Sin embargo, pese a la existencia de innegables puntos en común, no es posible extrapolar automáticamente el ceremonial de unas instituciones a otras. Las categorías de días festivos y el grado de participación musical, la incorporación de nuevas festividades, la coincidencia de funciones y el consiguiente traslado de fiestas, así como el aumento paulatino de fundaciones privadas y obras pías locales, hacían del ceremonial de cada institución un complejo y sofisticado sistema, de carácter único, en el que la excepción era la norma.

La creciente duración, complejidad y yuxtaposición de los cultos celebrados dentro de la Catedral de México aconsejó la realización de un nuevo libro de ceremonias en 1716[18]. Sin embargo, no será hasta 1751 cuando Juan de Peñaranda llevará a cabo una sistematización del calendario litúrgico mexicano en el *Diario manual*. Este extenso documento es de un gran valor, ya que contiene todas las festividades y aniversarios vigentes en la Catedral de México en esa época, incluyendo el rango de los días y el

14. ACCMM, AC-5, fol. 298r, 12-X-1612.

15. Las constituciones limeñas (1610) extendían la interpretación de chanzonetas a Pentecostés, Ascensión, octava y día de Corpus Christi, fiestas mayores de la Virgen (Anunciación, Visitación, Asunción y Natividad), Maitines de San Pedro, San Pablo y San Bartolomé con tres días de Jubileo.

16. ACCMM, AC-10, fol. 399r, 14-X-1644; y AC-24, fol. 3v, 12-IV-1695.

17. En 1620 el Cabildo ordenó al chantre la realización de una memoria con las fiestas a las que la capilla debía asistir obligatoriamente, documento que no he podido localizar; véase ACCMM, AC-7, fol. 100r, 1-XII-1620.

18. ACCMM, AC-28, fols. 236v-237r, 17-VII-1716. Desconocemos si este libro llegó a realizarse, pero en 1736 el Cabildo volvió a ordenar la redacción de un ceremonial; véase ACCMM, AC-33, fols. 186v-187r, 4-VI-1736.

orden de la música, así como otras indicaciones generales sobre el culto y la liturgia catedralicias[19]. Este *Diario manual*, junto con una *Tabla de las assistencias* de la capilla a las funciones litúrgicas, elaborada por el chantre Ignacio de Ceballos y publicada en México en 1758, permite hacerse una idea muy precisa del ceremonial a mediados del siglo XVIII; además, este último documento precisa si las asistencias de la capilla han de ser con o sin instrumentos[20]. Aunque no es posible extrapolar este calendario de participaciones a todo el período virreinal, sí que puede considerarse un reflejo de tradiciones musicales anteriores.

Un examen detallado del lugar de la polifonía de facistol en el ceremonial catedralicio mexicano *ca.* 1750 excede los límites del presente trabajo, aunque sí es posible aportar alguna información sobre el número de asistencias de la capilla de música. Como se ha comentado, la práctica real introducía muchos cambios debidos a la coincidencia de dos o más funciones religiosas, por el mal tiempo, ceremonias extraordinarias, rogativas, o incluso por la excesiva duración de algunas funciones, uno de los grandes problemas desde mediados del siglo XVIII[21]. Un cómputo provisional asciende a 325 asistencias anuales, 275 de las cuales tenían lugar en cultos ordinarios y el resto -unas 50- en funciones extraordinarias (recepción de autoridades locales, funciones regias y rogativas por diversos sucesos), y fundaciones votivas (aniversarios solemnes de fiesta o de réquiem) instituidas por patronos individuales (civiles o religiosos) y colectivos (cofradías o el propio Cabildo). Estas últimas se celebraban en distintos espacios del templo -no sólo había polifonía en el coro- y su vigencia temporal era muy variable, dependiendo de los réditos sobre los que se gravaban. En todo caso, se aprecia un incremento en su número a lo largo de los siglos XVII y XVIII, contribuyendo de forma determinante a la continuidad interpretativa de la polifonía[22]. Cruzando la información del *Diario manual* y de la *Tabla de las asistencias* es posible concluir que las asistencias de facistol estarían en torno a las 180 al año, lo que supone un 55 % de las asistencias totales de la capilla. Por tanto, una de cada dos asistencias de la capilla debía realizarse sin instrumentos, lo que subraya el importantísimo papel de la polifonía de facistol en el entramado ritual de la Catedral en pleno siglo XVIII.

Entre las asistencias que se realizaban periódicamente sin instrumentos estaban las misas de Renovación del Santísimo Sacramento, que tenían lugar todos los jueves del año, menos el Jueves Santo y el de Corpus, las misas de la Virgen, todos los sábados del año, menos el Sábado Santo, las *Salves*, cantadasen contrapunto todos los sábados, excepto los de Cuaresma, y los *Asperges me*, cantados todos los domingos con misa solemne después de Tercia. Además, la capilla tenía especial trabajo en los tiempos penitenciales de Adviento, Cuaresma y Semana Santa, así como en otros períodos litúrgicos y fiestas de santos. Muchas de las asistencias de facistol tenían lugar en el coro, aunque un número significativo se daban en las capillas laterales (Santo Cristo, Nuestra Señora de la Antigua, San Miguel y San Pedro),

19. El Cabildo ordenó a Peñaranda que hiciera el ceremonial en enero de 1751; véase ACCMM, AC-40, fol. 169v, 8-I-1751 y Serie Ordo, Libro 2 (1751).

20. México D.F., Biblioteca Nacional, Fondo Reservado 1354LAF: *Tabla de las assistencias de la capilla de esta Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de México [...]* (México: Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1758). El texto fue presentado de forma manuscrita al Cabildo por Ceballos en mayo de ese año, dándose orden de su impresión en julio; véase ACCMM, AC-43, fols. 221v-224v, 17-V-1758, y fol. 242v, 11-VII-1758.

21. A lo largo del siglo XVIII hubo una tendencia hacia una mayor duración de las celebraciones, tal y como recoge un acuerdo de mediados de 1760: "aunque era cierto que [las funciones] se celebraban con la mayor suntuosidad y cedían en el divino culto, pero que con la pausa del coro y la variedad y difusión de la música e instrumentos duraban de tres a cuatro horas y quitaban la devoción a los concurrentes"; ACCMM, AC-44, fols. 200v-201r, 29-VIII-1760.

22. Algunos de los aniversarios, impuestos sobre propiedades muy rentables, perduraron en el tiempo. Así, el primer aniversario de la Catedral, fundado por el maestrescuela Álvaro de Treviño en la década de 1530, seguía con rentas a mediados del siglo XVIII y, además, implicaba participación de la capilla de música el día de Santa Ana.

paso obligado de numerosas y concurridas procesiones. De hecho, la polifonía sin instrumentos era imprescindible en todas las procesiones de la Catedral, "así las ordinarias como las que extraordinariamente se hicieren y acordare el Cabildo, siendo estas asistencias sin instrumentos, a excepción de los bajones, porque estos en todo caso que la capilla asista deben asistir"[23].

México era una de las ciudades del Nuevo Mundo con mayor número de procesiones, realizadas por motivos muy distintos (rogativas por calamidades públicas o agradecimiento por muestras de misericordia, canonizaciones, recepción de reliquias, autos de fe, fiestas de cofradías, sucesos de la monarquía, etc.); las relaciones de fiestas incluyen abundantes referencias a la interpretación de polifonía latina en las procesiones, si bien en raras ocasiones se consignan los títulos de las obras. Esta abundancia de procesiones con polifonía en México pudiera ser una herencia de Sevilla, donde existía una tradición procesional muy arraigada que no tenía parangón en toda Europa (Borgerding 1997: 63-90). Por ello, no es extraño que parte de la polifonía se copiase en los más manejables libretes de partes y en papeles sueltos, un formato que era más vulnerable pero también más cómodo, tal y como lo confirma la amplia sección de "Música sin Ynstrumentos" en el inventario de 1792-93[24]. De hecho, la copia del canto de órgano en papeles sueltos parece que reemplazó al formato de facistol por otra razón práctica: muchos de los cantores, sobre todo los formados fuera de las catedrales, desconocían la antigua notación mensural, tal y como lo recoge un acuerdo capitular de 1757[25]. Ello explica por qué en la renovación del repertorio polifónico clásico realizada por Antonio Juanas a partir de 1791 las nuevas obras se copiaron en papeles sueltos y en notación moderna y no en la notación mensural típica de los libros de coro.

Desde el punto de vista de la solemnidad de las funciones, dos tercios de las asistencias de facistol a mediados del siglo XVIII tenían lugar en ceremonias de menor rango, denominadas dobles en la Catedral de México[26]. Por tanto, la pervivencia del repertorio de facistol durante los siglos XVII y XVIII quedó condicionada a su uso en festividades menores, reservando las de primera y segunda clase a la "música moderna" compuesta por los sucesivos maestros de capilla, es decir, a las piezas a varios coros con acompañamiento instrumental, copiadas en papeles sueltos e incorporadas a los fondos de la "papelera" de música. No obstante, la polifonía a cuatro voces con bajón tenía una presencia destacada en procesiones y Oficios de difuntos de los aniversarios solemnes, así como en algunas de las celebraciones de primera clase, como el Triduo Sacro de Semana Santa, el Corpus Christi y San Hipólito, patrón de la ciudad. Esta continuidad ceremonial explica por qué muchos de los libros y papeles con música sin instrumentos conservados en la Catedral de México se copiaron en el siglo XVIII; no era un signo de falta de modernidad, sino simplemente un requerimiento del ceremonial. Sin embargo, y al margen de esta razón de índole puramente práctica, existieron otras motivaciones más complejas, vinculadas al poder canónico de la tradición y lo hispano, que hicieron que el canto de órgano multiplicase sus significados en el Nuevo Mundo.

23. *Tabla de las assistencias*, 2. En un memorial de 1764 el bajonero Mariano Macías confirmaba que su instrumento resultaba necesario para "la música que llaman de facistol, entierros y demás solemnidades como Semana Santa y otras muchas"; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, 4-X-1764. Además, el bajón era requerido como acompañamiento del canto llano en aniversarios en los que no había polifonía (*Diario manual*, fol. 124v).

24. ACCMM, Música, legajo D (AM1594): "Plan de Música de varios autores", fols. 113r-129r (1792/93-1816).

25. ACCMM, AC-43, fols. 98r-v, 19-IV-1757: "[...] y otros [músicos] porque no lo entienden y por ser los libros de dicho canto figurado muy antiguos y tener sus notas y signos muy distintos de los que ahora se practican, pues con los tiempos se ha ido adelantado y perdiendo mucho la música, y proporcionando las entonaciones y estilos según a los días y a sus celebridades [...]".

26. En la Catedral de México había varias categorías de días festivos, de mayor a menor solemnidad: de primera clase, de segunda clase, doble -con aparato de 1ª clase o mayor y con aparato de 2ª clase o menor-, semidobles y simples.

Música "blanca": hispanidad y poder en la polifonía latina

Es de sobra conocida la estrecha relación que, desde finales del siglo XV y con especial énfasis tras el Concilio de Trento (1562-1565), los reyes de España trabaron con la Iglesia católica. Esta alianza estratégica se vio reforzada por dos hechos fundamentales, anteriores cronológicamente, que confluyeron en ese punto clave de la Historia Moderna que supone 1492: la expulsión de árabes y judíos de la Península Ibérica y la llegada de españoles al Nuevo Mundo, fenómenos que abrían para ambas instituciones -una monarquía recién establecida y un papado amenazado por la reforma luterana- nuevos y ambiciosos escenarios para unificar y expandir su hegemonía hasta los confines del mundo. Todo ello se tradujo en los territorios hispanos en una estricta observancia -al menos teóricamente- de los decretos emanados de Roma: el canto llano y la polifonía en latín adquirieron un gran protagonismo litúrgico y su uso fue potenciado por las autoridades religiosas como *lingua franca* de la nueva monarquía católica y como mejor forma de adornar y solemnizar el culto. Recientes investigaciones han mostrado la instrumentalización de la polifonía sacra del siglo XVI por parte de la historiografía musicológica nacionalista para construir una imagen idílica de este "Siglo de Oro", arquetipo *par excellence* de lo áureo, lo católico y lo místico (Ramos López 2003). Sin embargo, no es menos cierto que durante esta época, quizá por primera vez en la historia de la música, la Península Ibérica en su conjunto -con las coronas española y portuguesa bajo el poder los Austrias entre 1580 y 1640- ocupó un lugar privilegiado en el contexto internacional por la cantidad, calidad y difusión de su producción polifónica.

Con el respaldo de esta poderosa monarquía católica se construyeron redes internacionales de comunicación y la praxis polifónica ibérica se difundió por buena parte de América, África y las Indias Orientales. En este contexto al hablar de praxis polifónica no sólo me refiero a la *performance* del repertorio en su sentido lato, sino a un amplio conjunto de actuaciones tendentes a reforzar e imponer su uso, como parte del programa político-religioso de hispanizar y cristianizar los nuevos mundos, emulando en todo ello a los "reynos de Castilla". Las autoridades religiosas no escatimaron tiempo ni recursos, y en los principales núcleos urbanos se fundaron instituciones "a la española", con perfiles muy dispares pero dotadas todas ellas de la infraestructura necesaria para la interpretación y enseñanza de la polifonía. En el caso de la América española se crearon capillas de música en las catedrales -también en parroquias y conventos- con una presencia mayoritaria de músicos importados y dirigidas por un maestro compositor, siempre peninsular en el siglo XVI y, desde el siglo XVII, criollo; hubo casos muy puntuales de maestros de capilla catedralicios que eran mestizos o indígenas, aunque sus nombramientos generaron numerosos conflictos (Bermúdez 2006). Se instituyó la figura del maestro de seises y, posteriormente, se crearon los colegios donde los infantes, ya en régimen de internado, recibían instrucción en primeras letras y música. Finalmente, se dotó a estas instituciones del repertorio polifónico necesario, también enviado desde la Península. Las severas limitaciones de la imprenta musical en el Nuevo Mundo no hicieron sino aumentar aún más la demanda de libros de música para abastecer las nuevas iglesias, un fenómeno que, lejos de finalizar en el siglo XVI, se mantuvo hasta el final del período virreinal (Gembero Ustárroz 2007; Marín López 2008b). El cultivo de la polifonía, que ya en Europa era un medio muy eficaz para la representación simbólica de un mecenas individual o colectivo (Annibaldi 1993: 9-25), adquirió matices plurisémicos en los nuevos territorios: además de ser elemento necesario para la solemnización y "decencia" del culto, garante de la tradición musical, se convirtió en un medio para la conversión y el control de la población autóctona, una útil herramienta al servicio de la evangelización, así como en un símbolo de prestigio y estatus frente a unas culturas

locales que desconocían la polifonía escrita en el sentido europeo. En síntesis, la polifonía en latín representaba, quizá mejor que el propio canto llano, los nuevos valores de unidad, autoridad, orden y civilización que los colonizadores trataban de inculcar a la población autóctona a través del sonido.

Pese a su importancia en el ámbito urbano de las catedrales, la imposición de la polifonía en latín -uso aquí el concepto en el sentido que lo explica Baker (2008a: 22-31)-, también afectó al mundo rural de las parroquias de indios y las misiones, escenarios que presentaban marcadas diferencias culturales y raciales con su contrapartida urbana. En esencia, estamos ante una manifestación de alcance global, con un planteamiento teórico de base común, aunque las respuestas negociadas localmente fueron distintas según los contextos, actores y circunstancias. La concurrencia que asistía a las ceremonias en las catedrales era más española (criolla o peninsular) que negra, indígena o mestiza. Los márgenes para la subversión del orden aquí eran escasos -encontramos música hispana tocada y dirigida principalmente por músicos peninsulares y escuchada por las élites españolas- aunque aumentaban conforme se alejaban de estos centros de poder colonialista; es en las periferias geográficas y sociales, en las parroquias y en las misiones que concentraban a los indios, donde las identidades heterodoxas adquirieron mayor protagonismo (Waisman 2004; Rondón y Vera 2008).

El asunto del canon y sus mecanismos de poder aplicados a la práctica musical y musicológica, tanto general como específicamente latinoamericana, ha sido tratado por diversos autores en los últimos años (Bergeron y Bohlman 1992; Corrado 2004-2005; Miranda 2005; Merino 2006). En su sentido más clásico, es decir, como museo imaginario de obras maestras insuperables en la Historia de la Música, la historiografía ha construido una visión unívoca del canon, privilegiando hechos y ámbitos cronológicos y geográficos muy concretos: el canon se formó gracias al establecimiento del concierto público en el último tercio del siglo XVIII en Londres y, en menor medida, en París y en Berlín. Y así es, pero para el caso europeo, donde la palabra canon está cargada de fuertes connotaciones ideológicas e históricas. Aquí propongo una "descanonización" de este término y su uso de una forma más flexible, descentralizada y plural, pues no hubo un solo canon sino muchos, dependiendo de una compleja trama de instituciones, agentes, mediaciones, estrategias y negociaciones que eran distintos en cada lugar. A la luz de las luchas simbólicas y rituales en un ámbito socio-culturalmente complejo y muy distinto al europeo como el americano, en el que una cultura dominante trataba de imponer su paradigma ideológico y cultural, aquí propongo una aplicación de la palabra canon a la polifonía latina de Nueva España en una doble dirección: como canon musical y como canon cultural. En la primera de sus acepciones, la polifonía se impone como canon musical, en sentido estricto. El repertorio en *stile antico* era, junto con el canto llano, la música prescrita por la Iglesia católica y, aunque su espacio dentro del ceremonial se fue reduciendo con el paso del tiempo al tener que convivir, desde el siglo XVII, con el *stile concertato*, el repertorio sin instrumentos siguió siendo empleado de forma ininterrumpida hasta el siglo XIX y la iglesia siempre defendió su supremacía con respecto al estilo moderno (Castagna 2000: 5). Desde esta perspectiva, el canon estaría integrado por aquellas piezas y autores que, por motivos funcionales, estéticos o históricos, arraigaron en el repertorio de una institución y adquirieron valor normativo, siendo interpretadas asiduamente como parte de su identidad musical (Dean 1998; Weber 1999). Este canon musical, a su vez, desarrolló dinámicas particulares, en cuyo tratamiento no profundizaremos aquí; entre ellas estarían la variabilidad del canon a lo largo del tiempo -cómo con el transcurrir del tiempo las piezas que lo integran son sustituidas por razones técnicas, estéticas o ideológicas, por otras que adquieren estatus canónico- o la integración de canon internacional y canon local -cuál es el papel de la producción local en la construcción del canon de obras de una determinada institución-.

El peso del canon polifónico en la Catedral de México fue tal que entre 1720 y 1790 (desde el primer Sumaya hasta el primer Juanas pasando por los prolíficos Ignacio de Jerusalem y Mateo Tollis de la Roca), los compositores y maestros de capilla parece que no se prodigaron en el cultivo del *stile antico*, prefiriendo la composición de villancicos en castellano y, desde 1757 -de forma pionera en el Nuevo Mundo- ciclos de responsorios de Maitines en *stile concertato*[27]. Es evidente que para esa época el repertorio polifónico en latín de la catedral estaba sólidamente establecido a través de "valores seguros" como Francisco Guerrero, Hernando Franco y Francisco López Capillas, y la inercia de la tradición hacía que la introducción de nuevas piezas sustituyendo a las que se venían cantando desde hace décadas no fuese sencillo; mover el canon siempre fue difícil. Esta curiosa asimetría en el catálogo de los compositores dieciochescos pudiera interpretarse como un signo de preferencia estética; sin embargo, sabemos que la polifonía clásica compartía protagonismo al 50% con las composiciones en estilo moderno y que para un maestro de capilla catedralicio la composición de nuevas obras no era una opción sino una obligación. Es posible encontrar una explicación satisfactoria a este fenómeno en las dinámicas del canon y en su papel perpetuador del repertorio dominante, así interiorizado por la institución, sus compositores y sus intérpretes[28].

La segunda acepción es la que toca a la polifonía latina como canon cultural, es decir, como una forma de construir e imponer una cultura. Es precisamente aquí donde este repertorio revela unas potencialidades canónicas insospechadas, sobre todo en el caso de un Nuevo Mundo en el que la realidad socio-cultural y sus manifestaciones artísticas -música incluida- expresaba los conflictos y negociaciones entre los valores europeos y las tradiciones autóctonas. La polifonía latina en *stile antico* condensaba todos los valores musicales, lingüísticos, retóricos y gráficos de la cultura dominante. Desde el punto de vista musical, representaba el concepto de armonía o simultaneidad sonora que, si bien no era totalmente desconocido por las culturas autóctonas -que probablemente desarrollaron prácticas heterofónicas- tenía para ellas un sentido de elaboración, afinación y control totalmente nuevos, como también lo eran los instrumentos que la acompañaban. En lo lingüístico, el latín simbolizaba mejor que ninguna otra lengua los ideales humanísticos europeos; era la lengua de la alta cultura, de la sabiduría más excelsa, y su uso contribuía a subrayar la solemnidad del evento y la sacralidad de las ceremonias ante un público que, si bien no sabía latín, conocía el alfabeto latino y tenía un conocimiento pasivo de algunas frases utilizadas en la liturgia. Desde el punto de vista retórico, la polifonía era una herramienta de persuasión que utilizaba recursos y procedimientos de la oratoria, permitiendo una presentación de la doctrina de forma clara, y a veces muy efectista (Borgerding 1998). Además, como parte de una cultura letrada, la polifonía hispana tenía una codificación escrita en los elaborados libros de canto colocados sobre un facistol dentro del coro, centro ritual y musical de la iglesia, elementos todos ellos desconocidos a los ojos de una cultura nativa esencialmente oral y ágrafa, donde lo sonoro tenía una dimensión efímera[29]; lo escrito es aquí una herramienta para sacar a los nativos de su condición de "salvajes", un triunfo de la racionalidad hispana y una conquista definitiva en lo que Gruzinski (1993: 184-200) denomina la "colonización del imaginario indígena". En síntesis, la praxis polifónica era una actividad que investía de singular lucimiento y autoridad a quien la practicaba, pues representaba los valores más hispanocéntricos de la cultura dominante. Las continuas referencias de cronistas como

27. ACCMM, AC-43, fol. 179v, 22-XII-1757. Aunque se conservan algunos responsorios anteriores, compuestos por Antonio de Salazar a principios del siglo XVIII, la práctica se institucionalizará desde 1757.

28. Esta idea se ve respaldada si consideramos que los criterios de preservación del repertorio en la época favorecían la salvaguarda de la música con texto en latín antes que en castellano o en cualquier otra lengua.

29. Aunque las culturas de tradición oral tienen sus propias fórmulas de fijación del repertorio -a veces muy complejas-, éstas no pasan por la escritura de la música.

Vázquez de Espinosa -citado al inicio del texto- al extendido cultivo del canto de órgano entre los indígenas, su rápido aprendizaje del latín y la pericia como copistas de libros de música no deben entenderse sólo en su literalidad, sino también desde el punto de vista de quien busca legitimar la acción colonial. El hispanocentrismo no desaparece, sino que se desplaza.

El canon polifónico en la doble dimensión explicada aspiraba a establecer una posición de centralidad cultural y marcar el camino que debía seguir la producción posterior. Dentro del programa de acción sonora de los conquistadores, la polifonía en latín era probablemente el repertorio musical de mayor capacidad canónica porque además resultaba, aparentemente, el más impermeable a las prácticas identitarias. Hasta ahora se ha venido señalando a los villancicos en romance como los vehículos más idóneos para la representación del Otro. Aunque también formaban parte de las estrategias musicales del imperio, en el sentido de generarse al abrigo de las catedrales, bajo la observancia de sus autoridades y con el propósito de reafirmar las jerarquías, los villancicos parecen ofrecer más posibilidades que la severa polifonía de matizar la identidad peninsular con elementos locales criollos y, ocasionalmente, indígenas. Se trataba de un género más dúctil y cercano al pueblo por su sabor popular, su carácter festivo, su escritura en castellano -una lengua más familiar y conocida que el latín, con ocasionales incorporaciones de textos en lenguas nativas como el náhuatl- y la agudeza de sus textos, que incluían referencias a la realidad multiétnica de la sociedad, aunque nunca de una forma literal, sino estereotipada y alegórica (Illari 1997 y 2007; Baker 2008b).

Así pues, parece que el canto de órgano en latín no permite representar identidades distintas a la hispana, sólo "blanca" y pura polifonía, algo que *a priori* confirman los cronistas, quienes invariablemente presentan un escenario bucólico en el que los pasivos indígenas aceptan natural, pacífica y felizmente la polifonía europea. Sin embargo, estas descripciones forman parte del imaginario cultural de los colonizadores y hay indicios que sugieren un papel más activo de los indígenas también en el terreno polifónico. De nuevo, encontramos grandes diferencias entre el mundo catedralicio y el resto. En la catedral existía un bloqueo institucionalizado hacia lo indígena, pues casi todos los intérpretes eran españoles peninsulares o criollos. Tampoco ayuda demasiado la rígida visión transmitida por las fuentes catedralicias; pese a su riqueza informativa, la documentación capitular -entre la que se cuentan los libros de polifonía- no deja de ser el instrumento de gobierno de una institución colonialista que invisibiliza las prácticas del Otro, de ahí su carácter parcial y partidista. En cambio, en el universo conventual, parroquial y misional es posible encontrar indicios de cómo la polifonía hispana fue resignificada y absorbió elementos de la tradición indígena, previamente adaptados y consensuados con las autoridades como parte de su programa catequístico. Así, al repertorio sacro se le aplicaron textos nativos siguiendo la técnica del *contrafactum*, tal y como lo testimonian algunos libros doctrinales, manuales de párrocos y relaciones geográficas de obispados, que incluían ejemplos de música adaptada o nuevamente compuesta en estilo europeo, pero con lengua nativa[30]. El códice Valdés, al parecer procedente de un monasterio de Toluca, contiene misas de Colin, Palestrina, Victoria, Esquivel de Barahona, Garro y Alonso Lobo derivadas de impresos europeos y, entre ellas, dos famosas piezas polifónicas con texto en náhuatl, cuyo estilo -más cercano al del villancico que al del motete- sigue

30. El ejemplo más popular es el mítico *Hanacpachap cussicuinin*, himno estrófico en quechua a cuatro voces publicado en el *Ritual formulario e institución de curas para administrar a los naturales de este reyno* (Lima, 1631) del misionero Juan Pérez Bocanegra.

pautas hispanas[31]. Lo mismo puede decirse de las piezas en zapoteco copiadas en el libro de polifonía de Domingo Flores, usado en el poblado oaxaqueño de San Bartolo Yautepeque a principios del siglo XVIII y actualmente en proceso de estudio (Tello 2009). Esta presencia normalizada de piezas polifónicas con texto nativo compartiendo tiempo y espacio con el repertorio en latín puede interpretarse en sí misma como una contribución indígena a la cultura musical colonial. Sin embargo, no debemos llevarnos a equívocos: lo importante no era tanto el idioma empleado ni la raza de los intérpretes, sino el estilo musical y, sobre todo, el contexto interpretativo. En la cosmovisión de la época, y a pesar de utilizar lenguas nativas, estas piezas son música "blanca", pues su estilo es europeo, son interpretadas por indígenas ataviados y educados "a la española", todo ello como demostración pública del imaginario cultural y religioso "hispano". El idioma aparece aquí como elemento enmascarador de mecanismos de poder en su más amplia acepción.

A veces, la representación del Otro en el universo polifónico es mucho más sutil, como ocurre en los manuscritos procedentes de las parroquias indígenas de Guatemala conservados en Bloomington. Este conjunto fascinante de fuentes también incorpora algunas piezas en dialecto, aunque la colección exhibe -como el códice Valdés- un perfil latino. Hay un grupo de piezas sin título, cuya factura contrapuntística y extensión remite directamente a la polifonía hispana del siglo XVI; probablemente se trata de motetes para uso de ministriles (Borg 1985, vol. 2: 294-296, 634-638). Sin embargo, estos manuscritos presentan varios ejemplos de piezas instrumentales sin autor, título ni texto, probablemente derivadas de modelos polifónicos vocales como salmos. La configuración melódica de algunas de ellas, con lo que parecen ser ornamentos añadidos al fabordón original, sugiere que estamos ante la codificación escrita de la práctica interpretativa desarrollada por los ministriles indígenas de estas parroquias a partir de la matriz europea (Borg 1985, vol. 2: 560, 610-11, 631, 645-646). Por otro lado, su organización correlativa siguiendo el orden modal es indicativa de su uso efectivo dentro de la liturgia ordinaria. Estas piezas ejemplifican la sutileza de los mecanismos de representación y muestran que la agenda indígena -tal y como ya demostró Illari (1998) en el ámbito misional- no debe buscarse a través de los conceptos europeos de "autor" y "obra", sino desde la propia realidad americana y los activos procesos de recomposición, transformación e interpretación a los que fue sometida la polifonía hispana, tanto en un plano físico y material como discursivo y mental.

Consideraciones finales

El establecimiento de la monarquía hispano-portuguesa en el siglo XVI y el impulso recibido desde Roma permitió la construcción de redes mundiales de comunicación por primera vez en la historia, con un marco de referencia ibérico. La instauración de este espacio cultural y geográfico hizo que el canto de órgano se convirtiese en el primer estilo europeo -después seguido por otros- que alcanzó una dimensión planetaria, cruzando los océanos Atlántico, Pacífico e Índico. Bajo su aparente neutralidad, el sonido polifónico y el complejo ritual en el que se insertaba constituyó una poderosa herramienta al servicio de la propaganda política, la conversión religiosa y el control social; esto es, el mantenimiento del *status quo* de la cultura dominante. Con todo lo que significaba de prestigio y respetabilidad, la polifonía de la Catedral de México, como la que podía escucharse en Lima, Bahía, Goa y Manila y en toda una constelación de conventos, iglesias, doctrinas y misiones, se erigió en un elemento rico

31. Se trata de *Santa Mariaé* y *Dios itzalo nantziné*. El cancionero musical de Gaspar Fernandes también contiene cinco piezas con texto en náhualt pero, a diferencia del códice Valdés, el resto del manuscrito está integrado básicamente por chanzonetas y villancicos, y no por polifonía litúrgica en latín.

en significados y fundamental en el sistema de creencias de la cultura colonial, no siendo exagerado afirmar que el éxito de la colonización estuvo ligado, en buena medida, al progreso y éxito de la instrucción polifónica. Las respuestas dadas localmente a este "imperialismo polifónico" fueron distintas en cada lugar dependiendo de una compleja trama de mediaciones y estrategias, del arraigo y las costumbres de la cultura receptora y del grado de resistencia a lo occidental; un asunto, en todo caso, que merece estudios específicos. Pero todas estas negociaciones compartían su pertenencia al espacio de la monarquía hispana, que supo hacer de la polifonía en latín un elemento tan real como simbólico en el establecimiento y mantenimiento de su hegemonía.

Bibliografía

Annibaldi, Claudio. 1993. "Introduzione". *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento* (editado por Claudio Annibaldi). Bolonia: Il Mulino, pp. 9-43.

Baker, Geoffrey. 2008a. *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press.

_____. 2008b. "Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?", *Early Music*, nº 36/3, pp. 441-448.

Barwick, Steven. 1949. "Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico". Ph.D.diss., 2 vols., University of Harvard.

Bent, Margaret. 1981. "Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony". *Music in Late Medieval and Early Modern Europe* (editado por Iain Fenlon). Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, pp. 295-317.

Bergeron, Katherine y Philip V. Bohlman (Eds.). 1992. *Discipling Music. Musicology and Its Canons*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press.

Bermúdez, Egberto. 2006. "Música, política y relaciones sociales en la Catedral de Santafé: lo local y lo peninsular, 1550-1650". *Congreso Internacional "Música y músicos en instituciones eclesiásticas. Andalucía en la Edad Moderna"*. Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 7-9 de diciembre de 2006.

Borg, Paul W. 1985. "The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library". Ph.D.diss., 2 vols., University of Indiana.

Borgerding, Todd M. 1997. "The Motet and Spanish Religiosity, ca. 1550-1610". Ph.D. diss., University of Michigan.

_____. 1998. "Preachers, *Pronunciatio*, and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony", *The Musical Quarterly*, nº 82/3-4, pp. 586-598.

Brothers, Lesther. 2002. "Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico". *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow* (editado por David Crawford y G. Grayson Wagstaff). Hillsdale, NY: Pendragon Press, pp. 75-89.

Castagna, Paulo. 2000. "Prescripciones tridentinas para la utilización del *Estilo antiguo* y del *Estilo moderno* en la música religiosa católica (1570-1903)". *I Congreso Internacional de Musicología* (Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", octubre de 2000), (disponible en: www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf 2000).

_____. 2006. "El *canto de órgano* en las casas y aldeas jesuíticas brasileñas en los siglos XVI y XVII", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, nº 20, pp. 71-96.

Corrado, Omar. 2004-2005. "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, nº 5-6, pp. 17-44.

Curcio-Nagy, Linda. 1994. "Giants and Gypsies: Corpus Christi in Colonial Mexico City". *Rituals of rule, rituals of resistance: public celebrations and popular culture in Mexico* (editado por William H. Beezley y otros). Wilmington, DE: Scholarly Resources, pp. 1-26.

Dean, Jeffrey. 1998. "The evolution of a Canon at the Papal Chapel: the Importance of Old Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries". *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome* (editado por Richard Sherr). Oxford: Clarendon Press, pp. 138-166.

Fenlon, Iain. 2007. "Artus Taberniel: Music Printing and the Book Trade in Renaissance Salamanca". *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World* (editado por Iain Fenlon y Tess Knighton). Kassel: Reichenberger, pp. 117-145.

Gallego, Antonio. 1979. "José de Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)", *Revista de Musicología*, nº 2, pp. 357-386.

Galván Rivera, Mariano. 1870. *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México en el año 1585*. Barcelona: Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá.

Gembero Ustárroz, María. 2001. "El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España". *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII* (editado por Ricardo Fernández Gracia). Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 463-496.

_____. 2007. "Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio". *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World* (editado por Iain Fenlon y Tess Knighton). Kassel: Reichenberger, pp. 147-177.

Gruzinski, Serge. 1993. *The Conquest of Mexico. The incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th to 18th centuries*. Cambridge: Polity Press.

Illari, Bernardo. 1998. "Un *Laudate Pueri* como antiobra (acerca de la invención de la música jesuítica de Chiquitos)". *Música Barroca del Chiquitos Jesuítico. Trabajos leídos en el [I] Encuentro de Musicólogos*. Santa Cruz de la Sierra, [16] abril 1996 (editado por Bernardo Illari). Santa Cruz de la Sierra: Festival de Música Renacentista y Barroca "Misiones de Chiquitos", pp. 11-41.

_____.1997. "¿Les *hacen lugar*? ¿Y cómo? La representación del *indio* en dos villancicos chuquisaqueños de 1718", *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, nº 7, pp. 165-196.

_____. 2007. "The Popular, the Sacred, the Colonial and the Local: the Performance of Identities in the Villancicos from Sucre (Bolivia)". *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres* (editado por Tess Knighton y Álvaro Torrente). Aldershot: Ashgate, pp. 409-440.

Johnson, Robert M. 1990. "The Magnificats of Francisco Lopez Capillas (1615?-1673), Mexico City Cathedral *Maestro di Capilla* [sic]", D.M.A.diss., Arizona State University.

Lara Cárdenas, Juan Manuel (Ed.). 1993-. *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras*. Tesoro de la Música Polifónica en México. México D.F.: CENIDIM.

_____. 1996-. *Hernando Franco (1532-1585). Obras*. Tesoro de la Música Polifónica en México. México D.F.: CENIDIM.

Marín López, Javier. 2003. "Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México", *Historia Mexicana*, nº 208, pp. 1073-1094.

_____. 2008a. "The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered", *Early Music*, nº 36/4, pp. 575-596.

_____. 2008b. "Libros de música para el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado". *Orbis Incongnitvs. Avisos y Legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al Profesor Luis Navarro García*, 2 vols. (editado por Fernando Navarro Antolín). Huelva: Universidad de Huelva y Asociación Española de Americanistas, vol. 2, pp. 137-152.

_____. en prensa. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Jaén-Granada: Universidad de Jaén y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Miranda, Ricardo. 2005. "Tesituras encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 86, pp. 95-110.

Merino, Luis. 2006. "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", *Revista Musical Chilena*, LX/205 (enero junio), pp. 26-33.

Perdomo Escobar, José Ignacio. 1976. *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Pérez Ruiz, Bárbara. 2004. "Transcripción y edición crítica de seis obras de Luis Coronado (¿?-1648), maestro de capilla en la Catedral de México (1641-1648)". Magíster Scientiarum, Universidad Central de Venezuela.

Ramos López, Pilar. 2003. "The construction of the myth of Spanish Renaissance Music as a Golden Age". *Early Music-Context and Ideas. International Conference in Musicology* (Cracovia, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellosǹkiego, septiembre de 2003). (www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/ramos_krakow_2003.pdf)

Reynaud, François. 1996. *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoinages aux environs de 1600*. París: CNRS & Brepols.

Rondón, Víctor y Alejandro Vera, 2008. "A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: prescripciones y prácticas músico-rituales en el área surandina colonial", *Latin American Music Review*, nº 29/2, pp. 190-231.

Rubio, Samuel (Ed.). 1978. *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... ad Antiphonae B. Virginis*. Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios.

Ruiz Jiménez, Juan. 2007. *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.

Russell, Craig H. (Ed.). 1992. *The Mexican Baroque Collection. A Cappella and Concerted Vocal Works by Mexican Masters of the Eighteenth Century*. Los Osos, CA: Russell Editions.

Sherr, Richard. 1987. "The Relationship between a Vatican Copy of the Gloria of Josquin's Missa de Beata Virgine and Petrucci's Print". *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia "Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale" (Bologna, Ferrara y Parma, 1987)*, (editado por Lorenzo Bianconi y otros). Bolonia: Edizioni di Torino, pp. 266-271.

Snow, Robert J. 1996. *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service, Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. Monuments of Renaissance Music IX. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Solís Rodríguez, Carmelo. 1975. "Datos para una biografía". *Juan Vázquez. Agenda Defunctorum. Sevilla, 1566* (editado por Samuel Rubio). Madrid: Real Musical, pp. VII-XIII.

Stanford, Thomas E. 2002. *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.

Stevenson, Robert M. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of the American States.

_____. 1979. "Mexico City Cathedral: The Founding Century. The Paramountcy of Mexico Cathedral", *Inter-American Music Review*, nº 1/2, pp. 131-179.

Tello, Aurelio. 2009. "Música de los pueblos indígenas de Oaxaca. Dos estudios de caso: San Bartolomé Yautepec y San Pedro Huamelula". *Curso de Investigación "Exclusiones y resistencias. Las obras músicas hispánicas (ss. XVI-XVIII)"* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 5-8 de diciembre 2009).

Turrent, Lourdes. 1993. *La conquista musical de México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Wagstaff, Grayson. 2007. *Matins for the Dead in Sixteenth-Century Colonial Mexico: Mexico City Cathedral 3 and Puebla Cathedral 3*. Gesamtausgaben XXVI. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music.

Waisman, Leonardo. 1991. "Música misional y estructura ideológica en Chiquitos (Bolivia)", *Revista Musical Chilena*, XLV/176 (julio- diciembre), pp. 43-56.

_____. 2004. "La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia)", *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, nº 12, pp. 11-38.

Weber, William. 1992. *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: a Study in Canon, Ritual, and Ideology*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

_____. 1999. "The History of Musical Canon". *Rethinking music* (editado por Nicholas Cook y Mark Everist). Oxford: Oxford University Press, pp. 336-355.

_____. 2000. "Continuity and Discontinuity in the revival of Sixteenth-Century Music". *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle* (editado por Philippe Vendrix). París: Klincksieck, pp. 247-261.

Zavadivker, Ricardo Augusto. 1999. "Cronistas de Indias". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (dirigido por Emilio Casares Rodicio). Madrid: Sociedad General de Autores, vol. 4, pp. 187-205.