



Polonia

Estudios
Latinoamericanos

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos

ISSN 0137-3080

Original title / título original: *Maestro de Capilla de la Nueva España durante el siglo diecisiete*

Author(s)/ autor(es):
Anna Jurek-Nathan

Published originally as/ Publicado originalmente en:
Estudios Latinoamericanos, 30 (2010), pp. 93-106

DOI: <https://doi.org/10.36447/Estudios2010.v30.art5>

Estudios Latinoamericanos is a journal published by the Polish Society for Latin American Studies (Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych).

The Polish Society for Latin American Studies is scholarly organization established to facilitate research on Latin America and to encourage and promote scientific and cultural cooperation between Poland and Latin America.

Estudios Latinoamericanos, revista publicada por la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos (Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych).

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos es una asociación científica fundada con el fin de desarrollar investigaciones científicas sobre América Latina y participar en la cooperación científica y cultural entre las sociedades de Polonia y América Latina.

Maestro de Capilla de la Nueva España durante el siglo diecisiete

Anna Jurek-Nathan

Introducción

Nueva España: tierra de esperanzas para muchos, de vida nueva, encuentro de culturas y costumbres, nueva sociedad compuesta de diferentes razas y clases sociales. Después de las primeras etapas (conquista – colonización/evangelización) el territorio de la Nueva España empezó a regirse por sus reglas, estableció sus principios, leyes y costumbres. A pesar de estar bajo la influencia española, la sociedad novo-hispana impulsó el desarrollo de vida propia, que tomó fuerza durante el siglo diecisiete. Todos los elementos culturales, artísticos, científicos etc., importados menos de un siglo atrás y plantados en el suelo del Nuevo Continente, tomaron fuerza, echaron raíces, empezaron a dar fruto en forma de obras propias, artistas nativos, monumentos biculturales.

La música de la Nueva España –sobre todo la relacionada con la religión católica– fue una de las muestras de la actividad artística propia (aunque influenciada por España y Portugal) cuyo desarrollo y alto nivel alcanzado sorprendían ya a los contemporáneos. Según Thomas Gage¹, que visitó la Ciudad de México en 1625, la música ejecutada en las

¹ Thomas Gage (aprox. 1600–1656) nació en Inglaterra, estudió en el seminario de St. Omer (Francia) y en el colegio jesuita en Valladolid, que abandonó para ingresar en el convento de dominicos en Jerez de la Frontera. De allí fue reclutado como misionero para la conversión de los indígenas en las posesiones españolas. Llegó a la Nueva España en 1625 y permaneció allí (entre México y Guatemala) 12 años. En 1648 publicó su libro *The English American by Sea and Land or New Survey of the West Indies* (cuya

iglesias de ésta tenía un “alto grado de perfección”. Y agregaba: “me atrevo a asegurar que el pueblo concurre a las iglesias más bien por tener el gusto de oír la música que por asistir al servicio a Dios” (Gage 1980:67). En otro capítulo, al describir el convento franciscano de Tlascala (Tlaxcala) y sus servicios religiosos, afirma: “su iglesia es hermosísima, y los sirven unos cincuenta indios que desempeñan los oficios de cantores, organistas, músicos (...) no hay mayor delicia que oír una misa, asistida por esa capilla, cuyas maravillosas sinfonías llenan de admiración a todo mundo” (Gage 1980:50).

Analizando este tipo de relatos de la época, nace la pregunta: ¿quienes fueron los que hicieron posible que la música religiosa “europea” alcanzara –en tan poco tiempo– un nivel tan admirado?

La migración de los signos

Desde los primeros trabajos de evangelización realizados por los frailes franciscanos, la música estuvo presente, desempeñando un papel importante en el proceso de conversión. El repertorio religioso encontró en los indígenas una respuesta muy favorable, un público deseoso de escuchar y de ejecutar la música “nueva”; los indios de la Nueva España resultaron ser muy talentosos como músicos ejecutantes, compositores y constructores de instrumentos. Fray Toribio de Benavente en su relato nos proporciona una muestra de ello:

Un indio de esos cantores, (...) ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto. (...) Hacen también chirimías (...) Un mancebo indio que tañía flauta enseñó a tañer a otros indios en Tehuacan, y en un mes todos supieron officiar una misa y vísperas, himnos, y magnificat, y motetes; y en medio año estaban muy gentiles tañadores. [Benavente: tratado III, capítulo XII, 2].

Los franciscanos (seguidos por los frailes dominicos y agustinos) fueron los primeros maestros de música en aquellas tierras. Iniciaron la labor de enseñar a la población indígena, incluyendo en sus programas educativos la lectura, la escritura y la música, junto con el catecismo y la doctrina católica. Sus alumnos demostraron una gran habilidad musical, convirtiéndose en los primeros cantantes y músicos nativos al servicio de la iglesia católica. Sin embargo, el fuerte desarrollo de la música religiosa no tuvo lugar en los conventos, sino en las catedrales e importantes iglesias bajo el patrocinio de la iglesia secular.

primera edición en español salió en París en 1838 como *Nueva relación que contiene los viajes de Tomás Gage en la Nueva España*). Inició un nuevo viaje al Nuevo Mundo con la expedición inglesa contra las colonias hispanas en 1654. Debido a la derrota de los ingleses en Santo Domingo, la expedición se dirigió a Jamaica, de la cual se apoderó sin dificultades, y donde Gage falleció en 1656.

La primera diócesis en las tierras de la Nueva España fue constituida por el Papa León X en Tlaxcala en 1518. Posteriormente, después de la fundación de la ciudad Puebla de los Ángeles en 1531, se cambió de lugar, estableciéndose en 1543 en la recién fundada ciudad de Puebla (Lomelí Vanegas 2001:71). En 1530, en la antigua capital de los Aztecas –Ciudad de México– el Papá Clemente X proclamó la diócesis (año en el que fue terminada la construcción de la primera catedral de esta ciudad) y unos años después, en 1535, con la bula de Pablo II, inició su actividad religiosa la diócesis de Antequera de Oaxaca. Desde el principio de sus actividades religiosas, las tres ciudades se convirtieron en importantes centros de música, que impulsaban su desarrollo, marcaban las tendencias y estilos, imponían reglas y costumbres.

La presencia de la música en las iglesias novo-hispanas estaba prevista ya en las bulas de fundación de los centros religiosos. La organización de la vida musical, el repertorio de los festejos religiosos, quedó al principio a cargo del *chantre* y del *sochantre*, ambos responsables de toda actividad musical. A diferencia de la situación posterior, el *chantre*, siendo uno de las cinco dignidades del cabildo², tenía que ser sacerdote ordenado.

El Archivo Histórico de la Catedral de Oaxaca conserva las copias de las bulas de las fundaciones de las diferentes catedrales: 1537 (Guatemala), 1541 (Chiapas) y 1579 (Michoacán); en todas aparece el mismo párrafo referente a la música:

Cantoriam ad quam nullus possit presentare missi in musica saltem in cantu plano doctus et peritus existat culus in facistorio cantare, et sexcutores ecclesia cantare docere et que ad cantum pertinent et expectant ordinare, corrigere et emendare in choro et ubicumq; perse et non per alium officium exit. [AHAO, caja 1]³.

Sin entrar en detalles de repertorio, las bulas especifican las áreas que deberían ser atendidas por la persona responsable de la música dentro de las catedrales: creación del coro, enseñanza musical y sustento del nivel musical adecuado. Sin embargo, no se le obligaba a componer las obras nuevas requeridas para determinadas fechas. Más bien se le asignaba el papel de maestro y supervisor, especialmente del coro.

La importancia de las actividades musicales en la iglesia la percibieron las autoridades desde el principio de su presencia en las tierras del Nuevo Continente. En la junta efectuada el 27 de abril de 1539, en la que participaron los primeros obispos novo-hispanos –de México, Juan de Zumárraga; de Oaxaca, Juan de Zá-

² El cabildo estaba formado por cinco dignidades: el deán, el arcediano, el chantre, el maestro-escolar y el tesorero (Brill 1998:23).

³ Traducción: “La Chantría a la cual ninguno puede ser presentado si no fuere docto y experto en música, á lo menos en canto llano, cuyo oficio será cantar y enseñar, y corregir, y enmendar y ordenar en el coro y donde quiera, por sí y no por otro todo lo que al canto conviene y pertenece”.

rate; y de Michoacán, Don Vasco de Quiroga– se acordó permitir de otros cantos (en diferentes lenguas, incluyendo –probablemente– las indígenas), a los que los nativos estaban acostumbrados, siempre y cuando fueran “examinados primero los Cantares, que ovieren de cantar por quien entienda, y sepa la Lengua lo que es lo que cantaren (...) de manera que todo les ayude a ser buenos Christianos” (MNAH, Puebla, rollo 6). De ese modo, la iglesia novo-hispana le abrió las puertas a la música de diferentes tipos, que desde entonces iba a compartir el campo musical con la música litúrgica en latín.

Esa manera de manejar las actividades musicales dio inicio a la existencia de la institución de la capilla musical, institución de suma importancia tanto en las iglesias españolas como en las del Nuevo Continente.

Las capillas musicales ya llevaban tiempo funcionando en las catedrales europeas, las capillas de las cortes y las iglesias importantes. Al territorio de la Nueva España no llegaron inmediatamente, aunque no tardaron en constituirse y convertirse en instituciones de prestigio. Todas las catedrales novo-hispanas, a la hora de fundar sus capillas de música, tomaron como ejemplo la organización y la administración de la catedral de Sevilla.

Dentro de la capilla de música estaban los cantores, los músicos ejecutantes de diversos instrumentos, los organistas y los alumnos, incluyendo los seises, es decir, los miembros del coro infantil. Todos los miembros de la capilla dependían directamente del cabildo, que proporcionaba fondos económicos, asignaba puestos y sueldos, supervisaba los trabajos y calificaba los resultados, pero –sobre todo– designaba al más importante dentro de esa institución musical: al maestro de capilla.

En la Ciudad de México el primer maestro de capilla fue contratado en 1538 (Estrada 1980:25), lo que documenta el funcionamiento de la capilla de música pocos años después de haberse constituido la diócesis mexicana. El primer nombramiento de maestro de capilla en Oaxaca que se conserva en las actas proviene de los años treinta del siglo diecisiete. Sin embargo, en las actas del cabildo del año 1596 aparece el nombre de “maestro Sosa” como maestro de capilla: “y tenga en descargo treientos y cincuenta (...) que pago al (...) de Sosa maestro de capilla de su salario de todo el año como consta”⁴ (AHAO: caja 2); lo que nos hace suponer que ya antes había nombramientos para ese cargo.

La capilla de música bajo la dirección de un maestro de capilla funcionaba de manera parecida a la dirigida anteriormente por el *chantre*. Los músicos aceptados en ella tenían la obligación de prepararse para las ejecuciones musicales previstas y asistir a todo tipo de festejos, de lo contrario se les aplicaba multas establecidas por el cabildo.

La administración seguía en manos del cabildo, que manejaba las finanzas, establecía la cantidad de cantantes en el coro, fijaba fechas y procuraba el material de

⁴ Anotaciones parecidas se encuentran también en las actas de los años 1597, 1599 y 1600.

trabajo. En las actas del cabildo de la Catedral de México se conservan documentos que lo demuestran. En 1671 el cabildo decide que: “había nesecidad en el choro de un libro de canto llano por mantenerlo (...) y al presente se vendía uno compuesto por el Maestro Alfonso Lobo de Borxa” y decide asignar fondos para su adquisición (AHAM: caja 184, exp. 28). Unos años después (en 1683) se toma la decisión de: “que se reformassen los enguadernaciones de los libros de canturía assi los de canto llano como los del canto de organo. Y que se hiciessen de nuevo los que estuviesen rotos”, comprobando la atención que se le tenía al buen estado del material utilizado por la capilla de música y la preocupación por proveerla de todo lo necesario para su buen desempeño (AHAM: caja 185, exp. 19).

Maestro de capilla

Una vez establecidas las capillas de música surgió la necesidad de su dirección musical, ya que lo administrativo quedaba en manos del cabildo. Siguiendo el ejemplo de la catedral de Sevilla, las autoridades eclesiásticas de la Nueva España sustituyeron al *chantre* por el maestro de capilla: un puesto vitalicio, de gran prestigio y autoridad, pero también de grandes responsabilidades y múltiples obligaciones.

La principal responsabilidad de un maestro de capilla era la dirección musical de la capilla de música. En él se delegaba la preparación de los músicos, tanto los del coro como los que tocaban los diferentes instrumentos, incluyendo al organista. La obligación de realizar las labores de enseñanza musical quedaba siempre claramente especificada en los contratos. Asignándole el puesto a Juan Gutiérrez de Padilla, el cabildo de la Catedral de Puebla –entre otras responsabilidades– lo comprometía a: “haçer y poner las chançonetas quando se le encargare (...) y asimismo con obligación de enseñar canto de organo y haçer exercicio a los cantoresy moços de choro” (Actas Capitulares 1618-1620, fol. 32; Stevenson 1974:53).

El cabildo de la Catedral de Oaxaca justificaba en 1667 la necesidad de contratar a un maestro de capilla precisamente por las cuestiones de la enseñanza: “Propuso su Illustrissima (...) nombrar M^o de Capilla, no solo porque la musica este en el orden y punto que se debe, sino tambien para la enseñanza de los muchachos, que se orten, y se adiestren” (MNAH, Oaxaca, exp. 252).

El maestro de capilla era también responsable de los niños, miembros del coro de seises. Cuidaba tanto de su aprendizaje musical y enseñanza general como de su alimentación, vestuario y conducta. En 1599 al maestro de capilla de Oaxaca (probablemente Sosa) se le reembolsaron 36 pesos por la compra de seis pares de zapatos para los “mozos” del coro (AHAO: caja 2, 1599). Dos años más tarde se hizo otro descargo a favor del maestro por: “veinte e seis (...) de otros dos pares de çapatos q compro para otros dos moços del coro” (AHAO: caja 2, 1601).

Sin embargo, la máxima y más importante responsabilidad y obligación de un maestro de capilla era proveer, tanto a la capilla y la catedral como a los feligreses, de obras musicales nuevas, escritas para fechas concretas (tanto determinadas por el calendario –Navidad, Semana Santa– como ocasionales – entrada del virrey en la ciudad, toma de hábitos por una monja). Todos los cabildos, en los contratos de sus maestros, subrayaban la obligación de componer los villancicos y chanzonetas para todo tipo de festejos, independientemente de otro tipo de obras. A Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la catedral de Puebla, se le asignaba en su sueldo “cuarenta p^{os} en cada vn año por puntar las chansonetas que se cantaron en esa Catedral (...) con calidad que todas las a de ir entregando Para que se pongan en el archivo” (Actas Capitulares 1627-1633, fol. 119; Stevenson 1974:54). En el contrato del maestro oaxaqueño Matheo Vallados se especifica –dentro de sus obligaciones– la de “componer billansicos en todas las festividades que en esta yglesia se acostumbra cantar en el año las missas y los demas” (Oaxaca, Actas Capitulares, I (1642-1673), fol. 262v; Stevenson 1974:61). Del mismo modo, en 1664 el cabildo metropolitano le llama la atención al maestro López Capillas para que “acuda según ha sido costumbre de ochenta años a este partte a Componer los Villancicos, según le toca por su obligación y de no hacerlo assi se proveer el remedio que combenga” (México, Actas Capitulares, XVI (1664-1667), fol. 122v; Stevenson 1964:124).

Para poder cumplir con todas esas responsabilidades se requería de una persona preparada, dispuesta a dedicar casi todo su tiempo a las necesidades de la capilla de música. La designación al puesto de maestro de capilla se realizaba previo examen de oposición; un examen bastante complicado y complejo, durante el cual los candidatos tenían que demostrar su habilidad y conocimiento del contrapunto y la composición. El examen duraba por lo menos 24 horas, pero podía durar días enteros, después de los cuales las composiciones eran evaluadas por un jurado seleccionado por el cabildo. Según Estrada (1980:64-65), los oponentes eran sometidos a varias pruebas, cumpliendo con las exigencias de componer una obra polifónica vocal, una con la aplicación de diferentes tipos de contrapunto, un mote con base en *cantus firmus*, y finalmente un villancico. Después de emitir el jurado su dictamen, el ganador adquiría de inmediato el puesto, el sueldo, el prestigio y las múltiples obligaciones.

El acta con fecha del 23 de marzo de 1668, conservado en la catedral de Oaxaca, nos da una muestra de dicho procedimiento:

se determino se pusieran edictos en esta ciudad, Mexico y Puebla para que los que allasen suficientes y supieran componer canto comparecieran en esta ciudad. (...) solo unos opositores que fue el B. Joseph defectos de cada uno de los opositores se avian puestos eran muy conformes alarte pero que la Perez y de esta ciudad Matheo de Ballados y Nicolas Perez aquiennes para que nos contasen las suficiencias que

tenían solos senale una Lamentación para que la letra Della lapusiesen en canto de organo surgiendo el canto llano (...) y determinando que los otros opositores se fuesen inmediatamente a las Capitulas a ejecutar cada uno su oposición, (...) [debido a que la Ciudad de Oaxaca no contaba con el jurado suficientemente preparado para emitir el veredicto] su Ilustrísima para la determinación de la materia la remito a Mex. [México] y el parecer de los maestros de capilla ambos peritos dijeron que los Composición dela Lamentación que avía hecho Matheo Ballados era mas sonora y conforme a la letra del canto llano que se dio para la composición del canto de organo. [MNAH, Oaxaca, exp. 263].

Otro ejemplo nos lo proporciona el acta del 11 de julio de 1679 de la catedral de Puebla:

el Motete y Villancico q se les mando hazer e hizieron solos y enserrados en la sala de Cavildo y delo demas que obraron en preçençia de los Musicos señalados tapandoles en vn Libro de Canto de Organo vna Voz p^a que la supliesen, y en otro de Canto llano hechando Contrapunto y haziendo perder vno delos musicos para Ver si lo metian en el tono que devia. [Actas Capitulares, XVII (1676-1680), fol. 247; Stevenson 1974:63].

El trabajo de los maestros de capilla y la importancia que le daban las autoridades eclesiásticas, se refleja en el asombroso número de obras que hasta la fecha se conservan en los archivos. Las cajas de cada uno están llenas de misas, motetes, *magnificats*, himnos y –sobre todo– villancicos, cuya importancia había sido reconocida ya a principios del siglo diecisiete por el cabildo de la catedral de México, en un acta con fecha de 28 de mayo de 1610: “Y ansimismo propuso de quanta ymportancia era para la devocion y frecuencia del pueblo Xpiano (...) que tañesen y cantasen los villancicos y chançonetas que pudiesen” (Actas Capitulares, V, fol. 189v; Stevenson 1964:115).

Los maestros de capilla de la Nueva España del siglo diecisiete

Los datos biográficos de los maestros de capilla novo-hispanos han sido reconstruidos utilizando la poca información que se conserva en las actas catedralicias –notas de cabildos, contratos, descargos (egresos) o testamentos–, ya que en ningún momento los cabildos conservaban sus *curriculum*s ni datos relacionados con sus vidas personales. Al ser empleados de las catedrales, esa parte no era relevante para los cabildos; lo que importaba era el desempeño de su profesión y los detalles relacionados con la misma, por lo que es el tipo de información que ha llegado hasta nuestros tiempos y el que nos proporciona algo de conocimiento sobre cada uno de los

maestros. A continuación agrego una relación de maestros de capilla mencionados en este texto y breves biografías de algunos de ellos.

| Catedral | Maestro de capilla | Años de actividad |
|----------|---------------------------|------------------------------|
| México | Fabián Ximeno | 1648-1654 |
| | Francisco López Capillas | 1654-1674 |
| | José de Loaysa y Agurto | 1683-1688 |
| | Antonio de Salazar | 1688-1715 |
| Puebla | Gaspar Fernandes | 1606-1629 |
| | Juan Gutiérrez de Padilla | 1629-1664 |
| | Juan García de Zespedes | 1664-1678 |
| | Antonio de Salazar | 1679-1688 |
| Oaxaca | Sosa | 2ª mitad del siglo dieciseis |
| | Juan de Ribera | ¿?-1655 |
| | Juan Matías | 1655-1666 (o 1667) |
| | Matheo Vallados | 1668-1707 |

Gaspar Fernandes nació (probablemente) entre 1565 y 1570 en Portugal (Tello 2001:XVII-XXX). Nada se sabe de su infancia ni estudios. En las actas de la catedral de Évora aparece en 1590 como cantante. El siguiente dato del que disponemos es la noticia de su partida hacia Guatemala (ya ordenado sacerdote), donde fue contratado como organista de la capilla musical catedralicia el 16 de julio de 1599. Tres años después obtuvo el puesto de maestro de capilla de la misma catedral, pero lo abandonó en el 1606 para asumir el magisterio de capilla de la catedral de Puebla por invitación del cabildo. Desempeñó este cargo durante 23 años, hasta su muerte en 1629. Debido a su avanzada edad y a la gran carga de trabajo, en 1622 el cabildo contrató a un maestro de capilla auxiliar, Juan Gutiérrez de Padilla, con quien Gaspar Fernandes compartió sus funciones durante los últimos años y que resultó ser su sucesor en el puesto. La obra musical del compositor está formada por

el repertorio en latín para los oficios litúrgicos (himnos, misas, salmos, motetes) y por un gran número de villancicos y chanzonetas religiosas en lenguas vernáculas (español, castellano, gallego, portugués, nahúatl).

Juan Gutiérrez de Padilla nació en Málaga hacia 1590 (Palacios, ed. 1998:V-VI). La enseñanza musical la empezó en el coro de la catedral de su ciudad natal. Su carrera como maestro de capilla la inició en Jerez de la Frontera en 1613, siguiendo en los años 1616-1620 en la catedral de Cádiz donde ganó el concurso de oposición convocado por el cabildo en 1616. No se sabe cómo y cuándo exactamente llegó a la Nueva España, pero en 1622 quedó registrado como cantor de la catedral de Puebla de los Ángeles. En 1629, después de la muerte de Gaspar Fernandes, obtuvo el puesto de maestro de capilla, que desempeñó hasta su muerte en 1664. Su obra musical fue reconocida siempre por su gran calidad. En 1663 el cabildo ordenó que sus composiciones se copiaran, restauraran, recopilaran y encuadernaran en el Libro de Coro XV para su protección. Las composiciones del maestro Padilla se pueden dividir en seis categorías: misas, motetes, antífonas marianas, lamentaciones, pasiones y villancicos. En el archivo de la catedral de Puebla se conserva su obra, sobresaliendo de ella los cuadernos de Navidad de los años 1652, 1653, 1655, 1656, 1657, 1658 y 1659 (cada uno con los villancicos correspondientes y la antífona *Christus natus est nobis* [Stanford 2002:246-247]).

Fabián Ximeno (Fabián Pérez Ximeno) nació (probablemente) en la ciudad de México en 1595 (Ramírez Ramírez 1981:13). En las actas de la catedral aparece como segundo organista desde 1623, puesto que conservó hasta 1642, cuando obtuvo el ascenso a primer organista de la catedral metropolitana. Seis años después, en 1648, fue nombrado maestro de capilla, quedando a cargo de la capilla de música más importante de la época durante los siguientes seis años, hasta su muerte en abril de 1654. Su obra musical se encuentra en varios archivos: la catedral de Puebla conserva algunas misas y un *magnificat*, en la colección Sánchez Garza (actualmente propiedad de CENIDIM) se encuentran un villancico y una misa, y algunos ejemplos de su obra están guardados en el archivo de la Catedral metropolitana de la Ciudad de México.

Francisco López Capillas nació entre 1605 y 1610 (Lara Cárdenas 1993:xii-xviii) en la Ciudad de México, como hijo de Bartolomé López y María de la Trinidad (o María de la Torre). Cursó el Bachillerato en Artes y estuvo inscrito en la Facultad de Teología, graduándose en 1626. De los siguientes 15 años de su vida no se sabe nada. En 1641 aparece como bajonista y cantor de la Catedral de Puebla, donde trabajó bajo la dirección de Juan Gutiérrez de Padilla y donde obtuvo el cargo de primer organista en el año de 1647. Regresó a la Ciudad de México probablemente en el año 1648, donde desempeñó el cargo de organista de la Catedral durante los siguientes seis años. A la muerte de Fabián Pérez Ximeno –maestro de capilla de la catedral–, López Capillas fue nombrado su sucesor, sin haberse presentado al

examen de oposición, ya que el cabildo reconoció sus habilidades y conocimientos musicales indispensables para ese puesto. Al desempeñar un doble cargo –el de organista y de maestro de capilla–, en 1664 decidió reducir sus servicios como compositor, negándose a componer los nuevos villancicos navideños, lo que le valió una reprimenda por parte del cabildo. López Capillas murió el 18 de enero de 1674. La noticia de su fallecimiento y el reconocimiento a su trabajo de tantos años se encuentra en el diario del cronista y canónigo mayordomo de la catedral, Antonio de Robles, quien escribió: “Jueves 18 de enero, murió el Lic. D. Francisco López Capilla, maestro de la catedral, en que fue hombre insigne, racionero de esta iglesia”.

La obra musical de López Capillas que se ha conservado hasta el día de hoy está formada por las composiciones vocales polifónicas destinadas al servicio litúrgico de las catedrales de Puebla y México: *magnificats*, salmos, misas, motetes. No se han encontrado obras de otro tipo, como villancicos, ensaladas o cantadas, aunque no cabe duda de que estaban en el repertorio del compositor (la llamada de atención del cabildo lo confirma).

Juan Matías, el primer maestro de capilla novo-hispano de origen indígena, nació en San Bartolo Coyotepec –un pueblo zapoteca– en 1618 (Stevenson 1998:44-50). Nada se sabe de su infancia ni educación musical. Su nombre aparece por primera vez en las actas de la catedral de Oaxaca en 1642, donde se le otorga el nombramiento como ejecutante de bajón. En 1638, en compañía del maestro de capilla de la catedral, inició un viaje a Madrid, donde iba a ser presentado en la corte real; sin embargo, no pudo salir del puerto de Veracruz, quedando frustrado el proyecto. Debido a la enfermedad del maestro Ribera, en 1655 Juan Matías lo reemplazó en sus responsabilidades, quedando en el puesto hasta su muerte ocurrida en el año 1666 (o 1667). La mayor parte de su herencia musical no ha salido aún del archivo de Oaxaca. Allí se conservan algunos villancicos, un motete y un *Stabat Mater*, composiciones de su autoría. Su talento fue reconocido ya por sus contemporáneos, como lo prueba el acta del cabildo del 1660 en el que se le ordena a Juan Mathías depositar todas sus obras en el archivo para su preservación y cuidado (junto con las obras compuestas por sus antecesores).

Juan García (de Zespedes) nació en Puebla de los Ángeles alrededor del año 1619 (Stevenson 1974:45-46). Su nombre aparece en las actas de la catedral de la ciudad en 1630, donde se le asigna un salario mensual como miembro del coro infantil (soprano). En la capilla de música, bajo la supervisión de Gutiérrez de Padilla, Juan García obtuvo sus conocimientos, tanto generales como musicales. Pronto se convirtió en el ayudante del maestro de capilla y después de la muerte de Gutiérrez de Padilla fue nombrado su sucesor en el puesto (el cabildo abrió las inscripciones para el examen, pero al cierre de éstas solamente Juan García había sido formalmente recibido). En agosto de 1664 fue oficialmente nombrado maestro de capilla. Sabemos que compuso varias obras, sin embargo se conservan muy pocas

de ellas: en la catedral de Puebla está un *Salve Regina* y una *Guaracha*; en la Colección Sánchez Garza, un *Kyrie*, un *Romance de Navidad* y un villancico navideño (Stanford 2002:399).

De José de Loaysa y Agurto no se conoce ni la fecha, ni el lugar de su nacimiento (Ramírez Ramírez 1981:14). Los primeros datos de su vida corresponden al año 1647, cuando su nombre aparece en la lista de los 19 músicos contratados por la catedral de México. En 1683, diez años después de la muerte del maestro López Capillas, Loaysa y Agurto obtuvo el puesto de maestro de capilla, cargo que desempeñó hasta el nombramiento de Antonio de Salazar en 1688. Después de pasar el puesto a manos de Salazar, Loaysa continuó como músico de la catedral hasta el año 1695. Como compositor logró reconocimiento por haber puesto música a los textos de villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, aunque por desgraciada ninguna de esas obras ha llegado a nuestros tiempos. La Colección Sánchez Garza conserva un villancico de su autoría. Ningún catálogo menciona otras obras de este maestro de capilla en los acervos conocidos.

Antonio de Salazar nació, probablemente, en la Ciudad de Puebla, en el año 1650 (Ramírez Ramírez 1981:14-15). En 1679, a los 29 años de edad, concursó por el puesto de maestro de capilla de la catedral de Puebla –vacante después de la muerte de Juan García de Zéspedes–, resultando vencedor y tomando posesión de la capilla de música el 11 de julio del mismo año. En 1688 la capilla de música de la catedral de México abrió la inscripción para el concurso por el puesto de maestro de capilla, al cual –entre otros oponentes– se inscribió también Antonio de Salazar. Después de pasar las pruebas y ganar el puesto, inició su trabajo en la catedral metropolitana. Una de las primeras tareas que realizó en este cargo fue la de ordenar los archivos musicales catedralicios. Como maestro de capilla se preocupó por preparar una nueva generación de músicos organistas, seleccionando a varios niños y proporcionándoles un maestro dedicado a darles clases diariamente. De su escuela salieron varios músicos destacados, ya que tuvo un especial cuidado en el tema de la enseñanza sin descuidar sus obligaciones de compositor y director de la capilla. Murió en el 1715. Su obra musical conservada forma un gran acervo, uno de los más numerosos y valiosos del siglo diecisiete y principios del dieciocho. Los archivos de Puebla cuentan con tres motetes, un salmo, un *magnificat*, un *Salve Regina*, invitorios, una lección, una letanía y un villancico. La Catedral de México conserva diez *responsorios* y cinco himnos en latín. La Colección Sánchez Garza dispone de diecisiete villancicos, una letanía y un *recitado con arias*. En Oaxaca se encuentran dos *magnificats*, un motete y cuatro villancicos.

Los archivos de todas las catedrales conservan también algunas obras, o tan sólo nombres, de otros maestros no mencionados en este trabajo. La falta de datos sobre sus personas, o la falta de obras de su autoría, hacen imposible la reconstrucción de su participación en la vida musical novo-hispana. Sobre el maestro Sosa de

Oaxaca, antes mencionado, no sabemos nada. Poco queda de la obra de los maestros Juan de Ribera y Matheo Vallados de la misma catedral. El acervo poblano conserva obras (muchas de ellas incompletas) de compositores como Francisco de Atienza y Pineda, Mateo Romero, Juan Bautista Comes, Miguel Matheo de Dallo y Lana, Gabriel Díaz Besson, que esperan su turno para ser investigados y “descubiertos”. Sin embargo, cada uno de ellos tejió una parte de ese gran tapete que fue la música religiosa de la Nueva España del siglo diecisiete; cada uno participó en la formación del repertorio y de los nuevos músicos de esas tierras. Todos tomaron parte en el arduo trabajo de satisfacer a las autoridades eclesiásticas y al público receptor de sus obras. Todos ellos hicieron posible el desarrollo de la música novo-hispana, un desarrollo muy dinámico y logrado en un tiempo sorprendentemente corto.

No hay que menospreciar el papel que tuvo, en ese proceso, la autoridad eclesiástica, cuyas exigencias aseguraban el nivel adecuado de maestros y músicos, impulsaban la constante renovación del repertorio y cultivaban la presencia de la música en la vida religiosa, vida que fue un suelo fértil para la música y que a la vez fomentaba su desarrollo.

Referencias bibliográficas

De Benavente, Toribio

1541 *Historia de los Indios de la Nueva España*. Documento electrónico, <http://www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/11494.htm>, accesado el 12 de Octubre de 2010.

Brill, Mark

1998 *Los maestros de capilla de la catedral de Antequera*. Cuadernos de Historia Eclesiástica (Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca) 2:21-40.

Estrada, Jesús

1980 *Música y músicos de la época virreinal*. SEP Diana, México.

Gage, Thomas

1980 *Viajes en la Nueva España*. Casa de las Américas, La Habana.

Lara Cardenas, Juan Manuel

1993 *Francisco López Capillas*. Obras. Volumen primero. CENIDIM, México.

Lomeli Vanegas, Leonardo

2001 *Breve historia de Puebla*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México.

Palacios, Mariantonia (editora)

1998 *Tres cuadernos de Navidad*. Juan Gutiérrez de Padilla. Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas.

Ramírez Ramírez, Felipe

1981 *13 obras de la Colección J. Sánchez Garza*. CENIDIM, México.

Stanford, Thomas

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*. INAH, México.

Stevenson, Robert

1964 Mexico City Cathedral Music: 1600-1750. *The Americas. Quarterly Review of Inter-American Cultural History* XXI(2):11-135.

1974 *Christmas Music from Baroque Mexico*. University of California Press, Los Angeles.

1998 El más notable de los maestros indígenas. *Cuadernos de Historia Eclesiástica (Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca)* 2:41-50.

Tello, Aurelio

2001 *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*. Tomo primero. CENIDIM, México.

Archivos históricos consultados:

Catedral de Oaxaca – Archivo Histórico (AHAO – cajas 1, 2 y 5)

Arzobispado de México – Archivo Histórico (AHAM – cajas 184 y 185)

Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México (MNAH),

Sección de Microfilmes – serie Oaxaca (rollo 71), serie Puebla (rollo 6)