



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música  
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

## **EL OFICIO Y MISA DE DIFUNTOS DE TOMÁS OCHANDO: ENTRE LA TRADICIÓN Y EL ESTILO ITALIANO**

*Una aproximación crítica a la obra del autor a través de su música para los difuntos.*

**TESIS QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN MÚSICA (Musicología),**

**PRESENTA**  
**GLADYS ANDREA ZAMORA PINEDA**

**TUTOR**  
**DRA. MIRIAM ESCUDERO SUÁSTEGUI**  
Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana  
Universidad de La Habana

Ciudad de México, julio 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*A mis padres por hacer de mis intereses los suyos*

*A mi hermana, cómplice infalible*

*A Marañón, serendipia de la vida*

## **AGRADEZCO**

A la Dra. Miriam Escudero por su tutoría, su tiempo y su ayuda para lograr esta empresa musicológica

De manera muy especial, a la Dra. Consuelo Carredano por su apoyo, sus consejos, su tiempo y su sabiduría; por lo mucho que esta tesis le debe

### **A mis lectores:**

Mtro. Edmundo Camacho, generoso musicólogo y amigo entrañable

Dr. Antonio Corona por las atinadas opiniones y por compartir su conocimiento

Dr. Luis Antonio González por su ayuda musicológica en este lado del Atlántico y en el otro... por lo que viene

Y

Con especial afecto a la Mtra. Mercedes de León, a quien mi carrera musicológica debe y deberá siempre, por su tutoría infalible, por su ayuda inestimable y por compartir conmigo la emoción de conocer a este desconocido (Tomás Ochando)

### **AGRADEZCO TAMBIÉN**

Al Dr. Antonio Ezquerro quien me abrió las grandes vitrinas del CSIC pero también las grandes puertas de su conocimiento

Al musicólogo Gustavo Mauleón, hombre sabio y generoso, por compartir conmigo, para esta tesis como para la anterior, información invaluable que dio sendero a mis pesquisas

De manera muy especial, al Dr. Rubén Pacheco Mozas por su tiempo y su interés, pero sobre todo, por ayudarme a encontrar una aguja (Tomás Ochando) en un pajar (en el Archivo Municipal Histórico de Elche)

A las encargadas del Archivo Histórico Municipal de Elche por su empeño y su dedicación para pasarme cuantos pesados libros, actas de cabildo y documentos fueron necesarios para llegar a Tomás Ochando

A la Dra. Consuelo Prats por compartir de manera generosa con esta desconocida su información, sus trabajos y sus apuntes sobre la Catedral de Murcia

A la Dra. Anastasia Krutitskaya, socorro filológico de los musicólogos

### **GRACIAS A**

Jasmín Ocampo, querida amiga y excelente profesionista, por su ayuda para llegar en tiempo y forma a la defensa de esta tesis

A Emmanuel Pool y Dalila Franco por no permitirme olvidar la valía, la riqueza y la generosidad del trabajo en equipo

A Nonis Prado por su incansable ayuda y asesoría con la edición de partituras; por su oído, y su paciencia. Por después de todo y sobre todo, brindarme su amistad

A Maby Muñoz, amiga de pocos meses que se siente como de muchos años, por sus consejos, su tiempo, su sabiduría, sus correcciones; por los ánimos y por haber ayudado enfáticamente a esta tesis a llegar a sus últimas páginas

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>I. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>7</b>
Fuentes bibliográficas actuales sobre Tomás Ochando	8
La tesis antecedente: <i>Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando</i>	8
Lo que ya se dijo y lo que aún queda por decir	10
<b>II. REMODELANDO LA BIOGRAFÍA</b>	<b>42</b>
Un relato biográfico atípico	42
De vueltas a Elche	44
Los años de formación	58
Tomás Ochando y el Misterio de Elche	64
La carta de Don Francisco Zacarías y el informe de Don Francisco de Miras	71
Un pasado no tan desierto: Tomás Ochando, el infante de coro de la Catedral de Murcia	74
Miras, Zacarías y Ochando en La Santa iglesia de Cartagena (que no está en Cartagena)	74
Antes que la música, o además de ésta, las relaciones sociales	76
Remodelación de la propuesta nominal y confirmación de la propuesta etaria	78
¿Cuál era el nombre del compositor? y ¿cuántos años vivió?	78
¿Cuándo nació Tomás Ochando? Basta Nasarre y un silogismo lógico	82
José, Tomás y Antonio Ochando: dos infantes de coro	84
De Murcia a Madrid: de infante de coro a Don Tomás Ochando, clérigo tonsurado	88
Que los mitos sigan desmitificados	99
Una biografía tradicional	100
<b>III. EL OFICIO Y MISA DE DIFUNTOS DE TOMÁS OCHANDO: Más allá de la edición crítica</b>	<b>102</b>

De la naturaleza de la edición musical: Cuatro principios básicos para la edición del <i>Oficio y Misa de Difuntos</i>	102
De entre todas las obras ¿Por qué el <i>Oficio y Misa de Difuntos</i> ?	105
De vuelta a las cuentas: ¿cuántas obras de carácter fúnebre compuso Tomás Ochando?	107
La historia detrás de los manuscritos: usos y funciones, conjeturas para una genealogía manuscrita, parentescos entre las copias y vías de difusión.	118
La copia de MEX-Mc	118
Las diferencias en el manuscrito MEX-Mc	122
Entre la tradición tridentina y la reformada o el porqué de la ausencia del oficio	122
Las condiciones instrumentales de la capilla de la Catedral de México o porqué sin flautas	123
La copia de MEX-Mahbg	124
La rúbrica ¿de Tomás Ochando?	126
La copia de MEX-Pc	127
El <i>Oficio y Misa de difuntos de Tomás Ochando</i> en la Catedral de Puebla: protagonista de las exequias de 1756 a c.1770	127
Viajes pautados: rutas consabidas y rutas desconocidas	133
Las exequias de quién: un oficio y misa de difuntos para la “otra musa mexicana”, los monarcas, el virrey y hasta para el obispo	138
El <i>Oficio y Misa de Difuntos</i> entre la tradición y el estilo italiano	144
Ni <i>Mozartiano</i> ni heredero de Jerusalem	145
El <i>Oficio y Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando, el eslabón perdido de la tradición española de música para los difuntos	154
Localización y descripción de las fuentes; criterios de transcripción y otras consideraciones	164



MEX-Mc	164
MEX-Mahbg	165
MEX-Pc	166
Criterios de transcripción	167
Revisión crítica a la edición	168
<b>OFICIO Y MISA DE DIFUNTOS A OCHO CON VIOLINES FLAUTAS Y CLARINES DEL SEÑOR MAESTRO DON TOMÁS OCHANDO (c. 1725-c. 1799)</b>	<b>179</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>308</b>
<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	<b>310</b>

## INTRODUCCIÓN

Desde que comencé la investigación en torno a Tomás Ochando (allá en el 2014), a menudo la pregunta persistente en el entorno académico ha sido ¿por qué trabajar con este maestro de capilla, desconocido e invisibilizado en el discurso musicológico? Antes de poder explicar quién fue este personaje y qué significa para la historia de la música hispana e hispanoamericana dieciochesca, parecía menester justificar la inversión del tiempo y las aspiraciones investigativas.

La presente tesis es una respuesta a todas las interrogantes. En primer lugar demuestra que la ausencia del compositor en el relato historiográfico atiende más a razones contingentes y casuísticas que musicológicas. En segundo, es una comprobación latente de que, pese a lo anterior, Tomás Ochando se revela como una figura de alto valor patrimonial e histórico para el estudio de la música dieciochesca en cuestión. Esta afirmación encuentra sustento en la huella que ha dejado su obra en los acervos musicales más representativos de España y México, así como la comprobada popularidad y vigencia de la que gozó su música en la Nueva España a mediados del siglo XVIII y hasta bien entrado el siglo XIX.

Por último, tras justificar los esfuerzos por allegarme a la obra del compositor y poner en relieve la trascendencia de su obra, el presente proyecto resuelve una de las interrogantes que parecía tener, sino una nulidad de respuestas, al menos sí un campo árido de soluciones. Así finalmente, ante la pregunta quién fue Tomás Ochando se pueden proponer afirmaciones categóricas que dibujan una biografía consistente de este maestro de capilla que hasta antes de la presente investigación era casi un fantasma musicológico.

Previo al itinerario introductorio, es decir al recorrido explicatorio sobre cada capítulo del trabajo, se necesita una nota aclaratoria e incontrovertible. La presente investigación encuentra un antecedente en mi tesis de licenciatura, *Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando*. Si bien, la lectura de dos tesis por una puede ser una labor poco viable, la consulta, al menos periférica, del trabajo previo es altamente recomendable.

Siendo Tomás Ochando un objeto de estudio poco conocido, las conclusiones del trabajo anterior (primer trabajo de cualquier índole y enfoque sobre el compositor) lejos

estaban de ser realmente concluyentes; en realidad, eran susceptibles de ser rectificadas o remodeladas ante los nuevos hallazgos. Por ello, aunque esta tesis deriva de la otra, el escrito no es una especie de segundo capítulo independiente; la refutación de hipótesis, la revalorización de planteamientos y la crítica a lo que he dicho y establecido con anterioridad conforma parte de los logros de este proyecto. Entonces, no debe perderse de vista que ambos trabajos mantienen un relación intrínseca que no puede ser pasada por alto.

Después de la aclaratoria, el recorrido. La tesis se inaugura con el *Estado de la Cuestión*. Este capítulo versa sobre todas las fuentes de segunda mano que han dedicado algún espacio al compositor. Aunque dicha labor pudiera asumirse como titánica, dado que la bibliografía sobre Tomás Ochando resulta escasa, aquí el mérito va más allá del acopio de las fuentes. El eje del capítulo es la revisión crítica de todo aquello que se ha dicho sobre el personaje. Si bien, este capítulo encuentra cierto paralelismo con el *Estado de la cuestión* de la tesis de licenciatura, pues las fuentes no han proliferado en abundancia del 2016<sup>1</sup> al presente año, el aporte se encuentra en la aproximación a los documentos con un mejor conocimiento de la obra de Tomás Ochando y con una mayor competencia musicológica para examinar las fuentes. Pese a lo dicho, se registran algunas novedades bibliográficas que, aunque pocas, se traducen en contribuciones altamente significativas que principalmente aportan datos para la construcción del relato biográfico.

El segundo capítulo intitulado: *Remodelando la biografía* es en todo sentido una narración biográfica atípica. Cuando comencé la investigación en torno a Tomás Ochando de su vida se sabía poco más que “compositor de probable origen español, fl. 1757.”<sup>2</sup> Con no pocos esfuerzos en la tesis anterior se dibujó un bosquejo biográfico trazado más a base de especulaciones que de certezas. No se podía ir más allá de confirmar el origen español del compositor, ampliar el rango de florecimiento a un periodo en lugar de un año, es decir cambiar el *fl.* 1757 a *fl.* 1744-1799; desmentir los mitos historiográficos sobre su presencia en la Nueva España y realizar conjeturas sobre su formación musical y su filiación a una orden religiosa, siendo esta una causa para explicar su anonimato póstumo.

---

<sup>1</sup> La tesis de licenciatura fue presentada y concluida en este año.

<sup>2</sup> Para evitar una *Introducción* de lectura interrumpida por las notas al pie y las referencias bibliográficas, éstas serán evitadas. Sin embargo, todas las fuentes mencionadas aparecerán citadas en su lugar correspondiente en el cuerpo de la tesis; en adición, todas las referencias precisas pueden consultarse en la bibliografía contenida al final de la tesis.

El discurso biográfico de esta tesis retoma los datos anteriores para entreverarlos con los nuevos que no son pocos ni resultan insignificantes. A manera de rompecabezas, las piezas faltantes van rellenoando parte de las lagunas biográficas que habían quedado *in albis* en la tesis anterior. No obstante, aunque la narración sobre la vida de Tomás Ochando ahora rebasa la calidad de bosquejo, un relato de inicio a fin con fechas de nacimiento y muerte, hitos cronológicos precisos y una traza sobre los pasos exactos de su carrera profesional sigue quedando en deuda.

Pero entonces, qué es lo que sí contiene este nuevo relato. A través de Nasarre, su tratado *Escuela musica, segun la practica moderna* y un silogismo lógico se pudo pasar de la ambigüedad de la época de florecimiento a un acotado lapso de vida para el compositor y la propuesta de un año casi certero de nacimiento. Además, entre los “dimes y diretes” sobre su nacionalidad española o novohispana, terminó por conocerse el lugar preciso de origen del compositor, dando razón a la hipótesis menos prometedora del trabajo anterior. A partir de lo mismo (el lugar de origen) fue necesario replantear ¿cuál es el nombre de Tomás Ochando? y proponer nuevas conjeturas para la normalización de su nombre y su búsqueda inserción en catálogos, diccionarios y bases de datos.

En adición, a través de los descubrimientos de las investigaciones “ratoneriles” (en palabras de Bernal Jiménez) hoy, además de los datos sobre “Don Tomás Ochando,” el maestro de capilla, pueden contarse hitos sobre el joven “Licenciado Tomás Ochando, clérigo tonsurado” y sobre Ochando el infante de coro.

De manera sobresaliente, el objetivo de este capítulo es poner en realce que no se puede prescindir de la música y que cada dato biográfico, a mis intenciones, tiene una relación directa con la producción del compositor, su estilo, su técnica y su formación musical. Es por ello que la narración biográfica no sigue una estructura típica. Con la intención de hilar los hechos de su vida con las implicaciones musicales, el capítulo es un entramado interpretativo, con saltos cronológicos, vaivenes temporales y geográficos, peripecias matemáticas e injerencias en vidas e historias ajenas. Todo ello a fuer de entender mejor la música de Tomás Ochando.

El último capítulo de la tesis, la *Edición crítica del Oficio y Misa de difuntos de Tomás Ochando*, consigue ser algo más que eso. Aunque no por ello pierde relevancia que esta se convierte en la segunda obra editada que existe hoy día del compositor (la primera es mi

edición de la Misa en Re mayor). Es innegable que el cimiento del capítulo y el origen del discurso deviene del quehacer editorial: del proponer, ante el error, una nota por otra, un bemol por un becuadro..., de la necesaria descripción de las fuentes, de la toma de decisiones y del diseño de una propuesta, entre muchas, que lejos de aspirar a ser “la versión única o auténtica” —falacia musicológica— busca dar a esta música las condiciones para interpretarse en nuestra contemporaneidad sin perder los principios históricos y el contexto musical en que fue compuesta.

No obstante, la edición es un medio, una herramienta musicológica para un fin mayor. He invertido no pocas líneas, a lo largo de toda mi investigación *ochandesca*, en resaltar la popularidad novohispana y la pluma prolífica del autor. Por ello, de entre todas sus obras resguardadas en ambos lados del Atlántico (predominantemente de este lado), seleccionar el *Oficio y Misa de difuntos* no es una decisión arbitraria, contingente o subjetiva. Tras el acercamiento a su repertorio, la realización de una edición crítica previa (la de su *Misa en Re mayor*) y los trabajos con enfoques analíticos, esta obra se perfila como una de las más representativas del estilo de Tomás Ochando.

Asimismo, su destacada difusión en algunos de los principales recintos virreinales (MEX-Mc, MEX-Pc, MEX-Mahbg)<sup>3</sup> le concede, en alusión a las palabras del musicólogo Pierluigi Ferrari, ser uno de los “*hits novohispanos*” de Tomás Ochando. Tomando en cuenta la distribución de estos papeles pautados, se plantea también una propuesta de estematización. Con un sólo manuscrito completo de tres y con una sola fecha de copia, el diseño genealógico de los papeles no resulta inequívoco. Sin embargo, el estema busca contribuir al tema de las redes y circulación de música desde la península y entre los recintos novohispanos.

Además de reforzar las consabidas relaciones entre algunos recintos, como la ya establecida distribución de música entre la Catedral de México y la Catedral de Puebla, con el estema se descubren posibilidades menos obvias, o estudiadas, como un posible vínculo entre la catedral de la ciudad angelopolitana y la hoy, *vox populli*, Basílica de Guadalupe.

Yendo aún más lejos, se evidencian las particularidades organológicas, estructurales y, en algunos casos y hasta donde es posible, caligráficas de cada manuscrito. Así se logra

---

<sup>3</sup> Desde ahora vale la pena aclarar que para los manuscritos y en ocasiones para los recintos, se usarán las nomenclaturas propuestas por RISM. Ello con fines de pragmaticidad, homogeneización y uso de criterios internacionales.

entender que a cada papel corresponde un uso distinto a pesar de su intención común. Es decir, a pesar de que cada manuscrito es copiado en cada recinto para el mismo fin (la celebración de algunas honras fúnebres), las demandas, las posibilidades de cada capilla y los apegos a ciertas reformas litúrgicas en cada recinto, transformaron la interpretación de esta misma música.

Buscando explotar todas las propuestas musicológicas que pueden derivar de estos papeles pautados, a través del manuscrito base, el de Puebla, se entretejen varias historias y posibilidades de uso para esta obra. Así, se constata la relevancia de esta música, al ser la única obra dieciochesca copiada en la catedral angelopolitana desde 1756 hasta *circa* 1770. Consecuentemente, el *Oficio y Misa de difuntos* de Ochando debió acompañar, como se narra en la tesis, las exequias de Águeda de San Ignacio la “otra musa mexicana”, las de Bárbara de Braganza, de Felipe VI, las del virrey en turno y hasta las del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu.

La última, pero ampliamente significativa, intención del capítulo es una aproximación analítica de la obra. El estudio atiende a dos objetivos principales: el primero es demostrar que Ochando, quien ha sido tildado por la historiografía decimonónica como uno de aquellos compositores que “deseoso de granjearse los aplausos del público” se ha italianizado, es en realidad un conocedor de la tradición de música española de los siglos anteriores; pero, sin maniqueísmos, el compositor asimila en su obra los elementos de la música italiana importados a la península ibérica con el correr del siglo, al tiempo que da vigencia al *stilo antico* propio de su lugar de origen, y que aprendió por seguro en sus años de formación.

A raíz de lo mismo se realiza un debate estilístico sobre los pocos, pero relevantes, juicios que se han emitido sobre esta obra. Ello para demostrar que pese a las razones no infundadas de los autores de las premisas (Thomas Stanford y Robert Stevenson), Ochando no es, como lo sugieren los musicólogos, *ni mozartiano, ni heredero de Jerusalem*.

El segundo objetivo, derivado del primero, es insertar a Ochando en el contexto musical que le es propio. Sin perder de vista que esta obra del compositor antecede a la obra homóloga de José de Nebra, se realiza un acercamiento comparativo con el *Oficio y Misa de Difuntos* del aragonés. La elección de este personaje se justifica con la trascendencia de su figura en la historia de la música hispana dieciochesca; y la de la obra porque además de tratarse del

mismo género litúrgico en cuestión, significó para Nebra como para Ochando, un hito en su carrera y en la difusión y vigencia sonora de su repertorio.

El parecido entre ambas obras resulta no sólo incuestionable sino que raya en la exactitud. Con ello, no se trata de asegurar que Ochando se parece a Nebra, o en todo caso, al revés; la intención primordial y con miras panorámicas es demostrar que ambos compositores pertenecen a una tradición musical que ha sido mayormente descrita en términos de nacionalismos, cuando sigue los elementos del *stilo antico* o, en connotaciones no muy positivas cuando involucra los elementos comúnmente asociados a la tradición de música operística italiana. En realidad, se trata de señalar que ambos lenguajes convivían en estos autores, representantes de la música hispana y novohispana dieciochesca, en una dialéctica y simbiosis que hasta la fecha ha sido poco denunciada en el discurso musicológico.

La tesis concluye en dichos términos. A esos tres capítulos, el rigor académico bien podría objetar o echar en falta el diseño o la redacción explícita de un marco teórico que sustente el discurso. Empero su inexistencia manifiesta no niega su presencia tácita. En la tesis anterior, uno de los capítulos conformó un amplio marco teórico, en realidad histórico que permitiera entender en qué época y bajo qué condiciones políticas, sociales, religiosas y musicales floreció el compositor. El marco incluía la revisión de todas las Historias hoy asequibles sobre la música en España en el siglo XVIII y, en la medida de lo posible, también en Hispanoamérica; además de la consulta de tratados teóricos y filosóficos de la época.

Entonces con la intención de no parafrasear o citar una y otra vez palabras que ya he dicho, en el presente trabajo el marco teórico y referencial transcurre con la tesis misma. Es decir, ya no es necesario diseñar un contexto previo para poder aproximarnos al compositor; con los conocimientos antecedentes, el estudio sobre Tomás Ochando es ahora inductivo y genera un marco histórico particular y *ad hoc* a la vida y obra del maestro de capilla.

Un texto se encuentra siempre incompleto si carece de lector. Esperando las siguientes líneas se enriquezcan con la interpretación de su destinatario, entrego esta tesis con gratitud a sus lectores.

## I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

*Nadie se baña dos veces en el mismo río*  
Heráclito de Éfeso

El compositor español Tomás Ochando, maestro de capilla del Colegio Imperial de Madrid,<sup>4</sup> (ca. 1725 -1799) se revela como una figura de alto valor patrimonial e histórico para el estudio de la música hispana y novohispana del siglo XVIII. Esta premisa se sustenta en la huella que ha dejado su obra en los acervos musicales más representativos de España y México, así como la comprobada<sup>5</sup> popularidad y vigencia de la que gozó su música en la Nueva España a mediados del siglo XVIII y hasta bien entrado el siglo XIX.

Sin embargo, tras más de cuatro años de rastrear el legado de este maestro de capilla y tras los esfuerzos por acercarme al estudio de su música, he constatado que Tomás Ochando y su obra han pasado desapercibidos y en silencio para la musicología hispana y novohispana dieciochesca. Tomando en cuenta su mencionada popularidad novohispana, su prolífica pluma compositiva y su inserción tácita en el círculo de compositores madrileños más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII (como comprobaré más adelante), su ausencia en el relato historiográfico puede atribuirse a razones más contingentes y casuísticas que musicológicas.<sup>6</sup>

Con base en dichas premisas, el presente capítulo es una muestra de la poca atención que las fuentes bibliográficas han dedicado al compositor; en otras palabras, este apartado tiene por objetivo plasmar qué y cómo se ha hablado de Tomás Ochando hasta nuestros días. Asimismo, después de renovar las directrices investigativas, este primer capítulo demuestra también cómo se ha transformado mi aproximación a las fuentes, modificando y redefiniendo el terreno de las hipótesis, las conjeturas y las certezas.

---

<sup>4</sup> Debido al desconocimiento biográfico del compositor, esta primera oración pretende establecer —de tajo y en breve— un contexto para los cargos más sobresalientes, hasta ahora conocidos de Tomás Ochando. Sin embargo, no debe perderse de vista que el maestro de capilla, muy posiblemente, mantuvo un vínculo con otras instituciones madrileñas.

<sup>5</sup> A lo largo de la tesis y de este primer capítulo en el cual se hace una revisión de las fuentes de primera y segunda mano sobre el compositor, se reafirmará la “comprobada” popularidad de Tomás Ochando.

<sup>6</sup> Estas razones pueden verse en alto relieve en el segundo capítulo.



Resta mencionar que siendo el *Oficio y Misa de difuntos* de Tomás Ochando el objetivo principal de este trabajo, la revisión de las fuentes que hacen mención alguna de la obra, serán mayormente propensas a la ilación de hipótesis.

### **Fuentes bibliográficas actuales sobre Tomás Ochando**

#### **La tesis antecedente: *Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando***

Para iniciar el recorrido bibliográfico es menester citar el único trabajo musicológico que existe hoy día dedicado a la obra y figura del compositor: la tesis (mi tesis de licenciatura) *Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando*.<sup>7</sup> Este trabajo, de carácter monográfico, fue un primer acercamiento a la comprensión de la herencia musical del maestro de capilla. Por ello, invertir unos párrafos en desmenuzar y explicar brevemente el contenido de dicha tesis resulta pertinente.

Los capítulos que inauguran el trabajo recién citado están dedicados a dibujar un panorama histórico-musical adecuado en el cual insertar a Tomás Ochando, es decir, una narración contextual sobre la vida musical —en cierta medida también social y política— de las Españas a lo largo del siglo XVIII. Esto con la finalidad de aproximar la figura del compositor a la sensibilidad musical de la época, así como denunciar los paradigmas estilísticos en boga en aquellos días, y entonces, entreverar la obra de Tomás Ochando en su tiempo, espacio, usos y funciones correspondientes.

Después de justificar la relevancia del porqué mirar hacia este maestro de capilla, una de las preguntas más polémicas que he podido formular respecto al compositor es ¿Quién fue Tomás Ochando? El capítulo III de esa misma tesis versa sobre las consideraciones, conjeturas, desmitificaciones y supuestos que pudieron establecerse sobre la vida del compositor. Empero, la interrogante ¿quién fue este maestro de capilla? sigue sin resolverse de manera satisfactoria; su relato biográfico, lejos de ser una verdadera narración, continúa siendo en realidad, un bosquejo. No obstante, y como se leerá en el capítulo pertinente, la investigación actual ha podido contribuir con aportes sumamente significativos que completan muchos de los espacios *in albis* sobre la vida de Tomás Ochando.

Los capítulos que continúan la tesis *Reviviendo a un maestro de capilla. Tomás Ochando* están dedicados a la música de Tomás Ochando, tanto aquella resguardada en los

---

<sup>7</sup> Zamora-Pineda, Gladys, *Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando*, Conservatorio de las Rosas, Morelia, Mich. 2016, (tesis de Licenciatura).

acervos novohispanos como a la que se encuentra del otro del Atlántico. El estudio, además de realizar un conteo sobre las obras asequibles del compositor hasta ese momento, entretejió una red de correspondencias entre los diversos manuscritos (*vid. música harina de otro costal y música eiusdem farinae*), se propusieron consideraciones de estematización, distribución y datación de los mismos.

Dadas las intenciones de dicha tesis la música de Tomás Ochando que se resguarda en la ciudad de Morelia, Michoacán fue el eje principal de la investigación; por ello, dicha tesis concluye con una contextualización histórica, una aproximación estilística y la edición crítica de la Misa a 8 en Re Mayor de Tomás Ochando, obra que se encuentra resguardada, entre otros recintos, en el archivo MEX-MOcr. La edición de esta misa se convierte en la primera edición (crítica o de cualquier índole) que existe, hasta ahora, sobre una obra del compositor. Dada la aridez editorial en que se encuentra la música de Ochando y el exiguo conocimiento sobre su estilo, esta edición mantuvo una propuesta histórica, en otras palabras, se rigió por las demandas instrumentales, vocales, armónicas y dinámicas del manuscrito base.

Consecuentemente, la investigación actual (como se verá más adelante), con mayores herramientas para aproximarse al universo estilístico del compositor, aspira a trascender el nivel histórico y realizar una edición del *Requiem* de Ochando con propuestas interpretativas, aunque claro, sin perder los cimientos otorgados por el contexto histórico de la época y el espacio geográfico en que sonaba esta música.

Para concluir la revisión de la tesis *Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando*, debe asentarse que la investigación en la ciudad vallisoletana lejos de clausurar las puertas musicológicas entorno a la figura del compositor, abrió un panorama —ingente— de posibilidades y vías de estudio para el legado musical de Tomás Ochando. Imperante también considerar que, trescientas páginas no pueden resumirse en unos párrafos y dado que la tesis actual mantiene un vínculo directo con la anterior, una mejor comprensión del *Estado de la cuestión* (y del trabajo completo) demanda una revisión, al menos, panorámica del primer proyecto.

Considero que el *status quaestionis* debía inaugurarse con el único trabajo que ha sido dedicado a la figura de Tomás Ochando, seguidamente, a las líneas posteriores les compete

una breve revisión cronológica de las fuentes que han mencionado, siempre de forma periférica, algún aporte, algún dato biográfico o cualquier información del maestro de capilla.

### **Lo que ya se dijo y lo que aún queda por decir**

Desde que fue puesto el punto a final a la tesis *Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando*, el *Estado de la cuestión* no ha sido cuantitativamente modificado; es decir, la cantidad de fuentes hasta ahora desconocidas o de reciente publicación que hablan o aportan al estudio de la obra y figura de Tomás Ochando son mínimas. No obstante, las nuevas fuentes de primera y segunda mano pueden traducirse en una contribución cualitativamente significativa, en otras palabras: pocas fuentes, poca información, pero de gran impacto para el presente proyecto.

A fuer de evitar una repetición parafraseada de la revisión crítica que se ha hecho en la tesis anterior, los siguientes párrafos condensan de manera cronológica la información contenida en las fuentes de segunda mano. No obstante, a distancia de dos años de haber terminado la primera tesis (*Reviviendo a un maestro de...*), mi perspectiva, acercamiento y capacidad de análisis sobre dicha bibliografía se ha visto considerablemente modificada. Por ello, los nuevos comentarios críticos distinguen, en gran medida, a este *Estado de la cuestión* del anterior.

Finalmente, queda por establecer que en algunos momentos el camino cronológico deberá ser interrumpido. Esto, con la intención de mantener la interrelación imprescindible entre algunas fuentes y además poder insertar, de la manera más oportuna asequible, las nuevas fuentes, es decir, todas aquellas que no fueron citadas en el trabajo del 2016.

*Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*.<sup>8</sup> La obra de Saldoni gana a pulso ser la primera fuente a revisión, siguiendo el criterio cronológico es la *opera prima* que devela información sobre Tomás Ochando; sin embargo, la relevancia de la obra no es de ninguna manera sólo su temprana publicación, sino los aportes y las premisas que pueden hilvanarse a través de las palabras del autor.

Según el lexicógrafo, “nadie ha hablado antes que nosotros [sobre Ochando] como músico y que por consiguiente no habíamos encontrado su nombre en ninguna obra musical”

---

<sup>8</sup> Saldoni, Baltazar, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Vol. IV, Madrid, España, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull. 1881, p. 231.

es “nuevo en esta edición y cuyo nombre no se halla en las efemérides”.<sup>9</sup> A través de *Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando* fue establecido que el *status quo* del compositor era un desierto en materia histórica y lexicográfica; por ello, no sorprende que Saldoni lo refiera en tales términos de desconocimiento. Ahora, después de los años de indagación es entendible también que no se haya “encontrado su nombre en ninguna obra musical” pues la producción musical de Tomás Ochando conservada, hoy, del otro lado del Atlántico es mínima (poco más de media docena de obras). Lo que no termina de embonar es la compatibilidad de los manuscritos resguardados hoy día con las cuentas de Saldoni:

De acuerdo con el autor, “Ochando, D...: maestro de capilla. El día 8 de marzo de 1799 publicó en Madrid la *primera lamentación del Viernes Santo* á primero y segundo coro, dos violines, forte-piano, ó clave<sup>10</sup> y bajo, de su composición”. Por principio de cuentas, ahora puedo establecer que, sin lugar a dudas, el “Ochando D.” de Saldoni es Tomás Ochando;<sup>11</sup> en segundo, resulta enigmático saber dónde y cómo fue el contacto del investigador con la *primera lamentación*, pues entre las siete obras hoy localizadas en España, la citada por Saldoni no ha sido asequible.

Por otro lado, de esas siete obras, dos: el libreto para un oratorio dedicado a la Asunción de la Virgen María y una secuencia de *corpus christi*, se encuentran resguardadas en Madrid, en la Biblioteca Nacional y en el Monasterio de las Descalzas Reales respectivamente. Entonces ¿dónde encontró Saldoni la obra por él aludida?, ¿tuvo contacto directo con la publicación u obtuvo la información a través de otra fuente?, ¿por qué las obras hoy resguardadas en la capital española pasaron desapercibidas para su lupa lexicográfica?, y ¿si el trabajo del musicólogo es incluyente a todo el territorio español porque el resto de las obras (que se encuentran en Jaca) también fueron pasadas por alto?

---

<sup>9</sup> La producción de Saldoni se divide en tres partes: la primera son las efemérides, la segunda el catálogo de autores y la tercera, lo que el autor denomina, variedades. Es por ello que Saldoni aclara que hasta antes del catálogo, de Ochando no se sabía nada y no aparece dato alguno sobre él en la primera parte de su obra (las efemérides), p. V.

<sup>10</sup> Puede resultar llamativa la dotación instrumental, por ello, algunas ideas propuestas por la autora aparecen en la tesis *Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando*, pág. 31.

<sup>11</sup> A lo largo de la investigación que he emprendido sobre la figura del compositor, uno de los empeños fue dilucidar si todas las fuentes referidas a Ochando, incluyendo todas las variantes en el nombre, referían siempre al protagonista de este proyecto. Ha sido comprobado que el único Ochando, maestro de capilla, activo en el siglo XVIII, era Tomás Ochando (existe un Antonio Ochando tiple, no compositor, ni maestro de capilla, del que se sabe poco más).

Las respuestas precisas son probablemente inexistentes; sin embargo, lo que las interrogantes derivan es de mayor relieve. La obra de Saldoni es, indudablemente, una obra precursora y pionera para la musicología e historiografía española,<sup>12</sup> por ello, las faltas u omisiones y el desconocimiento de su aparato crítico es tan irrelevante como relevante su aportación.

Desde su publicación hasta los días presentes, ha corrido más de un siglo, por ende, la probable pérdida o desaparición de la obra citada por el investigador es una conjetura factible; consecuentemente, la evidencia del investigador que contrasta con la obras existentes dan cuenta más de lo que falta que de lo que existe; en otras palabras, el caso particular de Saldoni nos permite agregar un hilo *rinforzante* a la idea de que siendo Ochando un maestro de capilla español, bien copiado en el Nuevo Mundo, debió ser bien copiado en el Viejo, a pesar de las pocas fuentes hoy localizables (las posibles causas de las pocas obras de Ochando en España serán tratadas más adelante en el capítulo dedicado a la música del compositor).

Para cerrar las líneas dedicadas a este diccionario queda enfatizar que la fecha de publicación dada para la *primera lamentación* es la última fecha establecida respecto a Tomás Ochando, es decir, es la información de Saldoni la que cierra el paréntesis de la época de florecimiento propuesta para este maestro de capilla: 1799.

*Estudio sobre la decadencia de la música religiosa española.*<sup>13</sup> Rafael Mitjana puede considerarse como el segundo investigador que dejó rastro bibliográfico sobre Tomás Ochando. Sin embargo, si al leer el título del artículo se genera un nexo inmediato con el maestro de capilla, el panorama parece poco alentador para este último: ¿Ochando parte de la decadencia de la música religiosa española? Si se cree a las letras Mitjana, sí.

Al volver la mirada hacia las tendencias musicológicas hispanas que rigieron el siglo XIX y principios de siglo XX, ya no es novedad poner sobre la mesa aquella visión musicológica donde, o bien, se negaba la presencia de la influencia italiana en la península

---

<sup>12</sup> Y no sólo de la musicología española pues quitando el tinte nacionalista su obra antecede a la publicación de Guido Adler (1885) a quien suelen atribuirse los primeros asentamientos de la musicología sistemática y el establecimiento de la disciplina.

<sup>13</sup> Mitjana, Rafael, “Estudio sobre la decadencia de la Música religiosa española” en *Música sacro-hispana*, V, Mayo de 1911, pp. 67-69.

ibérica, o en todo caso, imperaba la idea de que la decadencia de la tradición de música religiosa española había llegado con el contacto de la música italiana.

El —si no máximo, al menos— icónico representante del *anti-italianismo* es Rafael Mitjana (1869-1921) quien dedicó gran parte del grueso de sus escritos a tratar de “erradicar de la música española cualquier característica foránea”.<sup>14</sup> Mitjana no titubeaba en afirmar que las producciones operísticas italianas no eran “ni Operas, ni Zarzuelas, ni Oratorios, sino verdaderos engendros monstruosos, concebidos en contra de todas las más elementales leyes de la estética.”<sup>15</sup>

Por ende, puede establecerse una idea de qué pensaba el musicólogo de aquellos compositores españoles que asimilaron dentro de la música religiosa, particularmente en los oratorios marianos, las características estéticas y técnicas propias de la ópera italiana. Para Mitjana, estos compositores que “cada día fueron italianizándose más y más y ajustándose en todo al modelo de los dramas sacros de Cimarosa”,<sup>16</sup> lejos de enaltecer la larga tradición de música religiosa española, estaban sólo “deseosos de granjearse los aplausos de la mayoría [...]”.<sup>17</sup> Y en dicho escenario, aparece Tomás Ochando. De acuerdo con Mitjana, entre los ejemplos representativos de los compositores italianizados de oratorios “monstruosos” se encuentra el mencionado maestro de capilla.

Se esté de acuerdo con Mitjana o no, lo relevante de su discurso es que, desde los primeros acercamientos, a Ochando se le ha insertado dentro del gremio de los músicos “italianizados”. Hoy día, se reconoce con menos juicios peyorativos, decadentes o incluso xenófobos, la dialéctica sucedida entre la música de tradición española de los siglos XVII y XVIII y la música italiana de estilo galante. A partir de este panorama, y tomando como punto de partida las letras de Mitjana, más adelante se abordará cómo es que Ochando asimiló la influencia de la música italiana de tablas en sus producciones religiosas de tradición española.

---

<sup>14</sup> Ros-Fábregas, Emilio, “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el S. XXI”, en *Boletín Música*, no. 9, pp. 25-49, p. 32.

<sup>15</sup> Mitjana, Rafael, *op. cit.*, p. 67.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 67.

*Historia de la música*.<sup>18</sup> El autor confirma que para mediados del Siglo XVIII “Una misa de Ochando por tono D la sol re mayor, a cuatro, ripieno, violines y bajo” se encontraba resguardada en la Catedral de México. Ya que la publicación de Saldívar no contiene *incipits*, ni fragmentos de la obra —dada la fecha de publicación y las características de la misma, es incuestionable la ausencia—, desconocemos la misa enunciada; sin embargo, el dato resultó de interés al permitir hipotetizar sobre correspondencias entre esta obra y la Misa en Re Mayor resguardada en MEX-MOcr, MEX-Mahbg y MEX-Dc, una de las obras más copiadas y con mayor vigencia del compositor; a su vez, este dato contribuye a las propuestas sobre las redes de difusión y migración de los papeles de música en la Nueva España.

*El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*.<sup>19</sup> En el listado realizado por Bernal Jiménez de las obras del archivo musical del hoy Conservatorio de las Rosas, aparece una misa compuesta “por Don Thomas de Ochando a 4 voces con violines y Clarines [...]”<sup>20</sup> obra 044 de MEX-MOcr de acuerdo al acomodo y signatura actual de los papeles. Esta obra enlistada por Bernal Jiménez es la referida en el párrafo anterior.

*La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia*.<sup>21</sup> La obra de Orchassal es la primera fuente que dirige la brújula bibliográfica hacia territorios sudamericanos. Sin embargo, el artículo del investigador francés dice poco respecto a Ochando y la vida musical limeña. Tomando como base una “*Nómina de los Papeles de Música servibles que tiene esta Santa Yglesia Metropolitana de Lima*” realizada por Andrés Bolognesi entre 1809 y 1810,<sup>22</sup> Orchassal dice del maestro de capilla lo siguiente:

“OCHANDO??? (siglo XVIII); español (?); 1 obra”.<sup>23</sup>

De la brevísima cita pueden deducirse nada más que dudas: Ochando con tres signos de interrogación —porque uno no basta— para reafirmar que hacia 1962, del maestro de

---

<sup>18</sup> Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, México, 1934.

<sup>19</sup> Bernal Jiménez, Miguel, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*, coedición: sociedad amigos de la música, ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, 1939.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>21</sup> Sas Orchassal, Andrés, “La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato, primera parte Historia General” en *Revista musical chilena*, publicado en <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14868> Fecha de consulta 7/04/2016.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>23</sup> *Idem*.

capilla seguía sin saberse prácticamente nada; el origen español también en declaración dudosa; y una obra de la que no se especifica ni siquiera el nombre. Empero, Orchassal parece haber ido un poco más lejos. En 1971, a través de *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*,<sup>24</sup> el autor devela el nombre de la obra, enunciando entonces que, en la sección de “Las Misas de España y de Lima” resguardadas en la dicha catedral existe un “*Lauda Sum* por Ochando.”<sup>25</sup>

Así, el misterio sobre la única obra de este maestro de capilla que parece haberse conservado en latitudes limeñas podría darse por resuelto. Sin embargo, como he mencionado en la tesis precedente, la enunciación de Orchassal es “una zancadilla taxonómica”; pues no existe algún versado en lingüística latina o algún conocedor de la liturgia católica que pueda conformarse con la aseveración del musicólogo.

De acuerdo con las declinaciones latinas y las formas literarias del ritual católico, un *Lauda Sum* es una imposibilidad ortográfica; por tanto, lo que Orchassal debió haber contabilizado o fue una *Lauda Sion Salvatorem* o bien, un salmo *Laetatus sum*. Después de las indagaciones y el cotejamiento entre las diversas fuentes, mi conclusión es que lo que se resguarda de Ochando en Lima es una *Lauda Sion Salvatorem*;<sup>26</sup> Stevenson y Tello (como podrá leerse más adelante) corroboran la premisa.

Aunque pudiera parecer un tanto insulso reparar en estos detalles, no perder de vista la posibilidad de aportar al tema de la circulación de papeles pautados sucedida entre todos los territorios de la corona española, mantiene latente la justificación de dichos esfuerzos. Consecuentemente, mis conjeturas sobre una posible correspondencia entre el manuscrito limeño (que sigo sin conocer) y una secuencia *Lauda Sion Salvatorem* resguardada en el Monasterio de las Descalzas Reales (que, a diferencia de hace dos años, ahora ya conozco), se acercan a poder someterse a comprobación y contribuir al tema arriba mencionado.

*An introduction to certain musical Archives.*<sup>27</sup> En pocas palabras y con poca información, la obra de Stanford pone en evidencia una de las cuestiones más controversiales

---

<sup>24</sup> Sas Orchassal, Andrés, *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato, primera parte Historia General*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Casa de la cultura del Perú, 1971.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>26</sup> Pudiera objetarse que Stevenson y Tello hablan de una obra distinta a la contada por Orchassal; sin embargo, al revisar las fuentes y tomando como referencia el inventario de Bolognesi, lo irrefutable es que desde 1809, en la Catedral de Lima, existe de Ochando una sola obra.

<sup>27</sup> Stanford, Thomas E., Spiess, Lincoln, *An introduction to certain Mexican musical archives*, Detroit, information coordinators, 1969.



sobre el tema Tomás Ochando: el origen del compositor. El capítulo III<sup>28</sup> de dicha obra es una lista “adicional de compositores probablemente coloniales,” florecidos entre el siglo XVII tardío y principios del siglo XIX; aquí —a secas— aparece “Ochando” con una referencia cruzada a la sección “b-3-a”. ¿Por qué remitir al compositor a esta sección? El trinomio significa: b, otros compositores europeos; 3, del siglo XVIII cerca de 1770; a, españoles, portugueses y catalanes ¿Entonces, según Stanford, Ochando fue un compositor español, portugués, catalán o colonial? En esta sección aparece el Maestro Don Tomás Ochando”, asegurando así que el Ochando “a secas” es Tomás, el de esta tesis. Sobre él, Stanford declara que pese a que “uno está tentado a considerar a Ochando colonial, no hay evidencia definitiva para tal conclusión.”<sup>29</sup>

Ahora, después de varios años de haberme involucrado con la polémica sobre el origen del compositor,<sup>30</sup> puedo asentar que la oriundez de Tomás Ochando es española pero que las dudas de Stanford (como la de algunos otros investigadores) resultan pertinentes dada la sobresaliente presencia de la música del compositor en la Nueva España. Por otro lado, si se cree a la primera fuente revisada en este *Estado de la cuestión*, la problemática se diluye, pues el diccionario de Saldoni, citado líneas arriba está dedicado a músicos —exclusivamente— españoles.

Una cuestión no menos intrigante y que deriva de la misma controversia, es saber si el compositor viajó al Nuevo Mundo, hecho que también será aclarado líneas adelante pero que vale poner sobre la mesa desde este momento, si es que han comenzado a dilucidarse dichas posibilidades.

¿Qué menciona Stanford, entonces, sobre el Maestro Don Tomás Ochando? De acuerdo con el trabajo del norteamericano, la presencia musical del compositor se confirma en la Ciudad de México, Puebla y Morelia.

Respecto a la Ciudad de México, el musicólogo asegura que se resguarda una misa de difuntos y un invitatorio de difuntos; en la ciudad angelopolitana se enlista un oficio y una misa de Requiem con fecha de 1757 y una Salve copiada en 1877; el *status quaestionis* de la antigua Valladolid, hoy Morelia, resulta peculiar en el discurso de Stanford, aunque el

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 40-42.

<sup>29</sup> *Ibidem* p. 52

<sup>30</sup> Uno de los aportes más sobresalientes de la presente tesis es la comprobación de esta premisa, por lo que la explicación detallada será reservada para los capítulos siguientes.

musicólogo confirma resguardo de música en esta ciudad —y es constatable que la hay—, el autor no menciona, ni enlista obra alguna.

*Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*.<sup>31</sup> El trabajo de Stevenson es de singular interés para esta tesis. El musicólogo norteamericano hace un recuento —magnánimo— de las fuentes musicales del siglo XVII hasta principios del XIX (lo asimilado como Barroco y Renacentista para el autor) resguardadas en los acervos latinoamericanos.

En este compendio, Ochando aparece en los registros dedicados a la música de la Catedral Metropolitana de México; de acuerdo con Stevenson,<sup>32</sup> del maestro de capilla se conserva una Misa de Difuntos a 8 con violines, trompas y bajo, un Motete *Mortui enim* y una Lección primera de Difuntos *Parce mihi Domine*. Sobre esta última, Stevenson declara que tiene una melodía de “figuras rítmicas reminiscentes al *Rex tremendae* de Mozart, en dieciseisavos con puntillo y treintaidosavos, elaboradas florituras, frecuente ornamentación propia del periodo [y] trompas marcadas con sordina sonando una octava arriba del tono escrito.”<sup>33</sup>

La opinión de Stevenson resulta crucial —y valiosísima— para esta tesis. Siendo éste el *Estado de la cuestión* no es propio detenerse a desmenuzar cada parte de la cita, lo que puede establecerse desde ahora es que las palabras del musicólogo son las primeras en trascender los listados y las meras enumeraciones; el investigador esboza las primeras ideas sobre el estilo de Tomás Ochando. *Grosso modo*, la percepción de Stevenson sobre la Misa de Difuntos de Ochando, revela, además —siendo todos hijos de nuestra época— la forma en que se asimiló la música novohispana dieciochesca a principios del Siglo XX.

Stevenson, como Stanford, también remite a Ochando a la ciudad angelopolitana. Controversialmente, el primero no relaciona al compositor con el archivo musical más representativo de la ciudad: la Catedral de Puebla. Como se menciona en la nota siete al pie de página, existen razones sobradas para creer que Stevenson debió tener algún contacto con

---

<sup>31</sup> Stevenson, Robert, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1970.

<sup>32</sup> Es imperante mencionar que Stevenson basa parte de sus trabajos en los registros microfilmados hechos por Thomas Stanford resguardados en el museo Nacional de Antropología e Historia.

<sup>33</sup> Stevenson Robert, *op. cit.*, p. 159. La traducción es mía.

los papeles pautados del maestro de capilla resguardados en este recinto. La duda es irresoluble; sin embargo, el aporte del norteamericano es otro:

Entonces ¿dónde, según Stevenson, se encuentra a Ochando con relación a la Angelópolis? El foco catalográfico está puesto sobre el archivo musical del convento de la Santísima Trinidad. Aquí, de acuerdo con el autor, se resguarda de “Ochando, Tomás de (Mt<sup>ro</sup>. D<sup>n</sup>) [un] *Miserere* a quatro voces. Siglo XVIII tardío”.<sup>34</sup> Hoy, después de las indagaciones —y ya que después del *Estado de la cuestión* no volveré a esta obra— considero menester subrayar la probabilidad de que este *Miserere* cuente con una copia en MEX-Mahbg (imágenes 1 y 2). Esta información es siempre de realce para contribuir a las temáticas de difusión y redes de distribución de la música en los recintos sonoro-eclésiásticos de la Nueva España.

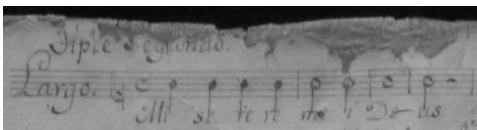


Imagen 1. *Incipit* del Tiple segundo del *Miserere* perteneciente al archivo musical del convento la Santísima Trinidad.



Imagen 2. *Incipit* del Tiple primero del *Miserere* resguardado en MEX-Mahbg, 1137 signatura actual. Fotografía tomada del Catálogo de Lidia Guerberof.

La última ciudad novohispana en la que Stevenson ubica a Ochando es en la antigua ciudad de Valladolid, hoy Morelia. *Aut idem*, como sucedió en el territorio poblano, Stevenson no relaciona al compositor con el recinto eclésiástico de mayor jerarquía: la Catedral de Morelia. *A posteriori*, lo único que aparece enlistado de Tomás Ochando es una Misa a 4 con violines y clarines. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con la Angelópolis, aquí existe una explicación.

Al contrastar la información de Stevenson con la obra ya citada de Bernal Jiménez,<sup>35</sup> es deducible que el primero copió la referencia de su homólogo moreliano. Es sabido que la

<sup>34</sup> La información sobre el *Miserere* se repite también en *Christmas Music from baroque Mexico* (Stevenson R., 1974).

<sup>35</sup> Bernal Jiménez, *op.cit.*

investigación “ratoneril”, como solía decía Bernal Jiménez, se limitaba, en aquel entonces, a los papeles pautados del Colegio de Santa Rosa de Santa María; explicando por ende que las indagaciones relacionadas con la catedral quedaban en la periferia por motivos ajenos a las intenciones de los musicólogos.

Fuera del territorio mexicano, Stevenson asegura que de Ochando existe una *Lauda Sion Salvatorem* para doble coro y orquesta en el Archivo Arzobispal de Lima. Y con esta información, se redondea la controversia planteada hace algunos párrafos respecto a las aseveraciones de Sas Orchassal y la música de Ochando en territorios Incas.

Antes de proseguir con la revisión de las fuentes es digno reparar en el hecho, ya vislumbrado, de que parte del trabajo de Stevenson se basó en los registros microfilmados hechos por Thomas Stanford resguardados en el Museo Nacional de Antropología e Historia; mismos que años más tarde conformarían el *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*.<sup>36</sup> Entonces, es notable que ambos musicólogos se encontraban trabajando con la misma materia prima, de ahí que deban considerarse, inevitable e inmediatamente, las posibilidades de correspondencias entre las obras citadas por cada investigador. Sin embargo, aunque el asunto pudiera reducirse a una mera repetición de información, en el capítulo correspondiente de esta tesis se escudriñarán a fondo las fuentes citadas por cada autor a fin de dilucidar las correspondencias entre manuscritos, finalmente no tan “obvias”.

‘A copiar la Pureza’ *Música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca*.<sup>37</sup> El artículo de Miguel Ángel Marín puntualiza la necesidad de trascender las perspectivas de catalogación local que, de acuerdo con él mismo, rigieron los estudios hispanos musicológicos hasta los últimos decenios del siglo XX.<sup>38</sup> De manera particular, el investigador propone un acercamiento al proceso de formación del archivo catedralicio de Jaca a través del “estudio de recepción de las obras financiadas y producidas por otras

---

<sup>36</sup> Stanford, Thomas E., *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002.

<sup>37</sup> Marín, Miguel Ángel, “‘A copiar la pureza’ Música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca” en *Artigrama*, número 12, Zaragoza, 1996-1997.

<sup>38</sup> *cfr.* p. 258.

instituciones y que por distintos canales pasaron con posterioridad a formar parte del archivo jacetano.<sup>39</sup>

En otras palabras, las intenciones de Miguel Ángel Marín (como también han sido en parte, aunque de manera un tanto colateral, las de este proyecto) son evidenciar que para entender cómo se forma y conforma un archivo catedralicio, es necesario conocer más allá del copista en turno y mirar allende los muros que resguardan los papeles.

Pero, sobrepasando las intenciones del musicólogo, a estas líneas interesan más aquello que Marín tiene por decir al respecto de Tomás Ochando. El autor propone que, hacia mediados del siglo XVIII, el cabildo de la Catedral de San Pedro en Jaca, preocupado por mantener el repertorio de su capilla al día, abastecía parte de sus estantes con música importada de las catedrales y recintos españoles de mayor jerarquía.

Posteriormente, el estudio se centra en un desconocido Francisco de Aguilar, del que sólo se sabe, se encargó de surtir musicalmente al templo jaqués. El común denominador de los papeles de Aguilar es que todos provenían de Madrid y de compositores vinculados con la “Villa y la Corte”.

Entre dichos compositores se encontraban: José de Nebra, activo en diversos recintos madrileños desde 1719 hasta 1768; José Mir, maestro de capilla de la Encarnación desde 1752 hasta 1765; José Moreno, organista de la Capilla Real desde 1754; y Vicente Adán, que trabajó en la Capilla Real hacia mediados de siglo y en 1790 aparece como organista de la Capilla de Almudena.<sup>40</sup> Y por supuesto, Tomás Ochando, de quien Marín asegura “no [haber] encontrado referencia biográfica alguna, aunque por el alto número de obras de este último, pudiera pensarse que estuvo de alguna forma relacionado con el Colegio Imperial en torno a mediados de siglo”.<sup>41</sup>

A partir de la información de Marín pueden hilarse muchas premisas: en primer lugar, el parámetro cronológico resulta bastante discernible: todos los compositores estaban activos en Madrid después de 1750. En segundo, si reflexionamos un poco en los sitios laborales, puede proponerse que Francisco de Aguilar se encargó de llevar a Jaca a la “*crème de la crème*” de la música madrileña: los compositores en boga de la Villa y la Corte. No puede

---

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> Sobre esta dato de Almudena *cfr.* (Diario de Madrid que comprende los meses de Julio, Agosto y Septiembre de 1790, 1790)

<sup>41</sup> Marín, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 263.

dejar de subrayarse que Tomás Ochando, pese a la carencia de datos biográficos, encaja perfectamente en el cuadro. Además, con estos datos puede conocerse parte del círculo profesional al que debió pertenecer el compositor.

Finalmente, que el autor no conozca “referencia biográfica alguna” a estas alturas, ya no sorprende; en cambio, la segunda parte de su proposición suscita dudas. Marín asegura que dada la alta cantidad de obras de Ochando, éste debió estar relacionado con el Colegio Imperial de Madrid ¿Acaso la cantidad de obras de un compositor significaba el vínculo directo con algún recinto laboral?

Es difícil proponer una relación donde a cierta cantidad de obras, cierto lugar de trabajo; lo que no puede negarse, y asumo que Marín debió saberlo por otra fuente —que no sea el número de obras—, es que Tomás Ochando, efectivamente (como ya he mencionado en el relato biográfico de la tesis antecedente y volveré a puntualizar en el apartado correspondiente de esta tesis) fue maestro de capilla del Colegio Imperial de Madrid hacia 1751.

Ahora, aún puede escarbarse un poco más a las letras de Marín ¿A qué refiere el musicólogo con “el alto número de obras”? Al revisar la tabla propuesta en su artículo, de Ochando se cuentan cuatro obras: un salmo *Laetatus sum*; un villancico *Retiren las nubes*; un salmo *Beatus Vir*; y un salmo *Dixit Dominus*. El argumento para afirmar que estas cuatro son un alto número de obras es que Ochando resulta ser el compositor con más música importada a la Catedral de Jaca.

Este artículo tiene resonancia con otras dos fuentes. A propósito de no perder el hilo cronológico, la primera fuente es una “*Memoria de actividades RISM-ESPAÑA/1998*.”<sup>42</sup> De acuerdo con el texto de Ezquerro en la Catedral de Jaca se resguardan de “Ochando, Tomás (1 [obra]); Ochando (5 [obras])”. Sin embargo, el musicólogo aclara que el “aluvión” de obras enlistadas en el memorial corresponde a obras cuyas fichas catalográficas parecen haber quedado en una especie de limbo, a la espera de poder ser traspasadas a los nuevos medios (electrónicos e informáticos).<sup>43</sup> Hoy, veinte años después, esas fichas, al menos en lo que a Ochando refieren, siguen sin haber alcanzado los “nuevos medios”. Lo que debe

---

<sup>42</sup> Ezquerro, Antonio Esteban, “MEMORIA DE ACTIVIDADES RISM-ESPAÑA / 1998” en *Anuario Musical*, Número 53, 1998.

<sup>43</sup> *Cfr. Idem.*

ponerse en relieve son las cuentas: Miguel Ángel Marín constató 4 obras de Tomás Ochando en Jaca; la Memoria RISM contabiliza 6.

Para abonar a la duda matemática, debe revisarse la segunda fuente en resonancia. Aquí, sí resulta necesario salir de la vía cronológica. En el año 2015, la investigadora Lidia Guerberof me proporcionó un documento manuscrito realizado por ella misma y extraído de sus apuntes personales. Dicho manuscrito, sin título y sin fecha, contiene los *incipits* de las obras de Tomás Ochando resguardadas en la catedral de Jaca, según encontró la musicóloga a través de sus investigaciones *in situ* (img. 3).

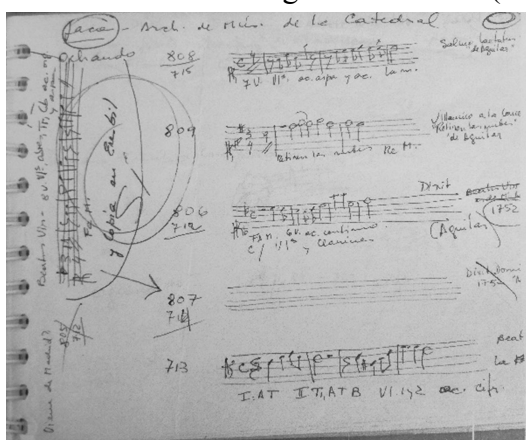


Imagen 3 Fotografía del Manuscrito inédito, sin título y sin fecha de los apuntes personales de Lidia Guerberof sobre los *incipits* de la música de Tomás Ochando en la Catedral de Jaca.

Aunque cuesta un poco discernirlo en la imagen, los *incipits* de Lidia Guerberof son 5. Antes de cuestionar las disparidades numéricas, cabe mencionar que en los apuntes de la musicóloga aparece “de Aguilar”. Ciertamente el mismo De Aguilar encargado de “copiar la pureza” madrileña que aparece en el texto de (Miguel Ángel) Marín. Con ese dato puede afirmarse que, a pesar de que este último no delega *incipits* ni ningún tipo de información musical, ambos autores estaban frente a los mismos manuscritos. Es asumible que las Memorias RISM hayan contado algunas de estas mismas fuentes.

Retomando las cuentas, Miguel Ángel Marín menciona 4 obras; Lidia Guerberof, 5; y Ezquerro, 6. A partir de estos números, en la tesis antecedente realicé hipótesis y conjeturas para explicar la incongruencia numérica. Ahora, después de las labores de archivo, existe una explicación satisfactoria y que rebasa el terreno hipotético. Actualmente, en la Catedral de Jaca se resguardan 5 obras del compositor, pero seis manuscritos. Es decir, una de las obras, un salmo *Beatus Vir*, se encuentra copiado dos veces.

Esta es la razón por la cual las memorias RISM dan cuenta de 6 obras; apegados a sus principios y criterios de catalogación, lo que se ha contabilizado de Ochando en la catedral jaques es la cantidad de fuentes del compositor, es decir 6 manuscritos, aunque sin especificar que uno de ellos se encuentra duplicado.

Queda por cuestionar el hecho de que Miguel Ángel Marín cuente tan sólo cuatro obras. En su trabajo, el musicólogo pone de manifiesto que las obras de Ochando han llegado a la Catedral de Jaca a través del ya mencionado Francisco de Aguilar. De acuerdo con las explicaciones del autor y con las notas manuscritas contenidas en los papeles pautados, puede constatar que sólo cuatro de las cinco obras llegaron a la ciudad de Jaca a través del personaje mencionado. Es posible que la obra no relacionada con De Aguilar haya quedado al margen del escrito de Marín por no cumplir con las intenciones y con el objetivo del musicólogo que era demostrar que parte del repertorio de la Catedral de Jaca provenía directamente de Madrid.

Pasando a las producciones del siglo XXI, el panorama no es mucho más fértil; sin embargo, los catálogos contemporáneos y algunos diccionarios se tradujeron en diáfanas luces para ubicar a Ochando en el territorio Novohispano. No puede decirse lo mismo de la cartografía española; una revisión profunda de los catálogos conservados en el departamento de musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC, Barcelona), donde pude recorrer *catalográficamente* casi toda la geografía española, me dejó con que Ochando no aparece en ningún catálogo y su nombre no se cuela, más que en el Diccionario de la música española e hispanoamericana de la SGAE.<sup>44</sup>

Así, la entrada “Ochando Tomás” en el diccionario recién citado confirma presencia del compositor en la Ciudad de México, Puebla y Morelia, además de una obra resguardada en el palacio arzobispal de Lima (información congruente con lo ya revisado). El autor de la entrada refiere a Ochando como de probable origen español, florecido en 1757. La presente investigación ha podido no sólo corroborar los datos ofrecidos por Tello, sino dotarlos de mayor precisión y ampliar tanto las fechas de florecimiento como la producción musical del compositor (más adelante, ahondaré en dichas contribuciones).

---

<sup>44</sup> Tello, Aurelio, “Ochando Tomás” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana de la SGAE*, Madrid, vol.8, 2001, p. 14.



Por otro lado ¿qué sucede entonces con los catálogos que sí imprimen el nombre del compositor? Sin intenciones de profundizar en la revisión de estos —esfuerzo en vano porque ya ha sido realizado y resulta ajeno a las intenciones actuales—, a través de ellos, se amplían automáticamente los espacios con presencia sonora de Tomás Ochando.

El *Archivo Musical, Catálogo, Insigne Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*<sup>45</sup> en primer lugar, pone sobre la mesa un recinto que hasta ahora no se había mencionado, el archivo musical de la hoy Basílica de Guadalupe. En segundo lugar, sigue siendo el listado —llamativamente— más abundante de las obras de Ochando: del compositor se cuentan 27 obras; entre éstas se encuentra una copia (incompleta) de un Oficio y Misa de difuntos, y dos lecciones *Parce Mihi Domine*. Evidentemente —como se ha anunciado a lo largo del capítulo— las posibles correspondencias y la revisión detallada sobre esta fuente se hará en el momento correspondiente.

Por otro lado, que del Maestro de Capilla se cuenten casi tres decenas de obras es relevante en tanto que el catálogo no atribuye más de un par de obras a la mayoría de los compositores, y sólo Ignacio Jerusalem (quien estaba activo y cercano a la basílica en la época en que se funda la capilla de música de la antigua colegiata, 1746-1769) se encuentra numéricamente, con más de 70 obras, mejor representado que el español.

Cabe mencionar que, del 2006 a la fecha, el listado sigue siendo correspondiente y congruente con el acomodo y el estado actual de las particellas *ochandescas*. Por otro lado, las explicaciones para la abundancia o predilección de la capilla por el repertorio de Ochando sigue siendo deuda pendiente.

Haciendo un pequeño paréntesis en la revisión de catálogos, pero a propósito de la Colegiata de Guadalupe, cabe bien mencionar el trabajo de Javier Marín quien en *La difusión del repertorio español en la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)*<sup>46</sup> evidencia correspondencias entre el acervo de la Catedral de México y la Basílica de Guadalupe. Aquí, lo que interesa a estos fines son las correspondencias que propone el musicólogo entre una misa de difuntos y una lección *Parce Mihi Domine* de Ochando presente en ambos recintos.

---

<sup>45</sup> Guerberof Hahn, Lidia, *Archivo Musical, Catálogo, Insigne Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, México*, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006.

<sup>46</sup> Marín López, Javier, “La difusión del repertorio español en la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)” en *Revista de Musicología*, XXXII, 1, 2009.

De nueva cuenta, evitar una visión reduccionista, de correspondencias aparentemente obvias, alienta a la revisión detallada en el capítulo de la edición crítica.

Por otro lado, ya que los aportes de Javier Marín han sido traídos a colación, suspenderé por un momento la revisión cronológica para enunciar todas las contribuciones del musicólogo en torno a la figura de Tomás Ochando. El investigador coadyuva a dibujar un vínculo entre el músico Antonio Juanas (1755-1818) y el repertorio, ya mencionado, de Ochando que se conserva en la Catedral de México; las ideas de Marín permiten suponer que entre los papeles sueltos que viajaron con Juanas desde el otro lado del Atlántico, se encontraba música de Ochando.<sup>47</sup> Además, considerando que Antonio Juanas tenía un contrato con el cabildo de la Catedral de la antigua Valladolid para “surtir” de música dicho recinto, la hipótesis podría llevarse más lejos, y asumir que parte de las obras de Ochando resguardadas en la catedral de cantera rosa tuvieron alguna relación con la labor de Juanas.

En *Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (siglos XVII-XVIII)*,<sup>48</sup> el mismo Marín habla de las obras de los “más importantes compositores madrileños del Siglo XVIII”<sup>49</sup> que tuvieron resonancia en la catedral vallisoletana. Entre éstos, además de José de Nebra, José San Juan y José Mir Llusá se encuentra “en menor medida Tomás de Ochando”. La interrogante apunta a aquello de “en menor medida” ¿Por qué referir así al maestro de capilla?

Al revisar la tabla realizada por Marín sobre “los compositores representados en el inventario de 1796”<sup>50</sup> en la alacena musical vallisoletana resulta que el compositor con un mayor número de obras es Ochando, a quien se le atribuyen seis, después José Mir Llusá con cinco, José de Nebra con tres y finalmente José San Juan con dos. Es poco sustentable decir que al ser Ochando el compositor con un mayor número de obras debería ser, entonces, el más sobresaliente del gremio en cuestión o bien, el más solicitado en las capillas novohispanas; sin embargo, es constatable que esta música cuyo propósito fundamental era el de cumplir con un uso y función precisos dentro de la liturgia, se veía envuelta en un

---

<sup>47</sup> cfr. Marín López, Javier, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63- después de 1816)”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de música en la Nueva España y el México Independiente*, México, UNAM, ed. Enríquez Lucero, Covarrubias Margarita, Número 2, marzo 2007.

<sup>48</sup> “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (ss. XVII-XVIII)”, en Jesús Alfaro Cruz y Raúl Torres Medina (eds.), *Música y catedrales: nuevos enfoques, viejas temáticas*, México D.F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010), pp. 87-105.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.76.

<sup>50</sup> *Idem*.

fenómeno que hoy podríamos asociar con la oferta y la demanda, en tanto que la música predilecta para las exigencias del cabildo era aquella que lograba trascender los recintos, ser más solicitada en el repertorio de las capillas y permanecer en la pluma de los copistas.

Por todo ello, no es poca cosa que Ochando sea el compositor con más obras en el inventario. Además, resulta un tanto controversial que el mismo Marín lo refiera años antes como “uno de los compositores más conocidos en Nueva España.”<sup>51</sup> Entonces, ¿Ochando un compositor de menor “importancia” que los icónicos madrileños o un compositor de fama novohispana y por ende también hispana?

Quizá, las ideas de Marín refuerzan la polémica que ha envuelto a esta investigación desde sus inicios: Ochando fue un compositor bien copiado en la Nueva España que además, como las fuentes (que revisaré más adelante) demuestran, se movía en el círculo prestigioso de compositores de la Villa y la Corte; lo que ha mantenido a este compositor en la periferia histórica de la música Hispana y Novohispana dieciochesca es la poca información biográfica asequible, dejando a Ochando como un fantasma prolífico en obra pero anónimo en figura. Sin embargo, el capítulo dedicado a la narración biográfica puede ahora explicar las causas de la exigua información.

Ahora, después de haber revisado todo aquello que Javier Marín tuvo a bien decir sobre Tomás Ochando, puede retomarse la revisión cronológica de las fuentes de segunda mano. El *Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*<sup>52</sup> permitió conocer qué se resguarda del compositor en la catedral duranguense.<sup>53</sup> De acuerdo con Davies, de Ochando se conserva: una misa de difuntos; una “*Misa a 4 voces en re mayor* [...] con Violines y trompas” y la portada de una misa a 5 voces; un responsorio *Domine quando veneris*; y una alabanza, coplas a dúo con violines y bajo *Dios al hombre amante* (esta obra resulta llamativa por su sello paralitúrgico, ya que el *corpus* musical de Ochando tiene un prominente marchamo sacro de letras latinas).

---

<sup>51</sup> Marín López, Javier, *Música y Músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía*, España, Tesis doctoral, Granada, Universidad, 2007, p. 501.

<sup>52</sup> Drew, Davies, *Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C., 2013.

<sup>53</sup> A pesar de mis esfuerzos, no me fue posible acceder al archivo musical de la mencionada arquidiócesis, y es por ello que el catálogo de Davies se mantiene como el referente para saber que se resguarda de Ochando en dicho recinto.

El interés se posa sobre la misa de difuntos contada por el musicólogo norteamericano; levantar el telón de las correspondencias o *in-correspondencias* respecto a los manuscritos y recintos anteriores, continúa siendo deuda del capítulo dedicado a la edición crítica y la revisión de las fuentes.

Antes de abandonar las propuestas de Davies, debe mencionarse que el musicólogo ha contribuido —aunque de forma periférica— con algunas ideas sobre el paradigma estético y estilístico en que, según el investigador, Ochando está inscrito; el musicólogo refiere a este último como un compositor apegado al estilo italiano y promotor de la difusión de la técnica asociada con la enseñanza del estilo napolitano.<sup>54</sup>

*La Festa en los Siglos XVII, XVIII, XIX.*<sup>55</sup> Como el título permite suponer, este escrito no es un catálogo, ni un diccionario, es en realidad una tesis doctoral de la Universidad Miguel Hernández De Elche. No obstante, revisar ahora la fuente resulta pertinente con la justificación de mantener la directriz temporal. En la mencionada tesis, Pacheco-Mozas realiza un largo trayecto musicológico — ¡nada más abarca tres siglos!— sobre los hitos, usos, historias y transformaciones que acompañaron musicalmente al Misterio de Elche durante el periodo establecido.

Vale la pena recordar que esta *Festa* se celebra los días 14 y 15 de agosto en la Basílica de Santa María de Elche. El corazón de la celebración litúrgica es la puesta en escena de un drama sacro-lírico que recrea la dormición, asunción y coronación de la Virgen María. Debe acentuarse también que dicha fiesta ha marcado la historia del mencionado pueblo valenciano, dejando huella de una tradición icónica celebrada con ostentosa musicalidad y sin interrupción desde el medioevo.

Y en todo este drama (litúrgico) aparece Tomás Ochando. De acuerdo con la información de Pacheco-Mozas, el maestro de capilla era un personaje fundamental para el desarrollo de la *Festa*. Este cargo implicaba componer parte de la música para la celebración, coordinar a la capilla, cuidar a los seises, contratar músicos *exprofeso*, entre otras tantas tareas delegadas a lo largo del año; es por ello que sobre los hombros del maestro de capilla recaía gran parte del lucimiento de la celebración.

---

<sup>54</sup> Drew, Davies, “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII” en *Seminario Nacional de Música en la Nueva España y México Independiente*, Marzo 2007, no. 2., p. 167.

<sup>55</sup> Pacheco Mozas, Rubén, *La Festa en los Siglos XVII, XVIII y XIX*, España, Universidad Miguel Hernández de Elche, 2014, (Tesis doctoral).

Según la tesis del musicólogo ilicitano, Tomás Ochando tomó dicho puesto el 23 de diciembre de 1744, permaneciendo en el hasta 1746. Aunque los datos se resumen en un par de líneas, es difícil medir la trascendencia de esta información. Sin pretenderlo, Pacheco-Mozas, ha regalado al presente proyecto los datos que inauguraron el relato biográfico de Tomás Ochando; previo a su trabajo, ninguna fuente de segunda mano podía dar razón precisa, sin titubeos y sin supuestos, del paradero, de la actividad o de los cargos de dicho personaje. Además, hasta la tesis *Reviviendo a un maestro de capilla...*, la fecha para abrir el paréntesis de los años de florecimiento se debía a las premisas y a los datos develados por Pacheco-Mozas.

Resta mencionar que seguir la pista a las pesquisas del musicólogo condujo esta investigación hasta los —recónditos— archivos de la villa de Elche. Ahí, las ambiciones por narrar la vida de Tomás Ochando se vieron acrecentadas; pues ahora, para fortuna del dicho relato, aunque no se puede ir más adelante, se puede ir más atrás.

Cuando digo que se puede ir más atrás no es sólo porque ahora hay algo más que decir sobre el pasado de Tomás Ochando (información que como puede suponerse habrá de guardarse para el apartado correspondiente); lo digo también, porque a partir de las indagaciones ilicitanas se trazó en el mapa bibliográfico una fuente que había pasado totalmente desapercibida para mí: la tesis doctoral *MUSICA Y MUSICOS EN LA CATEDRAL DE MURCIA ENTRE 1600-1750*.<sup>56</sup>

Hasta antes de las búsquedas en los archivos de la villa ilicitana (realizadas en 2018) era *cuasi* imposible sospechar que Murcia tenía que figurar en el mapa *ochandesco*. Por ello, aunque la tesis de Prats Redondo data del año 2009, su consulta es reciente. Debe subrayarse entonces que este trabajo representa una de las nuevas fuentes en el *Estado de la Cuestión*; es decir, esta fuente no había sido citada en la tesis anterior. Por otro lado, ya que su “descubrimiento” devino de las labores en Elche que a su vez devinieron de la tesis doctoral de Pacheco-Mozas, me ha parecido pertinente insertar aquí su revisión, saliendo un poco del camino cronológico.

Entonces ¿qué dice Consuelo Prats —que no dice nadie más— sobre Tomás Ochando? En principio, pareciera que nada. La primera aparición de Ochando en la tesis de

---

<sup>56</sup> Prats Redondo, Consuelo, *Música y Músicos en la Catedral de Murcia entre 1600-1750*, Universidad de Murcia, Murcia, 2009 (Tesis Doctoral).

la investigadora declara lo siguiente: “el maestro dice que Ochando adelanta y estudia en la musica y el punto de voz aunque se le ha bajado canta tiples segundo y sirve [...]”.<sup>57</sup>Esta información es transcrita por Prats de un acta capitular del archivo de la Catedral de Murcia realizada, de acuerdo con su información, el “sábado 9-7-1746.”<sup>58</sup>

Reparar en la fecha suscita varias interrogantes ¿Ochando tiple segundo de la Catedral de Murcia hacia 1746? Y al mismo tiempo ¿maestro de capilla de la Basílica de Santa María en Elche? ¿Será el mismo Ochando? Por otro lado, ¿acaso no se había asentado que el relato iría hacia antes de 1744?

Baste seguir con las líneas de Prats para aumentar los cuestionamientos. Dando vuelta a la página de la misma tesis el apellido de Ochando reaparece; la musicóloga transcribe ahora que:

Cristobal Lopez Guillen, Gerardo Robustillo y Jose Ochando [...] suplican al cavildo se sirva consignarles alguna renta para su manutención en atención a lo que se sirve en la capilla de musica con sus voces, cantando los papeles de tiples que se les encargan de primero y segundo choro [...] acordo el cavildo que el maestro de capilla informe de la calidad de las voces de dichos infantes [...]<sup>59</sup>

A lo que el maestro de capilla contestó:

[el] maestro de capilla Francisco Miras en que con juramento declara el estado de la voz, el aprovechamiento y canto de dichos infantes que todos suplen lo primeros y segundos tiples [...] concedio [...] 20 ducados de renta anual sobre las mismas volsas a Jose Ochando por el tiempo que le durase la voz y pueda cantar de tiple.<sup>60</sup>

Esta información es citada textualmente de las mismas actas capitulares, pero de fecha anterior: la primera data del “viernes 22-6-1736”, en tanto que la segunda fue redactada el “sábado 30-6-1736”. Con el nombre de pila añadido al patronímico se tejen algunas hipótesis. En primer lugar, podría suponerse que nunca se trató de Tomás Ochando sino de José Ochando, entonces, tendría sentido que hacia 1746, el primero estuviera en Elche y el segundo en Murcia. Por otro lado, existen razones para creer en la existencia de otro personaje vinculado al mismo apellido.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 147

<sup>60</sup> *Idem*.

De acuerdo con la información de Prats, los niños cantores entraban al servicio de la catedral “a muy tierna edad, entre ocho y diez años.”<sup>61</sup> Siguiendo las actas, el Ochando de 1746 se encontraba mudando la voz, ya que ésta se “le ha bajado” y ahora canta tiple segundo. Es sabido por las fuentes de la época<sup>62</sup> que dicho fenómeno sucedía en los cantorillos “de los ocho, o los nueve, hasta los catorze [años].”<sup>63</sup> Entonces, el Ochando (José) de 1736 no puede ser el mismo referido diez años más tarde; pues, haciendo cuentas y restando los años de diferencia, para hablar del mismo personaje habríamos de asumir —absurdamente— que el infante entró al servicio de la capilla —o recién nacido o— con no más de cuatro años.

¿Entonces? Continuando con las páginas de Prats, el asunto se resuelve (parcialmente). En la página 221 la musicóloga precisa que:

Ochando, José (Tomás). Infante que canta Tiples primeros; en 1736 pide renta. En 1738 tiene consignados 40d. Y en 1740, 50d. Este mismo año pierde la voz, se despide tras indicar que ha cantado 9 años y pide una ayuda de costa para hacerse hábitos y poder continuar sus estudios de música.<sup>64</sup>

Pero, en adición, en la misma página aparece:

Ochando, Antonio. Infante de coro que canta Tiples primeros, en 1742 pide alguna renta. En 1743 se le consignan 20d. En 1745 les aumentan hasta 40d. En 1746 se le ha baja un punto la voz y canta los papeles de Tiples segundos. En 1747 pierde la voz tras cantar ocho años.<sup>65</sup>

Efectivamente, existe otro Ochando: Antonio es el infante referido en 1746, sólo que su nombre de pila no aparece en el acta citada. Por otro lado, el de 1736 es José, y según Prats, también Tomás. Así, las cuentas se esclarecen; es plausible entonces que José Tomás Ochando abandonara Murcia hacia 1740 y apareciera en Elche en 1744. En tanto que Antonio permanecía en dichos años al servicio de la capilla murciana.

La duda pendiente es ¿cómo asegura Prats que José es Tomás Ochando, a quien, por cierto, nunca se le nombra como tal en las actas capitulares referenciadas?<sup>66</sup> Haciendo uso del concepto denominado por Collingwood como “imaginación histórica”<sup>67</sup> el enigma puede resolverse con premisas sostenibles y consultarse en el capítulo correspondiente.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>62</sup> Para corroborar dicha información puede consultarse Nasarre, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, España 1724, consultado en línea a través de <http://www.entre88teclas.es/blogs/entre-libros/141-fray-pablo-nasarre-escuela-musica-segun-la-practica-moderna> Fecha de consulta 19/01/2018.

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> Prats Redondo, Consuelo, *op. cit.*, p. 221

<sup>65</sup> *Idem*.

<sup>66</sup> Cabe resaltar que además, la autora lo refiere como Tomás entre paréntesis.

<sup>67</sup> *Vid.* Collingwood, Robert, Knox, Thomas, *Idea de la Historia*, Fondo de cultura económica, México, 1996.

Volviendo al sendero cronológico y volviendo también a los catálogos, aparece *Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice documental de compositores novohispanos*.<sup>68</sup> Éste es el estudio catalográfico más reciente sobre la catedral angelopolitana y a los fines del presente proyecto devela dos aspectos importantes: en primer lugar, permite contrastar qué ha pasado con el *status* de los manuscritos de Tomás Ochando en el recinto desde los trabajos de Stevenson y Stanford —pérdidas, faltantes, omisiones, apariciones etc.—. En segundo lugar, la entrada dedicada a Ochando posibilita saber cuánto y cómo cambió la información asequible sobre el maestro de capilla en comparación con lo que el propio Tello escribiera de él en el 2001 para el diccionario de la SGAE.

En lo que refiere al primer aspecto, de acuerdo con el catálogo, de Ochando se enlista: un *Oficio y Misa de Requiem*, con fecha de copia en 1757, conformada por invitorio, salmo, lectura y misa; una *Salve Regina* con fecha de copia en 1877; y un *Te Deum Laudamus* con fecha de 1850.<sup>69</sup> Relegando el Oficio y la Misa por razones ya más que establecidas, la atención puede centrarse en las otras dos obras, además de reforzar el marchamo sacro del repertorio del compositor, lo que no puede pasarse por alto son las fechas de copia; ambas obras atraviesan la segunda mitad del siglo XIX y permiten reforzar que la música de Ochando, presente en la esfera musical novohispana, mantuvo vigencia hasta pasados los albores del México Independiente.

Con relación al segundo aspecto, resulta gratificante constatar que las líneas dedicadas por Tello a la obra de Tomás Ochando se ven considerablemente ensanchadas desde aquella primera entrada diseñada por el mismo autor en el 2001. Por otro lado, es también gratificante que entre la información referida no exista ningún faltante, ninguna disparidad, ninguna información no develada o desconocida para el *Estado de la Cuestión* propuesto en la tesis que antecede a esta —permitiendo suponer que la investigación iba por buen camino, o al menos en sincronía con los estudios circundantes al compositor.

Entonces, en el 2015 y de acuerdo con el musicólogo peruano ¿qué se sabía sobre el maestro de capilla que se desconocía en el año 2001? La información invariable continúa siendo la referencia a Ochando como un compositor florecido en la segunda mitad del siglo

---

<sup>68</sup> Tello, Aurelio, *et al.*, *Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice documental de compositores novohispanos*, CONACULTA, INBA, CECAP, Puebla, 2015.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 308-310.



XVIII de “probable origen español.”<sup>70</sup> Por otro lado, en el 2001 las fuentes bibliográficas del investigador se limitaban a Saldoni, Saldívar y Stanford; y la presencia musical de Ochando, de acuerdo con Tello, se confirmaba en Lima, Puebla, Morelia y la Ciudad de México.

Llegada la segunda década del Siglo XXI la información del investigador se enriquece con los aportes de Davies, Guerberof, Marín López, (Miguel Ángel) Marín y —curiosamente— también Bernal Jiménez

Una deducción inminente de la revisión de dichas fuentes es el acrecentamiento (como ya se ha mencionado en el presente capítulo) de la presencia musical del compositor en los recintos virreinales. Otra deducción plausible es el hecho de que la actividad catalográfica en México, pese a sus altibajos y a las severas críticas, ha permitido el desempolvamiento y el “descubrimiento” de una cantidad significativa de músicos y música novohispanos en las últimas décadas. Así, aunque para Bernardo Illari “los catálogos inteligentemente realizados — ¡ay!, son tan raros—,”<sup>71</sup> es constatable que desde el 2001 al 2015 este tipo de fuentes —bien o mal hechas—, constituyeron pesados granitos de arena para el conocimiento de la obra de Tomás Ochando.

Consecuentemente, en la bibliografía utilizada por Tello, lo que amplió el conocimiento sobre el maestro de capilla fue la obra catalográfica de Drew Davies sobre la catedral de la ciudad de los helechos (Durango); la producción de la misma índole de Lidia Guerberof sobre la antigua Colegiata de Guadalupe; la tesis doctoral de Javier Marín, sobre la Catedral de México y sus libros de Polifonía que, a pesar de que trasciende en muchas dimensiones la actividad catalográfica no deja de significar aportes en materia de listados; y el artículo de Miguel Ángel Marín que, aunque no es un catálogo, parte del *quid* de su narración es el conteo de obras.

Evidentemente queda una deuda: ¿por qué resulta “curioso” que Aurelio Tello acuda a la obra de Bernal Jiménez, pionero de la catalogación y de la actividad musicológica en México?

Ciertamente por eso mismo. Si bien, las fuentes referidas por Tello en 2001 pertenecen, en gran medida, a los inventarios; es decir, a aquellos recuentos que se han entendido mejor como listados en contraposición a los catálogos contemporáneos

---

<sup>70</sup> *Ibidem.*, pp. 499-500.

<sup>71</sup> Illari, Bernardo, *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música lationamericana*, Fondo editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2011, p. 15.

—producciones de, al parecer, mayor rimbombancia taxonómica—, no hay ninguna referencia a la obra pionera de Bernal Jiménez, publicada en 1939. Esta omisión es relevante no sólo porque es considerada pionera en el campo de los “listados”, sino porque ha sido consultada y citada ya desde los trabajos de Stevenson (1970) y respecto al inventariado de la ciudad de cantera rosa resulta una obra antonomástica.

Entonces, es cuestionable que la entrada del 2001 hable de la presencia de Ochando en la antigua Valladolid, hoy Morelia, esté basada principalmente en los catálogos no contemporáneos y no mencione los trabajos de Bernal Jiménez. En otras palabras, siendo este último uno de los primeros en tener algo que contar (en el sentido más numérico de la palabra) sobre Tomás Ochando, es objetable que sus aportes aparezcan sólo hasta la entrada realizada por Tello en el 2015 junto a los catálogos contemporáneos y esté ausente en el 2001.

Con el de Tello, puede clausurarse la revisión de los catálogos contemporáneos y entonces abordar la última, y más moderna, veta de indagación. En el *Estado de la cuestión* de la tesis *Reviviendo a un maestro de capilla...* escribí lo siguiente: “no podríamos declarar que nuestra indagación ha sido exhaustiva sin habernos aventurado en el hoy famoso método investigativo del ‘*googleo*.’”<sup>72</sup> Me parece que la premisa continúa siendo válida para el trabajo presente. Considerando la velocidad con la que la información se transforma, viaja, se modifica, desaparece y se renueva en la red, resulta imperante volver a dicho método investigativo.

Por otro lado, es imperante aclarar que las fuentes revisadas en línea siguen un criterio cronológico distinto. Como puede constatarse en la citación de documentos cibernéticos, por sobre la fecha de publicación, la fecha de consulta representa un dato generalmente imprescindible e insoslayable. Por ello, la consulta de los documentos *online* fue rehecha en los últimos meses; justificando entonces, que las mencionadas fuentes tengan un recorrido cronológico independiente.

Entonces, ante el dinamismo del universo *online*, con respecto a Tomás Ochando sucede lo siguiente: la colección bibliográfica *Word biblical commentary*, que hasta hace un par de años podía leerse *online* a través de *google books*, hoy 2018, ya no. Dicho proyecto, lejos de tener algún propósito musicológico busca “explorar las posibilidades de nuevos

---

<sup>72</sup> Zamora-Pineda, Gladys, *op. cit.* p. 26

comentarios sobre los textos bíblicos.<sup>73</sup> El volumen 18 de la compilación versa sobre algunas interpretaciones del libro de Job. En este sapiencial se encuentran las lecturas sobre el oficio de difuntos, aquí resulta indispensable la aparición de la primera lección, *Parce Mihi Domine*. En la bibliografía utilizada por Clines para abordar esta sección aparece —sin más, ni más— “Ochando Tomás (compositor mexicano, siglo 18) *Parece mihi Domine*.”<sup>74</sup>

A estas alturas, que la información sobre Tomás Ochando sea escasa y dudosa, ya no sorprende. El autor no declara qué fuente o qué música fue la que llegó a sus manos para ejemplificar la primera lección de difuntos; no obstante, como se ha visto a largo del capítulo, las composiciones mortuorias del compositor parecen haber acaparado la poca atención que le han concedido las fuentes de segunda mano.

Otro hecho que no puede dejar de mencionarse es la declaración de Ochando como, según Cline, un compositor mexicano. Ciertamente, es difícil estar de acuerdo con el término “mexicano” si éste se encuentra acompañado del “siglo XVIII”; pero, a los fines de esta investigación, lo realmente disonante es la afirmación de Tomás Ochando como un oriundo compositor colonial.

Esta referencia es una más de esas fuentes —señuelo— que, sin develar aparato crítico o referencias precisas, han significado la perpetuación de información adulterada y pasos falsos para el tema Tomás Ochando. Resta reiterar que esta fuente ya no puede leerse en línea, pero es deber del *Estado de la cuestión* precisar su existencia.

La página *Apuntes de historia del catolicismo* (ya citada y revisada en la tesis anterior) posee en su librero virtual el artículo *Un espectáculo nocturno dieciochesco*.<sup>75</sup> A diferencia de la referencia *web* anterior, esta página sigue ahí, colgada en la red. El artículo pretende explicar, en términos divulgativos, el ritual sonoro para el oficio fúnebre a finales del Siglo XVIII y principios del XIX en una “iglesia novohispana, por ejemplo, “en la Catedral de Guadalajara de Indias;”<sup>76</sup> además de manera adyacente hace mención a una obra de Tomás Ochando.

---

<sup>73</sup> Clines, J. David, *et al*, *Word biblical commentary*, Nashville Tennessee, Thomas Nelson Inc. 2011. Vol. 18, p. vii.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 1448.

<sup>75</sup> Carbajal López, David, “Un espectáculo nocturno dieciochesco”, en *Apuntes de historia del catolicismo*, <http://www.historiadecatolicismo.info/tag/musica/> Fecha de consulta 12/01/2018.

<sup>76</sup> *Idem*.

Hasta ahí, la fuente parece un hallazgo afortunado, por otro lado, si se pone en relieve el recinto catedralicio que el autor del artículo pone como ejemplo (la Catedral de Guadalajara de Indias) hay lugar para la controversia ¿acaso Tomás Ochando ha sido vinculado con la seo jalisciense en algún momento a lo largo del *status quaestionis*? La respuesta categóricamente tiende a la negativa. Entonces ¿debe creerse que un artículo, en un *blog* de divulgación *online*, encontró un cabo suelto que escapó a la actividad catalográfica de musicólogos, además de a las pesquisas del presente trabajo?

Aunque pudiera esperarse una respuesta sencillamente dicotómica (sí, o no), como suele suceder en el caso Ochando, la situación es más compleja. El conflicto con la información de Carbajal López es que resulta imprecisa. Para evitar reiterar la polémica derivada de la fuente, ya descrita *in extenso* en la tesis antecedente, el asunto puede resumirse en las siguientes líneas:

Carbajal López propone que en la Catedral de Guadalajara la primera parte del ritual litúrgico dedicado a las ánimas del purgatorio debía interpretarse “con la pompa propia de las principales celebraciones”; siendo, además, la primera lección del oficio, *Parce mihi Domine*, sobresaliente en dicha “pompa” sonora.<sup>77</sup>

De acuerdo con el *ciber*-escriba en el recinto jalisciense se conservan seis distintas versiones del *Parce mihi Domine* de las que “felizmente, sabemos al menos los compositores [...]: Ignacio de Jerusalem, José Coll, N. Murillo, Santiago Belloni [sic], Manuel Delgado y Vicente [Ortiz de?] Zárate”.<sup>78</sup> No puede dejar de subrayarse que Tomás Ochando está ausente. Empero, de manera un tanto discordante, acto seguido el autor propone como ejemplo auditivo el *Parce Mihi Domine* de este último. Si se cuenta con seis versiones de distintos compositores resguardadas en el recinto tapatío y la razón del escrito es explicar parte del ritual sonoro fúnebre en la Catedral de Guadalajara, ¿por qué recurrir a la obra de Tomás Ochando?

Es plausible suponer que de los seis *Parce mihi Domine* conservados en dicha catedral no exista grabación o ningún tipo de registro audiovisual, viéndose así, Carbajal López obligado a recurrir al de Tomás Ochando. O bien, —aunque un tanto más improbable— que

---

<sup>77</sup> Este hecho resulta poco sorprendente si se toma en cuenta que a esta sección se dedicaban largos fragmentos de virtuosismo, lucimiento instrumental, partes solistas, etc. El *Parce Mihi domine*, de Nebra, Jerusalem y el del mismo Ochando se sugieren como ejemplos de dichas características.

<sup>78</sup> Carbajal López, David, *op. cit.*

exista una copia de la primera lección de difuntos del maestro de capilla resguardada en el archivo jalisciense de la que el autor del *blog* (obviando la explicación) tenga noticia, pero los catálogos no. Hasta hace un par de años, la controversia, irresoluta, quedaba en esos términos. Hoy, aunque la inconsistencia de la fuente cibernética sigue sin justificarse, es a partir de aquella información que he podido plantear algunas conjeturas y encontrar más vetas investigativas entre Ochando y la Catedral de Guadalajara.

De nueva cuenta, es necesario abandonar el camino cronológico y revisar las fuentes a las que me dirigió la consulta de la página *web*. El ejemplo auditivo que utiliza Carbajal-López proviene del disco *Aires del Virreinato*.<sup>79</sup> El *Parce mihi Domine* contenido en el cd es, hasta hoy día, la única obra de Tomás Ochando que ha encontrado lugar en una producción fonográfica. Las notas de dicho trabajo fueron escritas por Thomas Stanford; en el relato discográfico el musicólogo asegura que:

Sabemos muy poco sobre Tomás Ochando. Tenemos información en el sentido de que fue inicialmente organista en la Catedral de Valladolid (hoy Morelia) y subsecuentemente de ahí al puesto de maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara. No tenemos sus fechas pero suponemos que fue un poco posterior a Jerusalem.<sup>80</sup>

La cita parece poner en entredicho todo lo que hasta ahora se ha mencionado sobre el compositor ¿Ochando organista de la Catedral de Morelia y luego maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara? Estas premisas parecen ser la respuesta a más de una interrogante.

Sin embargo, el desmenuzamiento —y la desmitificación— de la información develada por el investigador norteamericano (la cual también se encuentra en la tesis anterior) devuelve las dudas y diluye las respuestas. Siguiendo la pista a las fuentes, es sabido que el amparo bibliográfico de Stanford para enunciar tales acontecimientos fue “un manuscrito inédito, y sin título, de Aurelio Martínez Corona, director del Coro de niños de la Catedral de Guadalajara.”<sup>81</sup>

A partir de ello, la sugerencia tácita de Carbajal López respecto a Ochando y un vínculo con la catedral tapatía, parece adquirir cierto sustento. Empero, enfocando la lupa musicológica en el manuscrito inédito y *sine nomine*, ninguna premisa parece tener un

<sup>79</sup> Molinar, Martha, et al., *Aires del Virreinato*, México, Urtext, 2002. Vol. II, material discográfico. Notas al disco por Stanford, Thomas.

<sup>80</sup> Esta información, como ya he mencionado en otros trabajos, es repetida por Stanford en “Reyes Habsburgo y Borbones y la música de México” en *Música Oral del sur*, Centro de documentación musical, Junta de Andalucía, número 9, año 2012.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 157.

fundamento certero. En primer lugar, las investigaciones musicológicas de talante serio<sup>82</sup> —y con nombre— que se han hecho, desde hace ya algunas décadas, en torno a la catedral vallisoletana y a la ciudad misma no ponen de manifiesto a ningún Tomás Ochando organista. Más puntualmente, Ochando no aparece con ese cargo, ni con ningún otro, en la obra de Rodríguez-Erdmann<sup>83</sup> (2007) que contiene un listado con los organistas y maestros de capilla de la catedral durante el virreinato, ni en el trabajo poligonal de Violeta Carvajal<sup>84</sup> (2014) que profundiza sobre las prácticas y el funcionamiento del recinto eclesiástico a lo largo del siglo XVIII.

Si en las fuentes en torno a la catedral de cantera rosa no se pudo confirmar a Ochando como organista, el paso lógico siguiente fue consultar la documentación de la Catedral de Guadalajara para buscar a Ochando como maestro de capilla. Hasta la fecha no existe un catálogo de taxonomía “seria” sobre el recinto y entre lo consultable se encuentra sólo un *Inventario parcial del acervo musical del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara*.<sup>85</sup> Tal como el título lo indica, el listado constituye sólo una parte del mencionado acervo musical y contabiliza:

Documentos [que] son en su mayoría del siglo XIX y XX con algunos del siglo XVIII. Algunas obras son transcripciones de música de autores europeos, mientras que otras son originales de maestros de capilla de la Catedral [sic] de Guadalajara y otros músicos nacionales de la época.<sup>86</sup>

En dicho trabajo, Ochando no aparece. La parte restante, es decir, todo aquello que quedó fuera del inventario parcial, no está disponible a consulta; por consiguiente, el único recurso disponible fue tratar de localizar aquél manuscrito inédito y sin título —una aguja en un pajar—. Si bien, el escrito fue irrastreable, su autor no; empero, ante el interrogatorio de la información proporcionada, Martínez Corona se mantuvo en *altum silentium*.<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> Sólo por mencionar algunos de ejemplos de dichas investigaciones pueden consultarse las tesis de Edgar Calderón (2010.) (2012.) y Violeta Carvajal (2007.) (2014) o bien, la obra de Evgeunia Roubina sobre Manuel Delgado (Roubina, 2009.)

<sup>83</sup> Rodríguez-Erdmann, Francisco Javier, *Maestros de capilla vallisoletanos, Estudio sobre la capilla musical de la Catedral de Valladolid-Morelia en los años del Virreynato*, Morelia, Rodríguez-Erdmann, 2007.

<sup>84</sup> Carvajal, Violeta, *Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal*, Morelia, Michoacán, 2007 (Tesis de Licenciatura).

<sup>85</sup> Martínez del Paso, Pedro, *Inventario Parcial del acervo musical de Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara*, Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo artístico del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 2011.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>87</sup> Conversión vía Facebook con Martínez Corona, Aurelio, director del Coro de los Niños Cantores de la Catedral de Guadalajara, 08/2015.

Hasta aquí, la inclinación por anular una posible relación entre Ochando y el recinto tapatío parecía lo más congruente. Sin embargo, en octubre del 2017, Martínez Corona tuvo a bien compartirme un fragmento —y nada más que ese fragmento, sin explicación o aclaración alguna— de lo que asumo como la portada de un “*Magnifica a siete con violines del Signor Ochando*” (imagen 4).

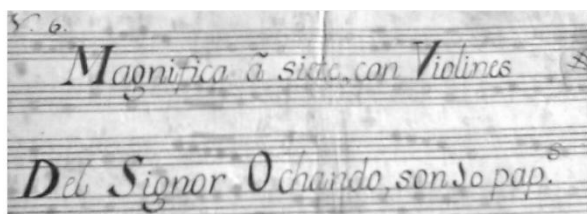


Imagen 4. Fragmento de la portada de un Magnificat a siete de Tomás Ochando, resguardado, según Martínez Corona, en la Catedral de Guadalajara. Fotografía de autor desconocido.

Sin poder ver *incipits*, *particellas*, algún fragmento o cualquier otro tipo de información, no puede conjeturarse más allá de lo que devela la imagen. Queda por decir entonces que:

La dotación a siete resulta un tanto inusual en el compositor, el resto de sus *Magnificat*, resguardados todos en la antigua Colegiata de Guadalupe, están contruidos a 2, 4 y 8 voces, tejido vocal predominante en la música del compositor. Y, por otro lado, siendo según la portada, diez papeles, a las siete voces se suman dos violines y, muy posiblemente, el acompañamiento para bajo u órgano.

De todo ello, lo que adquiere alto relieve es que, finalmente, sí existe un vínculo certero entre Ochando y la Catedral de Guadalajara de Indias. En el trabajo que antecede a éste, mis conclusiones respecto a dicho vínculo terminaban en que “en la catedral jalisciense [...] ni siquiera hemos tenido noticia de papeles pautados del compositor.”<sup>88</sup> Ahora, esta premisa, a pesar de la información restringida y de las *particellas* “en cautiverio” debe ser radicalmente modificada, sumando entonces un recinto novohispano más para la música de Tomás Ochando.

Por otro lado, dado el hermetismo y el silencio de Martínez Corona, no puede descartarse que el director de coro sepa algo más respecto a aquella polémica sentencia de “Tomás Ochando maestro de capilla de la Catedral de Guadalajara”; sin embargo, como se verá en el capítulo biográfico, existen pocos argumentos de rigor musicológico para sostener que el maestro de capilla acabó sus días o pasó parte de ellos en la Nueva España.

<sup>88</sup> Zamora-Pineda, Gladys, *op. cit.* p. 96.

Queda por decir que, “jalando del hilo” se pudo, aún a través de una página *web* con información difusa, modificar el *Estado de la cuestión*. Dicha modificación condujo a un hecho tan relevante como ubicar la música de Ochando en un acervo que, efectivamente, ha escapado a la actividad catalográfica y ha permanecido parcialmente censurado a la investigación musicológica.

Volviendo a línea cronológica, el internet tiene poco más que ofrecer respecto a Tomás Ochando. Cuando las líneas de la tesis antecedente fueron clausuradas, era difícil encontrar mayor información respecto al maestro de capilla en el mundo cibernético (salvo algunas bases de datos discográficas que, al reproducir la ficha fonográfica del cd *Aires del Virreinato*, mencionan el nombre y obra del compositor). Actualmente, existen un par de aportes más:

El primero es una ponencia disponible en el sitio de *youtube*, intitulada *Los papeles de música en Valladolid-Morelia de D. Tomás de Ochando: un rompecabezas para el catalogador, investigador, musicólogo, músico...*<sup>89</sup> Ofrecí esta ponencia dentro del *Encuentro internacional de investigación y documentación de la música y las artes escénicas* realizado en septiembre del 2015. La ponencia, en un tinte anecdótico, versa sobre las vicisitudes y complicaciones en que me vi inmersa al allegarme a los papeles pautados de Tomás Ochando que se encuentran resguardados en la ciudad vallisoletana. Las *particellas* incompletas, las variantes en la música, las diferencias organológicas entre las copias, papeles de un mismo manuscrito repartidos en diversos recintos, descubrimiento de *contrafactas*, disparidad en la estructura musical, etc., son sólo algunas de las peripecias musicológicas relatadas en la comunicación.

El otro aporte es la inserción de Tomás Ochando en el catálogo *online* de *Musicat*.<sup>90</sup> De acuerdo con la página, en el “Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano” se encuentra actualmente resguardado un *Parece mihi Domine* de “Ochando, Tomás (s. XVIII).” A estas alturas, es de suponerse que la lección primera de difuntos que ha sido contada y aludida por

---

<sup>89</sup> Zamora Pineda, Gladys Andrea, “Los papeles de música en Valladolid-Morelia de D. Tomás de Ochando: un rompecabezas para el catalogador, investigador, musicólogo, músico...” en *Encuentro internacional de investigación y documentación de la música y las artes escénicas*. Conservatorio de las Rosas, Morelia, Michoacán. 17/09/ 2015. Consultable en línea a través de <https://www.youtube.com/watch?v=1DG2OAUbMZI&t=2s>

<sup>90</sup> Musicat, *Catálogo de Música Catálogo de los papeles y libros de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, Proyecto Musicat- ADABI <http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html> Fecha de consulta 15/02/2018.



diversas fuentes y catálogos (que giran en torno a la música de la Catedral Metropolitana) sea ésta. El estudio, la comparación y las conjeturas de la ficha que propone *Musicat*, serán revisados en el capítulo de la edición crítica.

Resta subrayar que este proyecto de catalogación en línea es el trabajo más reciente sobre el mencionado acervo catedralicio, tanto así que la información sobre Tomás Ochando fue actualizada el 12 de febrero del 2018, permitiendo suponer entonces, que lo catalogado por *Musicat* es lo único que existe hoy de Ochando en la catedral capitalina.<sup>91</sup>

Otra fuente por considerar fue el catálogo *online* de RISM.<sup>92</sup> Su consulta era imprescindible tomando en cuenta la preponderancia que ha tenido este proyecto en el mundo de la catalogación, además del impacto que ha alcanzado en España, y en cierta medida también en Latinoamérica. Sin embargo, al introducir a Tomás Ochando/ Ochando (con diferentes variantes onomásticas) en el buscador de su gran base de datos, el resultado sigue siendo el de hace cuatro años: “*No matches found.*”

Haciendo cuentas, desde el 2016 se han sumado sólo dos referencias cibernéticas al estudio de Tomás Ochando, en contraposición, de las antes existentes debe restarse una (el vol. 18 de *Word biblical commentary*); el internet avanza rápido, Tomás Ochando no.

Para concluir con este *Estado de la cuestión* vale la pena, después del largo recorrido bibliográfico, poner en relieve las conjeturas más sobresalientes. En primer lugar (y en beneficio de la justificación del presente proyecto) es constatable que de Tomás Ochando aún se sabe poco pero su *Oficio y Misa de Difuntos*, en particular el *Parce mihi Domine*, han acaparado la atención de las fuentes. Por otro lado, como se ha puesto de manifiesto, las más de las veces los datos derivados son difusos y poco fiables; por ello, esclarecer la información en torno a la obra que parece haberle granjeado al compositor parte de su fama novohispana y su lacónica fama actual, se perfila como una labor de trascendencia para el estudio del legado musical de Tomás Ochando.

El *Estado de la cuestión* de la tesis anterior se clausuraba con las líneas siguientes: “En materia biográfica Tomás de Ochando es *tabula rasa*, pero en materia musical es *tabula*

---

<sup>91</sup> Cabe mencionar que de acuerdo a Saldívar, existió en la Catedral de México una “Una misa de Ochando por tono D la sol re mayor”, con lo que puede asumirse que lo que existe hoy resguardado de Ochando en el recinto ha sufrido, las nada sorpresivas, pérdidas archivísticas.

<sup>92</sup> RISM, *online catalogue of musical sources*, <http://www.rism.info/home.html>. Fecha de consulta enero 2019.

*plena*”.<sup>93</sup> Si bien, dicha premisa no ha cambiado radicalmente, el *status quaestionis* del presente trabajo puede asentar que la *tabula plena* es más abundante de lo que dimensioné hace algunos años; pues, como pone de manifiesto este primer capítulo, los catálogos, los listados y los inventarios constantemente demuestran que Ochando era el mejor representado numéricamente en los acervos de ambos lados de Atlántico. Respecto a la *tabula rasa*, aunque aún no puede contarse un relato biográfico de principio a fin, es también constatable que existe nueva materia prima para sumar a dicha narración.

Finalmente, me parece que el aporte sustancial de este capítulo no es la adición de fuentes bibliográficas, sino el diseño de un nuevo panorama para el estudio de la vida y obra de Tomás Ochando a través de las ya existentes. En otras palabras, y parafraseando a Heráclito de Éfeso, Nadie lee dos veces el mismo libro. Por lo tanto, como he mencionado al principio del apartado, mi segunda lectura de las fuentes ha derivado en una postura crítica distinta; a la vez, he podido corregir errores de la tesis anterior y formular nuevas hipótesis para el estudio de la música de este maestro de capilla.

---

<sup>93</sup> Zamora-Pineda, Gladys, p. 35.

## II. REMODELANDO LA BIOGRAFÍA

*Ser famoso en la Nueva España  
no es dejar de ser un desconocido*<sup>94</sup>

### Un relato biográfico atípico

En un relato de intenciones biográficas, la autora Mercedes Cebrián<sup>95</sup> escribió: “En realidad, si nos ponemos estructuralistas, todo dato biográfico tendría que ser irrelevante para acercarnos a los textos de cualquier autora”<sup>96</sup> Aunque el texto de Cebrián de donde he tomado la cita pareciera tener poco o nada que ver con la presente tesis, dichas aseveraciones sobre la utilidad de la biografía sirven bien como punto de partida para este nuevo capítulo biográfico *ochandesco*.

Para contextualizar un poco las letras de Cebrián, habría que decir que lo que la escritora en realidad pretendía demostrar es que los datos biográficos sí son relevantes para entender la obra de un autor. En este caso, de una autora, ya que sus líneas fueron escritas desde una perspectiva de género y con el propósito de retratar un perfil literario de Heber Uhart, escritora desconocida y marginada por el canon, a quien Cebrián intentaba rescatar del olvido<sup>97</sup> —¿acaso tales pretensiones resultan familiares al caso de Tomás Ochando, al de otros tantos anónimos y a las labores que han predominado en la musicología novohispana dieciochesca?

Después de las letras de la española, lo que quiero poner en relieve es que aquel discurso estructuralista mencionado por Cebrián ha permeado no solamente el mundo literario, también se ha convertido en un debate propio del campo musicológico; por lo que bien se podría parafrasear la cita en cuestión y anunciar algo así como: si nos ponemos neomusicológicos, todo dato biográfico tendría que ser irrelevante para acercarnos a la música de cualquier compositor.

---

<sup>94</sup> Paráfrasis a Jorge Luis Borges, “ser famoso en América del Sur no es dejar de ser desconocido”

<sup>95</sup> Mercedes Cebrián (1971-) escritora y traductora española

<sup>96</sup> Mercedes Cebrián “Hebe Uhart, Las ventajas de tener oído absoluto” en *Letras Libres*, agosto 2018. Consultado en línea en <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/hebe-uhart-las-ventajas-tener-oido-absoluto>

<sup>97</sup> *Cfr. Idem.*

Como refuerzo y para aterrizar de lleno en el campo de la musicología —y también para no quedarme sólo con mi paráfrasis—, pueden traerse a colación frases como la de J. H. Elliot de su texto intitulado, justamente, *Biography in Musicology*, en el que sin desestimar por completo el valor de este tipo de trabajos, el musicólogo asegura que “es posible exagerar la importancia de los detalles biográficos como ayuda en la investigación musical.”<sup>98</sup>

Entonces, ¿Qué pasa con la biografía de Tomás Ochando? ¿Cómo justificar los esfuerzos por narrar la vida de este fantasma musicológico? ¿De qué manera los datos biográficos se traducen en aportes para el mejor entendimiento de su obra?

Estoy convencida de que, con una postura crítica o quizá un tanto hermenéutica, el narrar la biografía de un compositor puede conllevar a interpretaciones, especulaciones e hipótesis que sí contribuyen al estudio de sus obras. Cuántas veces los trabajos musicológicos se han valido de ideas como: tal compositor llevó una vida en extremo religiosa o política, de amores reprimidos, de ideales antisemitas, de pobreza u opulencia, etc.... que le llevó componer de esta u otra forma.

El asunto con Tomás Ochando es que los datos biográficos parecieran aún tan sucintos que la proliferación de las interpretaciones musicológicas a partir de éstos resulta un tanto obstaculizada. Entonces, de nueva cuenta, puede plantarse la siguiente interrogante ¿cómo abogar por la utilidad de la biografía y justificar el relato de la vida de este maestro de capilla?

El objetivo de las siguientes líneas es constatar que, aun cuando los datos sobre la vida de este compositor han sido recabados a cuentagotas, no desdeñar ninguno de ellos y escudriñarlos desde una postura crítica, debe traducirse en aportes para el entendimiento de su obra. En adición, me resulta grato afirmar que, después de mis “*pocos datos duros y muchas deducciones para la biografía de un fantasma,*”<sup>99</sup> en la presente investigación he podido aumentar días a la vida de Tomás Ochando y, entonces, restar al terreno de las especulaciones.

---

<sup>98</sup> Elliot, J. H. *Biography in Musicology*, Oxford University Press, 1934, pp. 50-54. Consultado en línea a través de <https://www.jstor.org/stable/727138> Fecha de consulta 18/01/2018 (la traducción es mía). Para ampliar los ejemplos sobre el debate de la biografía en la musicología se propone también consultar Wiley C. “Biography and the New Musicology” en *(Auto)Biography as a Musicological Discourse: The Ninth International Conference of The Departments of Musicology and Ethnomusicology*, Faculty of Music, 19 - 22 April 2008, Belgrade, Serbia.

<sup>99</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, pp. 79-88.

Finalmente, debo advertir que el relato biográfico lejos está de ser una narración biográfica tradicional. A fuer de comprobar que los datos biográficos realmente se convierten en herramientas para lograr un estudio musicológico de la obra del compositor y aproximarnos a su entendimiento, las páginas siguientes no son, como suele suceder en una semblanza, datos duros, en orden cronológico, con las acotaciones pertinentes. La siguiente propuesta es entonces un entramado interpretativo, con saltos cronológicos, vaivenes temporales, peripecias matemáticas y entrometidas en vidas e historias ajenas y todo ello aterrizado y en función de, entender mejor la música de Tomás Ochando.

### **De vueltas a Elche**

El capítulo correspondiente de la tesis previa comenzaba con una cita del historiador Pablo Herrera Carrillo, quien aseguraba que “hay biografías que debieran escribirse al revés [...]”<sup>100</sup> pretendiendo con ese orden invertido, resaltar la trascendencia de la obra del personaje biografiado.<sup>101</sup> A dicha referencia mi planteamiento enunciaba que, precisamente, frente a una figura como la de Tomás Ochando sólo puede aspirarse a resaltar la obra del compositor; pues la ausencia de datos personales revelaba un discurso que no podía narrarse del final al principio, pero tampoco de principio a fin.<sup>102</sup>

Hoy, ciertamente, tampoco, pero al menos, puede irse un poco más cerca del principio. Aún no existen fechas certeras de nacimiento y muerte para asentar al lado del nombre del compositor; empero, acercándome cada vez más a demarcar con precisión los años en que vivió Tomás Ochando —y con lo que yo denomino como el trascendental cambio en la fecha del paréntesis—, ahora puede sustituirse el: (*fl. ca.* 1744-1799), años que rigieron el relato biográfico en la tesis que antecede a ésta, por el: (*ca.* 1725-1799).

Nadie, con intenciones similares a las de este escrito, echaría en saco roto o consideraría como una nimiedad los 18 años que diferencian el primer periodo del segundo. Pero ¿cómo se traduce éste en un cambio trascendental? Por principio de cuentas, puede advertirse que no son sólo los años los que se han transformado: en el primer lapso, el *fl. ca* refiere, como es sabido, a los años aproximados en los que la obra del compositor floreció; es decir, acota solamente la época en la que debió estar activo como maestro de capilla, sin

---

<sup>100</sup> Palabras de Herrera Carrillo, Pablo, citadas en Grijalva, Aidé, *et al.*, *Pablo Herrera Carrillo, sus combates a través de la historia*, México, Universidad Autónoma de Baja California, 2005, p. 11.

<sup>101</sup> *Cfr.* Zamora-Pineda, *op. cit.*, p. 76

<sup>102</sup> *Idem.*

abrir mayor debate sobre su vida o, por el contrario, abre un espacio ingente para los supuestos.

En contraste, el segundo periodo, en el que he desaparecido el latinajo del florecimiento, las posibilidades de especular sobre todos los años y acontecimientos que pueden caber en la vida del compositor hasta antes del 1744, se ven reducidas. Ahora, tan solo con la *circa* (*ca.*), lo que se ha delimitado es la fecha aproximada de nacimiento; y así, esos 18 años se convierten, sin duda, en lo que debe establecerse como los años de formación del futuro “Maestro Don Tomás Ochando”. Mismos años que, al ser puestos bajo escrutinio, explican, como demostraré más adelante, el porqué de ciertos elementos propios de la tradición musical española del siglo XVII que tendrán vigencia en la obra de este compositor “italianizado”.<sup>103</sup>

Habiendo establecido los años que ahora regirán estas líneas, resulta oportuno mirar a la biografía anterior. Consecuentemente, debo aclarar que, dado el vínculo intrínseco entre ambos trabajos, es menester entreverar las narraciones —es decir, volveré a decir algunas cosas ya dichas—; sólo así, podrán contrastarse los cambios, los nuevos aportes, la comprobación y refutación de mis propias hipótesis; y entonces, terminar por remodelar el relato sobre la vida de Tomás Ochando.

Para comenzar la narración, la tesis precedente situaba la imaginación cartográfica en la villa de Elche, villa alicantina de la comunidad valenciana. Aquí, yo afirmé que, en el año de 1744, “Tomás Ochando, con edad imprecisa y pasado desierto, aparece en una escena musical y urbana que se encontraba en pleno apogeo”.<sup>104</sup> Ahora no sólo ese pasado resulta un poco menos árido y la edad un poco menos imprecisa sino que también resulta necesario llevar el viaje narrativo hacia la región de Murcia.

Para entender el porqué de dicho periplo, volveré a partir de la villa. Por otro lado, aunque he mencionado que Ochando aparece en Elche hacia 1744, es necesario mirar un poco más atrás para entender cómo este maestro de capilla llegó a parar hasta ahí.

En la década de los 30 del siglo XVIII, la villa ilicitana contaba con condiciones propicias para el apogeo urbano. Entre dichas condiciones, el comercio, la producción de

---

<sup>103</sup> Este adjetivo ha sido dado al compositor por Drew Davies, quien, como ya se mencionó en el *Estado de la cuestión*, refiere a Ochando como un compositor italianizado cuya música participó en la difusión del estilo galante en la Nueva España.

<sup>104</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, p. 81.

aceite y jabón y las actividades molineras y carniceras, se encontraban en pleno desarrollo. Estas actividades, cabe mencionar, regían la economía de la localidad, pero, además, cualquier comerciante implicado en dichas labores debía pagar impuestos a *L'Administració de l'Arrova de l'Oli* (La administración de la Arrova y el Aceite) y a la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción.

Aunque no resulta tan evidente, este contexto de apogeo urbano y económico tenía un impacto directo en el desarrollo de las actividades musicales. Entre dichas actividades, el hito sobresaliente era el Misterio de Elche. Este fenómeno, a su vez, también denominado como la *Festa*, es un drama sacro-lírico en dos actos que recrea la muerte, ascensión y coronación de la Virgen María. Cada 15 de agosto, ininterrumpidamente y desde hace siglos (ya que su origen se remonta al medioevo) ha sido celebrado por los habitantes ilicitanos; significa, además, el fenómeno musical más relevante y representativo de las tradiciones en la villa de *Elx*.

La representación del drama sacro-lírico era —sigue siendo— llevado a cabo en la capital religiosa del pueblo ilicitano y corazón de las celebraciones litúrgicas: la Basílica de Santa María de Elche, también conocida como la Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción

Ahora, juntando las piezas, para terminar de dibujar la escena musical y urbana en la que aparece Ochando se necesita entretrejer la relación entre la Basílica de Santa María, la *Festa*, *L'Administració de l'Arrova de l'Oli* y la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción. Estas dos últimas instituciones eran las principales patrocinadoras de la *Festa*; es decir, a mayor comercio, estas administraciones percibían un mayor recaudo y consecuentemente el presupuesto y los fondos destinados para la representación del Misterio se veían beneficiados, sencillamente: a mayor comercio, más dinero y, entonces, más *Festa*.

Tomando en cuenta la ostentidad musical que implicaba la representación del Misterio, la capilla musical de la villa ilicitana tenía un papel protagónico y una participación de suma importancia. Dicha capilla tenía sede, como es lógico suponer, en la Basílica de Santa María. En consecuencia, la realización del ritual sonoro en la *Festa* dependía en gran medida del buen desempeño de la capilla musical, que, a su vez, dependía de las decisiones, selecciones y composiciones del maestro de capilla. En otras palabras, el peso y la

responsabilidad sobre los acontecimientos musicales de la celebración parecían recaer en gran medida en los hombros de este último.

Por ello, la selección del maestro de capilla no era una decisión tomada a la ligera. Es cierto que, a lo largo del siglo XVIII, en ningún cabildo de ningún recinto eclesiástico de jerarquía sobresaliente era ésta una resolución sencilla; pero en Elche, las preocupaciones por la *Festa* determinaban, en gran medida, el perfil y la elección del candidato. Por otro lado, en la escena ilicitana, el cabildo de la basílica no era el único con injerencia en la resolución. Tomando en cuenta el patrocinio otorgado por Clavería de Nuestra Señora de la Asunción (la parroquia) y *L'Administració de l'Arrova de l'Oli*, (el Ayuntamiento), los respectivos diligentes de ambas instituciones tenían cierta potestad en el asunto.

Habiendo dibujado todo el contexto, ahora pueden agregarse los personajes. Para retomar el hilo y volver a Tomás Ochando partiré del año 1733. A pesar de las buenas condiciones económicas y musicales en que se encontraba la villa, desde este momento y hasta la llegada de Ochando en el 1744, la capilla musical ilicitana se vio envuelta en una serie de conflictos que giraban en torno a los candidatos para el magisterio musical. Ya que la *Festa* no es el objetivo principal, resumiré los altercados con los hechos más significativos y que generan un vínculo con el maestro de capilla que sí compete a estas líneas.<sup>105</sup> Es necesario, además, aclarar que las siguientes líneas encuentran un amparo bibliográfico en la tesis doctoral de Pacheco-Mozas, *La Festa en los Siglos XVII, XVIII y XIX*.<sup>106</sup>

Entonces, en el año de 1733 muere el maestro de capilla José Antolín, en su lugar, Antonio Ladrón de Guevara es nombrado por la Villa y la parroquia como sucesor. Sin embargo, esta decisión había sido tomada brincando la jurisdicción del obispo José Flores Osorio. Así puede constatarse que el nombramiento del maestro de capilla en Elche no era exclusivo de las autoridades eclesiásticas.

No obstante, el líder religioso habría de hacer valer su opinión alegando:

[...] que el maestro de capilla, el organista, el arpista y los dos sochantres de la iglesia de Santa María [...] hayan [...] de ser elegidos por el obispo, precediendo examen, concurso y

---

<sup>105</sup> Ya que el resumen de estos acontecimientos ha sido realizado en mi tesis de Licenciatura, debo advertir que algunos párrafos han sido tomados, o bien, textualmente, o bien, parafraseados. La intención es agregar las piezas que faltan a lo ya armado. Volveré a insistir en que una revisión paralela con el trabajo antecedente es imprescindible.

<sup>106</sup> Pacheco-Mozas, *op. cit.*



edicto [y...] si no se hallasen hijos naturales de la villa de Elche aptos para esto, se podrán admitir otros que no lo sean.<sup>107</sup>

Con dichos argumentos, el clérigo impone a José Gargallo. De esto puede asumirse que Gargallo era un competente maestro de capilla hijo natural de la villa de Elche, o bien, que poseía mayor capacidad, según el obispo, para contar con su favor.

Durante los siguientes tres años, un intercambio de “dimes y diretes” se desataron entre los dos candidatos, el obispo, la Villa y la parroquia. No obstante, de acuerdo con Pacheco Mozas, habría de ser Ladrón de Guevara quién ganará la disputa, pues las actas confirman que cobró “clandestinamente”, es decir, saltando la autorización obispal, las libras correspondientes al puesto de maestro de capilla.<sup>108</sup>

Llegado el 1736 los altercados continúan. Para entonces, Ladrón de Guevara parecía ya no contar con el favor de la Villa, quien propone entonces a Lucas Martínez como maestro de capilla interino. Empero, la fábrica parroquial mantenía su aprobación por el primero. Y el obispo, *velis nolis*, seguía con la pretensión de asignar a José Gargallo. Así, “la parroquia reconocía como maestro a Ladrón de Guevara [...] El obispo quería imponer como maestro a José Gargallo [...] El Ayuntamiento nombró a Lucas Martínez maestro interino por ser el músico más antiguo.”<sup>109</sup>

Mientras tanto, la actividad musical y la planeación del gran drama litúrgico se veía afectada directamente. Los esfuerzos por sacar a flote y mantener viva la festividad, conllevaron a la contratación de maestros de capilla *exprofeso*, quienes tenía como único cometido dirigir la *Festa* y así, mantener al margen a todos los disputantes.

De 1736 a 1744, Francisco Zacarías, Juan Galbis y Jacinto Redon fueron algunos de los muchos que desfilaron por las actas de cabildo cobrando libras como músicos y compositores de refuerzo. Y así, entre penas y ahíncos, el drama litúrgico ilicitano se mantenía sonante.

Después de más de diez años de diferencias irreconciliables entre el ayuntamiento, la parroquia y el obispo, apareció un candidato que, convenciendo a todas las partes, obtuvo satisfactoriamente el codiciado nombramiento. Así, el 23 de diciembre de 1744 se nombra a

---

<sup>107</sup> *Apud.* Massip I, Bonet, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991. Citado en *op. cit.*, Pacheco Mozas, Rubén, *La Festa en los Siglos XVII, XVIII y XIX*. Los corchetes en la cita aparecen así en el escrito de Pacheco Mozas

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 165-166

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 168.

Tomás Ochando como maestro interino de la capilla musical de Elche. Después de los años de altercados y alborotos, con él “comienzan lo que parecen ser dos años de relativa tranquilidad.”<sup>110</sup>

Hasta aquí llegaba en 2016 la información asequible sobre Tomás Ochando y su relación con la villa ilicitana. A partir de ello, algunas hipótesis biográficas se habían entretejido; mismas que con la intención de ser comprobadas, llevaron la presente investigación hasta el Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME).

Aquí, la mitad de esas premisas fueron refutadas; pero, enriquecedoramente, la otra mitad fue asentada categóricamente. Además, como secuencia de *Fibonacci*, pareciera que cada nuevo dato, sumado a la información anterior, da pie a seguir con la proliferación de hipótesis y argumentos para rellenar los huecos en la vida de este compositor.

Basándome en las palabras del padre José Flores Osorio, aquel inmerso en la disputa y que pugnaba por Gargallo, yo propuse, entre otras posibilidades, que Tomás Ochando fuera ilicitano. Retomando las palabras del clérigo, parte de las cualidades que favorecían a los candidatos para este puesto, así como el de organista, arpista y sochantres, era que “fuesen hijos naturales de la villa de Elche”.

Por ello, resulta admisible suponer que el candidato que agradó a todas las autoridades, en especial al obispo, podía tener, además de una competencia tácita, un origen ilicitano. Así, la balanza favorecía al argumento de que Tomás Ochando fuera un hijo natural de la villa de Elche. Para reforzar esta hipótesis, en la tesis anterior, me valí de algunos estudios sobre la heráldica española<sup>111</sup> que confirman, a pesar del origen sevillano del apellido, un mayor asentamiento del linaje *ochandesco* en la geografía valenciana.<sup>112</sup>

Por otro lado, propuse también que si el compositor no era ilicitano o siquiera oriundo de Valencia, era argumentable que algunos años de su formación musical transcurrieran en dicha comunidad alicantina, los suficientes como para haber congeniado con los ideales litúrgico-musicales de la villa de Elche.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>111</sup> *Cfr. Heráldica Valenciana*, <http://heraldica.levante-emv.com/ochando/> última fecha de consulta, 12/12/2018

<sup>112</sup> Cabe recordar que Elche es parte de la provincia de Alicante que a su vez, pertenece a la comunidad de Valencia.

<sup>113</sup> *Cfr. Zamora-Pineda, op. cit.*, p. 83

Hoy, después de las indagaciones en el AHME, sé que nada de eso es cierto. A pesar de que parecía sostenible que Ochando fuera ilicitano, mirar otras posibilidades resultó más acertado. De acuerdo con los estudios de Pacheco Mozas, en el mismo año de 1744, un Antonio Ochando, cantor tiple venido de la ciudad de Murcia había cobrado por sus servicios diez libras al cabildo ilicitano.

A partir de dicha información, era en extremo probable que, apareciendo el Ochando cantor el mismo año que el Ochando maestro de capilla, y teniendo en cuenta la singularidad del apellido,<sup>114</sup> ambos músicos estuvieran emparentados. Establecer el lazo sanguíneo, por otro lado, resultaba un tanto más aventurado. Tomando en cuenta que el maestrazgo de era un cargo que demandaba siempre cierto prestigio y experiencia, por ende cierta edad, podía suponerse que Tomás era el más viejo de los dos.

De ello, el hecho más sobresaliente, es que, tomando en cuenta el año de aparición, aunado al posible vínculo biológico y la certeza de que Antonio venía de Murcia, era plausible, entonces, que Tomás Ochando no fuese ilicitano, sino murciano. Y esta hipótesis —siendo por la que yo apostaba un poco menos— hoy puede dejar de serlo, para transformarse en una premisa que categóricamente enuncia la oriundez murciana de Tomás Ochando. Claro que asentar dicho argumento requiere de pruebas fehacientes más sólidas que las conjeturas enunciadas en el párrafo anterior.

Una investigación *in situ* en la Basílica de Santa María de Elche —en ese entonces, aun manteniendo el empeño por demostrar la cuna ilicitana del compositor— me dejó con que gran parte del *corpus* sobre la documentación del siglo que compete a este trabajo se malogró durante la guerra civil y el resto, lo que sobrevivió al conflicto bélico, se malbarató a dueños, hoy, anónimos. Por ello, las investigaciones dedicadas a la música religiosa dieciochesca ilicitana, de acuerdo con la información proporcionada en una entrevista a Pacheco Mozas,<sup>115</sup> se han conformado —resignado— con los “memoriales económicos de la Festa [pues] No queda ninguna partitura [y quedan sólo...] pocos restos musicales [... que] por la caligrafía yo diría que son de Jacinto Redón.”<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Los argumentos para sostener que el apellido de Ochando era poco común en la cartografía española, ahora como entonces, pueden confrontarse en las *Propuestas y conjeturas para la normalización onomástica*, apartado 3.1 de la tesis precedente.

<sup>115</sup> Pacheco-Mozas, entrevista realizada por Gladys Zamora, Elche, 2018.

<sup>116</sup> *Idem*.

Entonces, con los mencionados memoriales en mano, la información sobre Ochando, aunque un tanto ampliada, no rebasó lo ya enunciado: es constatable que después de su contratación en el año de 1744, el maestro de capilla se encontraba trabajando a marchas forzadas, pues el 25 de agosto de 1745 el cabildo acordó pagarle a Tomás Ochando (imagen 5).

ocho libras por el excesivo trabajo que ha tenido en la composición de los papeles de Musicos para dicha festividad, y papel que ha gastado por los muchos Musicos de que en el presente año se ha compuesto la capilla para el mayor lucimiento en dicha festividad.<sup>117</sup>

Para 1746, el maestro de capilla seguía cumpliendo con sus labores, pues de nueva cuenta se le otorga un subsidio de cinco libras “por los papeles que ha Gastado en la composición”<sup>118</sup> (imagen 6).

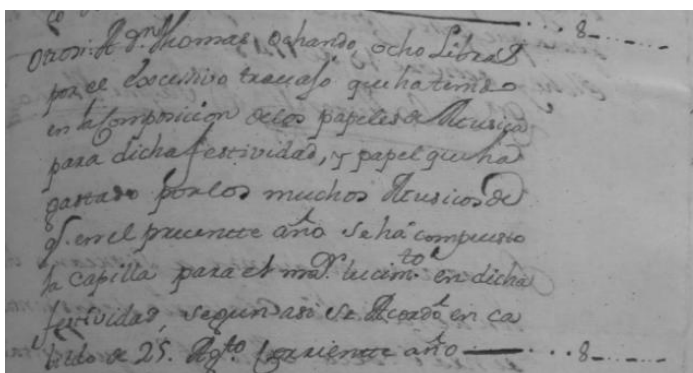


Imagen 5. Fotografía tomada de los pagos de memoriales de la Festa, año 1745.

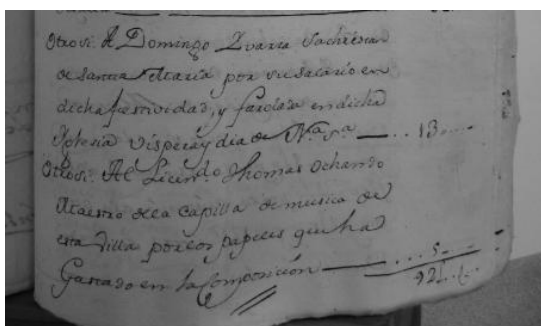


Imagen 6. Fotografía tomada de los pagos de memoriales de la Festa, año 1746.

Más allá de demostrar que la grandilocuencia demandada por la festividad parecía suceder satisfactoriamente en las manos y en la pluma de Tomás Ochando, los memoriales

<sup>117</sup> AHME, pagos de memoriales de la Festa, 1745.

<sup>118</sup> AHME, pagos de memoriales de la Festa, 1746.

no confirman el origen del compositor. En búsqueda de lo enunciado y trasladando la investigación *in situ* de la Basílica de Elche al Archivo Histórico Municipal, fueron puestos bajo la lupa: el racional de las libranzas, los protocolos notariales, más cuentas sobre la clavería y, en especial, el padrón de los vecinos ilicitanos. Todo aquello enmarcado por los años 1720 a 1750.

Entre toda la rimbombante burocracia dieciochesca, el batiburrillo numérico y las grandes listas nominales, no aparecía ningún Ochando. Es de notar que, en el padrón de vecinos, censo exhaustivo de los habitantes de la villa con todo y profesión adjunta, no apareciera —ni por asomo— el apellido. Aunado a ello, las fuentes *de populo* enjuiciadas (archiveros, bibliotecarios, investigadores locales) dudaban ante la procedencia ilicitana del patronímico.

Los últimos documentos sometidos a revisión fueron unas actas de cabildo que parecían, o ya haber sido revisadas por investigadores de la música sin mayor trascendencia, o bien, estar ausentes en el aparato crítico de los estudios locales sobre el ritual sonoro dieciochesco ilicitano. Es cierto que las alusiones a materia musical en dichos documentos son contadas; sin embargo, en las últimas páginas del legajo a78 de las actas de cabildo correspondientes al año de 1744 apareció lo —ansiosamente— buscado.

De acuerdo con el legajo, en la reunión del 23 de diciembre de 1744,<sup>119</sup> en la sala de juntas del cabildo ilicitano, se resolvió, además de la compra de trigo y cebada, la conformación de gremios de carpinteros y albañiles, entre otros, el nombramiento de maestro de capilla interino. Declarándose que el:

23 Diziembre [de] 1744 [...el] Memorial presentado por el Licenciado Thomas Ochando en que pretende la regencia interina de Maestro [de] capilla de esta Villa, el qual visto y reconocido por el presente cavildo en la carta de Dn Francisco Zacarias Juan e informe de Dn. Frrancisco de Miras ambos maestros de capilla en la ciudad de Murcia, de donde es natural y ha aprendido de composicion el pretendiente. Acuerda el nombrarle por su parte para que regente interinamente el magisterio de maestro de capilla, señalandose de salario las cinquenta libras que siempre se han dado de la clavería de la Virgen el que le empieza a correr desde este dia haciendole saber las obligaciones deste empleo enseñanza de niños y demás correspondiente a dicho empleo con cuyas obligaciones debiera aceptar ese encargo, y sede [sic] recado a los musicos para que lo reconozcan como tal Maestro regente y quede cosido en este cabildo el memorial carta é informe y que de este nombramiento se le de noticia su Ilustrísima el señor obispo de Orihuela [...].<sup>120</sup>

<sup>119</sup> La fecha es la misma que porporciona la tesis doctoral de Pachecho Mozas, sin embargo, su fuente de primera mano son los memoriales de la *Festa*; el legajo en cuestión es citado por primera vez en relación con Tomás Ochando en la presente tesis. En otras palabras, la información es correspondiente, pero las fuentes difieren.

<sup>120</sup> AHME, leg. a78, 1744.

Con el acta de cabildo se reafirma una vez más la fecha en que Tomás Ochando, convenciendo a las autoridades, es nombrado maestro de capilla interino. Y hasta ahí, nada nuevo; pero ciertamente, otros datos sobresalen con la primera leída. Lo primero que quiero poner en relieve es que, finalmente, las líneas declaran, sin lugar a dudas, el origen del maestro de capilla. Se lee entonces que Tomás Ochando es natural de la ciudad Murcia y que además, es aquí donde “el pretendiente ha aprendido composición”.

Es de notar que la petición de Ochando para regentar la capilla venía auspiciada por dos testimonios: el de Francisco Zacarías y el de Francisco de Miras. En el acta se lee que, aunado al memorial del compositor en cuestión, venía una carta del primero y un informe del segundo. Puede inferirse entonces que, en ambos documentos los dichos maestros de capilla, venidos también de Murcia, habían abogado con éxito y a favor de Tomás Ochando. Es pertinente cuestionar, ¿qué relación tenían Zacarías y Miras con Ochando? y ¿por qué tomarse la molestia de interceder por él?

Por lo pronto, puede subrayarse que, en conformidad con el acta, Ochando era aludido con el título de Licenciado, en tanto que a los otros dos se les refiere como “Dn” (Don). Desde la tesis antecedente he hecho hincapié en que, aunque advertir en dichos epítetos decorativos pudiera parecer insulso —en una sociedad como la nuestra exenta, según parece, de reparar en los títulos que anteceden al nombre (Ilustrísimo, Serenísimo, Lic., Mtro., Dr....) — las deducciones plausibles de estas “nimiedades” en una sociedad protocolaria como lo era la de la España dieciochesca puede resultar significativo.

Como demostraré líneas adelante, advertir en el cambio de apelativos con que las fuentes de primera mano, al correr de los años, fueron refiriendo al compositor, demuestra los pasos *cuasi* certeros que siguió la carrera profesional de este maestro de capilla. Por ahora, y respecto a la cita del acta de cabildo, lo que puede deducirse es que Ochando, muy probablemente más joven que los otros dos, había apenas recibido la *licencia docenti*, pues, aunque apto para el puesto de maestro de capilla, es aún denominado como Licenciado y no como Maestro; y en lo social, tampoco es referido, a diferencia de los otros, como Don.

Las respuestas claras y las afirmaciones categóricas aparecieron al dar vuelta al acta del cabildo; sin embargo, antes de cambiar de folio, la cita en cuestión aún tiene de qué hablar. Puede saberse a ciencia cierta las libras que el compositor recibiría por sus

obligaciones: cincuenta, y que eran las mismas “que siempre se han dado”, siendo ese siempre un tiempo entendido por el cabildo. Pero, además, se aclara que entre las obligaciones del futuro maestro de capilla se encuentra “la enseñanza de niños y demás correspondiente a dicho empleo [...]”

Como pieza que embona en el rompecabezas pueden establecerse cuales eran las demás obligaciones correspondientes a dicho empleo, pero también puede acotarse un poco el impreciso “siempre” del salario dado al maestro de capilla. Tal como sucedía en otras capillas de España y la América española, el maestro de capilla debía: formar musicalmente a los infantes de coro; enseñar música y cantar en las celebraciones litúrgicas; pero de manera excepcional, en Elche, el encargado de la quironomía debía también cantar “sobre todo en la *Festa*” y “buscar voces” para la misma.<sup>121</sup>

En adición y por prescripción de contrato, para la magnánima fiesta, el maestro debía demostrar su pericia compositiva y llegado el mes de agosto cumplir con el encargo musical de las vísperas, la octava, la misa de la asunción y los villancicos.<sup>122</sup> Para terminar de cuadrar las piezas y asentar con precisión las labores que seguramente realizó Tomás Ochando durante sus años como regente de la capilla musical Basílica de Santa María, el siguiente contrato de 1733 y dirigido a Ladrón de Guevara, desmenuza explícitamente el año laboral del ocupante del cargo en cuestión:

[...] que el maestro de capilla este con la obligacion de tener escuela de solfa en su casa, por la mañana y tarde de cada un dia enseñando a todos los hijos de esta villa que quieran aprenderla.

que siempre que quando fuese convocado por el fabriquero, para ir a buscar, o, oír algun muchacho que tenga voz deva puntualmente asistir.

que este con la obligacion de hacer cada mes dos platicas de musica, la una por la mañana de canto de organo y la otra por la tarde de canto llano para aquellos que quisiesen asistir.

que este con la obligacion de enseñar y repasar a los niños que en cada año deven hacer el Angel y Maria, como tambien qualquier otro ministerio en los dias 14 y 15 de Agosto, ora sean vezinos de esta villa, ora traidos de otra parte.

que este con la obligacion como es costumbre de componer solfa diferente, en cada un año asi de villancicos como de letras para aquellos dias que se debe cantar.

que este en la obligacion de asistir como es costumbre con todos los demas musicos asalariados de voces y instrumentos a cantar en los dias y officios siguientes.

Enero

En la vispera de la circuncisión, a visperas y en el dia a la misa

En la vispera de los reyes a visperas y en el dia a la misa

Febrero

En las visperas de la candelaria, a visperas y en el dia a la misa

<sup>121</sup> Cfr. Pacheco-Mozas, *op. cit.*, p. 61

<sup>122</sup> Cfr. *Ibidem* p. 84.

En la vispera de S. Matias a visperas y en el dia a la misa  
 Marzo  
 En todos los dias de la Veracruz, a cantar el Magnificat, a fa bordon.  
 En el Domingo de Ramos a cantar el pascio  
 En el Miercoles Santo por la tardea los oficios  
 En el Jueves Santo por la mañana a la misa y a poner el Santisimo  
 Scramento y de tarde a los oficios  
 Y en el Vienes Santo a cantar a fabordon en el paso de los dolores el  
 miserere y por la mañana a cantar el himno Vexilla  
 En la vispera de la Encarnacion a visperas y en el dia a la misa  
 Abril  
 En la vispera de Pasqua de Resurreccion a visperas  
 En el dia de Pasqua a la procesion y cantar el Regina Coeli y a la misa y  
 por la tarde a visperas.  
 En el segundo dia de pasqua a la misa  
 Mayo  
 En la vispera de los apostoles a visperas y en el dia a la misa  
 En la vispera de la ascension a visperas y en el dia a la misa  
 Junio  
 En la vispera de la pasqua del Espiritu Santo a Visperas y a Misa  
 En el dia a la misa y en la tarde a Visperas.  
 En el segundo dia de Pasqua a la misa  
 En la vispera de la Santisima Trinidad a visperas y en el dia a la misa  
 En la vispera del Corpus a visperas y en el dia a la misa y en la tarde  
 visperas y a la procesion.  
 En el dia de la Octava del Corpus a la misa y a la tarde a la procesion  
 En la vispera de San Pedro, a visperas y en el dia a la misa  
 Julio  
 En la vispera de San Jaime a visperas y en el dia a la misa  
 Agosto  
 En el dia 14 y 15 de agosto a la Festividad de nuestra señora como es  
 costumbre.  
 En el dia de la octva a la misa  
 En la vispera de San Bartolome a visperas y en el dia a la misa  
 Setiembre  
 En la vispera de la natividad de Ntra. Sra. a visperas y en el dia a la misa  
 En la vispera de San Matheo a visperas y en el dia a la misa  
 Octubre  
 En el dia de los apostoles a visperas y en el dia a la misa  
 Noviembre  
 En la vispera de todos los Santos a visperas y en el dia a la misa  
 En el dia de todos los Santos por la tardea visperas de difuntos a cantar  
 el ultimo responso y el dia de las almas lo mismo.  
 En la vispera de San Andres a visperas y en el dia a la misa  
 Diciembre  
 En el dia de la purisima, a la procesion  
 En la vispera de St Thomas a visperas y en el dia a la misa  
 En la vispera dela Natividad a visperas, de noche a maitines, en el dia a  
 la misa, y segundas visperas.  
 En el segundo dia de navidad dia de San esteban a la Misa.



Que qualquiera de estas obligaciones que faltare el dicho maestro de Capilla como cualquier otro musico asalariado, segun es costumbre, pueda y deva ser multado, por el fabriquero, a su arbitrio prudente, no teniendo el permiso de dicho fabriquero

Que qualquiera tiple u otra voz que sea de lucimiento de dicha capilla, aunque tenga o no tenga salario deva ser admitido a los percances de dicha capilla, como este mismo asista a estas obligaciones, aqui mencionadas, y en dichos dias señalados asi por ser un servicio de Dios, como en lucimiento de dicha capilla.

Se le encarga al dicho maestro, que tenga el mayor cuidado en que no falten tiples para cantar en la capilla, como tambien para hacer del Angel, y la Maria en la fiesta de Ntra Señora segun lo han hecho otros antecesores, por ser este el mayor lucimiento y desempeño de dichos maestros.

Que asi dicho maestro como todos los musicos asalariados no devan faltar en los sobredichos dias so la pena arbitraria a dicho fabriquero, si no fuera por enfermedad de la qual haya de constar por relacion jurada del medico o medicos que le visitaran ante el escrivano de esta Parroquia.

Que siempre que se quiera ir aya de avisar quatro meses antes so pena de perder la ultima tercia de todas sus rentas. [...] <sup>123</sup>

Ya desde la tesis anterior el recién citado contrato había sido utilizado como evidencia del —ajetreado— año laboral al que debían someterse los maestros ilicitanos. Ahora, dicho documento puede ser relacionado con el acta de cabildo de 1744 y terminar por ofrecer un panorama sobre las labores que fueron encargadas a Tomás Ochando al frente de la capilla de Elche. Es cierto que el contrato data del 1733, pero tal como he explicado antes, el último maestro titular que pasó por la Basílica de Santa María hasta antes de Ochando fue Ladrón de Guevara. Tomando en cuenta que los contratos o los ajustes en los mismos eran realizados por el cabildo cuando un puesto se designaba de manera titular, y ya que Ochando nunca ocupó el cargo en dicha cualidad, es probable que hayan sido éstas las obligaciones que rigieran sus dos años como maestro de capilla en la villa valenciana.

Finalmente, cabe mencionar que durante los años de controversia burocrática no parece haber sucedido el diseño, ajuste o redacción de otro contrato hasta la llegada de Jacinto Redón en 1748, quien es, después de todo, designado maestro titular. Bajo el mismo argumento, es probable que las cincuenta libras que “siempre se han dado” hayan sido establecidas, cuando menos, desde 1733 cuando Ladrón de Guevara comenzó a cobrarlas muy a pesar del obispo Flores Osorio.

Por otro lado, más allá de conocer cuántas libras fueron a parar al bolsillo de Tomás Ochando, una pregunta que quizá se ha ido fraguando con el correr de los párrafos, y que es en realidad, parte medular de todo este relato biográfico es, ¿qué sabemos sobre la música

---

<sup>123</sup> *Apud.* AHME. Libro Racional 1700. Sig. 237 fol. 19 v, en *Ibidem*, pp. 162-164.

que Tomás Ochando compuso para la Basílica de Sta. María, para el año litúrgico, y por supuesto, para la *Festa*? Como ha sido asentado desde párrafos atrás, de la música de uso para el ritual sonoro ilicitano del siglo XVIII no quedan más que unos cuantos vestigios pautados.

Consecuentemente, no hay posibilidad de hablar, analizar o escrudiñar ningún manuscrito con música del compositor. No obstante, tal como ha sucedido en el trabajo anterior, puede hablarse de música aun sin pautas, es decir, incluso sin manuscritos musicales pueden entretenerse algunas ideas que contribuyen al entendimiento de la obra de Ochando y, además, pueden rectificarse algunos supuestos.

Entre el contrato transcrito, los testimonios ofrecidos por Pacheco Mozas y lo encontrado en las actas, puede asentarse sin titubeo que Ochando debió haber compuesto por lo menos una misa para la *Festa* en cada uno de los dos años que estuvo a cargo de la capilla, además de los villancicos correspondientes. Prestando atención al contrato es constatable que, por obligación, el maestro de capilla debía hacer uso de su capacidad compositiva y no recurrir a prácticas de *contrafacta*, pero además demostrar sus habilidades literarias pues “como es costumbre [ha] de componer solfa diferente en cada un año así de villancicos como de letras para aquellos días que se debe cantar.”<sup>124</sup>

Es cierto que la prohibición de los villancicos a lo largo del siglo XVIII resulta lugar común en los templos eclesiásticos hispanos y novohispanos; sin embargo, la historiografía demuestra que, en algunas ocasiones y en algunos recintos, tan frecuente era la prohibición como el desentendimiento de la misma.<sup>125</sup> En el caso de Elche no sorprende la petición de villancicos hacia la segunda mitad del siglo. Si se toma en cuenta la supervivencia excepcional del *Misteri d' Elx* (con toda la música que involucraba la festividad, particularmente, los villancicos), aun cuando los dramas litúrgicos se habían prohibido en las Españas, desde el Concilio de Trento (1563), puede establecerse que la celebración y composición de música paralitúrgica en la villa detentaba reglas *sui generis* con

---

<sup>124</sup> *Idem*.

<sup>125</sup> De entre los muchos trabajos que pueden consultarse sobre la prohibición y permanencia de los villancicos puede se propone revisar Moreno Martín, Antonio, *Historia de la Música Española: El siglo XVIII*, Madrid, alianza Editorial; o, Romero Lagares Joaquín “Ocaso y desaparición de los villancicos en el siglo xviii: el caso de la Catedral de Sevilla. 1985”, en *Archivo Hispalense, revista histórica, literaria y artística*, Sevilla, no. 288-290, 2012 p. 317-332. Cabe mencionar que todas aquellas Historias de la Música en España en el Siglo XVIII, son también un referente infalible sobre el tema.

justificaciones propias un tanto independientes del resto de los territorios de la Corona española.<sup>126</sup>

La pregunta sin respuesta es qué elementos técnicos, estilísticos y compositivos debieron haber caracterizado los villancicos y también las misas de Ochando. Si bien, especular puede traducirse en un esfuerzo vano o en extremo arriesgado, algunas ideas pueden asentarse. Hace algunos párrafos propuse que, si el maestro de capilla no era de origen ilicitano, era al menos posible que hubiera pasado algunos años en Elche. Siendo estos años los suficientes como para haber congeniado con los ideales litúrgico-musicales de la villa, y así, quizá, haber agradado a las autoridades correspondientes.

Habiendo desmentido el origen valenciano del compositor, esta última hipótesis puede también refutarse. Ya desde el acta transcrita<sup>127</sup> puede deducirse que Ochando no pasó tiempo en Elche, sino que llegó directo de Murcia a regentar la capilla. Consecuentemente, los años de formación de Tomás Ochando se gastaron, todos, cerca de las orillas del río Segura (Murcia) y no cerca de las orillas del Vinalopó (Elche).

Entonces, sin abandonar por completo la Villa de Elche, es necesario comenzar a mirar hacia Murcia para entender el contexto musical de los años de formación del maestro de capilla Tomás Ochando.

### **Los años de formación**

Las tradiciones musicales en Elche seguían predominantemente las pautas demandadas por la *Festa*, la ausencia de música imposibilita la elaboración de estudios más profundos sobre las particularidades de las composiciones ilicitanas; en cambio, algo más puede decirse sobre Murcia. Pina Caballero asegura que, al respecto de la historiografía y musicología española dieciochesca:

Murcia queda totalmente excluida o apenas tiene dos o tres citas muy puntuales. Ante esta situación, cualquiera puede llegar a pensar que en Murcia no existió ningún tipo de actividad musical en el periodo indicado, pero nada más lejano de la realidad, pues tanto en el ámbito

---

<sup>126</sup> A pesar de las prohibiciones del Concilio de Trento, La *Festa* mantuvo su representación gracias a un reescrito promulgado por el papa Urbano VIII en 1632. En dichos documentos se dirimía el conflicto entre el municipio de Elche y las autoridades eclesiásticas del obispado de Orihuela contrarias a que se continuara celebrando las representaciones del Misterio en el interior de la basilica de Santa María. *Cfr.* Pacheco Mozas *op. cit.* p. 14 y <https://www.tirant.com/editorial/libro/el-rescripto-del-papa-urbano-viii-sobre-la-festa-o-misterio-d-elx-jose-antonio-perez-juan-9788498763317>. Fecha de consulta 11/03/19

<sup>127</sup> AHME leg. a78, 1744.

catedral como de la propia vida cotidiana de la ciudad las referencias a la misma [a la música] son constantes.<sup>128</sup>

Razón no falta a las palabras de Pina Caballero, no obstante, desde que fueron publicadas en el 2005, ha habido algunos cambios. La tesis de Consuelo Prats, *MUSICA Y MUSICOS EN LA CATEDRAL DE MUSICA ENTRE 1600-1750*,<sup>129</sup> se traduce en un estudio de alcance panorámico que termina por confirmar la activa vida musical religiosa de la ciudad de los mirtos.<sup>130</sup>

Aunque estoy de acuerdo con Ros Fábregas cuando manifiesta su postura en contra de continuar estudiando la música religiosa española como “un bloque nacional” “perfectamente idéntico en todo el ámbito [español]”,<sup>131</sup> el relato doctoral de Consuelo Prats, —trazo preciso de la vida musical murciana— demuestra que el esquema de ciertas prácticas organizacionales, administrativas, litúrgicas y, claro, musicales se repetían en esencia y sin excepción, en Murcia como en el resto del sistema catedralicio español.<sup>132</sup>

A partir de ello, y sin intenciones de ahondar en las particularidades y costumbres musicales de esta ciudad mediterránea, puede asumirse o proponerse, nunca inequívocamente, que las composiciones de Tomás Ochando dedicadas al cabildo ilicitano se apegaban mayormente a aquello que había aprendido en su lugar de origen. Tomando en cuenta que los años de formación del maestro de capilla sucedieron antes de la cuarta década del siglo, pueden conjeturarse algunos elementos técnicos y estilísticos.

De acuerdo con la periodización propuesta en la *Historia de la música en España e Hispanoamérica, La música en el siglo XVIII*<sup>133</sup> los años que corren del 1730 al 1759 fueron, en materia de música, años de asimilación y controversia. Sin ir más lejos —para no perder a Ochando de vista— en dichos años comenzaron a asentarse los elementos característicos de la música escénica italiana que habían entrado desde comienzos del siglo por la puerta

---

<sup>128</sup> Pina Caballero, Cristina Isable “La música civil en la Murica del Siglo XVIII: de Felipe V a Carlos III” en *Revista de Musicología*, vol. 28, no. 2, 2005, pp. 1579-1595.

<sup>129</sup> Prats, Consuelo, *op. cit.*

<sup>130</sup> Referencia al significado etimológico de Murcia.

<sup>131</sup> *Cfr.* Ros-Fábregas Emilio, *op.cit.*, “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”, pp. 25-49. Debe aclararse que el autor se manifiesta en contra de dichos ideas y paradigmas musicológicos y que las frases entrecomilladas con citas textuales que se encuentran en el texto de Rós Fabregas pero que son tomas de la Historia de la Música en el Siglo XVII de José López-Calo.

<sup>132</sup> *Cfr.* Prats, Consuelo, *op. cit.*

<sup>133</sup> Máximo Leza, José, *Historia de la música en España e Hispanoamérica: volumen 4 La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España. 2014

real y junto con Felipe “el animoso”. La figura del monarca resulta relevante pues su predilección —*cuasi* de prescripción médica—<sup>134</sup> por la música italiana impulsó la presencia de ésta en la vida sonora de la península ibérica.

Estos años se traducen entonces en la confluencia de una dialéctica sucedida entre la tradición española de rigurosa policoralidad, afán contrapuntístico, de “sujeción a las reglas”,<sup>135</sup> de escritura en claves altas y dotación *ministrilesca*, de mensura “relativa” y ortocrónica;<sup>136</sup> y la música escénica italiana de instrumentación precisa, con violines dotados de un lenguaje idiomático propio y autóctono, de veta operística, con compases sin proporción y solos virtuosísticos vocales incompatibles con la rígida textura policoral.

Como he explicado en el acápite pertinente de la tesis anterior (*novo-fóbicos vs renovarse o morir*), estas “intromisiones” en el sistema teórico y la tradición musical española tuvieron, a lo largo del siglo, innumerables repercusiones hegemónicas, sociales, políticas y religiosas. En referencia a lo musical, hasta antes de la segunda mitad del siglo, y volviendo a la demarcación temporal de Leza (1730-1759), puede observarse un “forcejeo” entre la tradición española y los elementos italianizantes.

Aunque con el correr del siglo la preponderancia de la música “de tablas” iría, sin mayor remedio, a parar en los escenarios litúrgicos y transformaría finalmente el paradigma estilístico, en estas décadas ambos lenguajes (el de la tradición española y el del estilo italiano) conviven en las producciones de algunos compositores.

Habiendo establecido la controversia de los años de asimilación, es oportuno volver a Ochando. Si bien, no existen “papeles sueltos” del compositor que permitan conocer con precisión lo que este último suministró a la alacena musical del cabildo ilicitano, es plausible proponer que sus composiciones nadaban, un poco, entre dos aguas; es decir, la “lucha” entre los dos paradigmas estilísticos está inserta en su obra.

---

<sup>134</sup> El término de “prescripción médica” hace alusión a los ataques neurasténicos que aquejaban al soberano y que parecían calmarse sólo con la voz de Carlo Broschi (Farinelli).

<sup>135</sup> Valls, Francisco, *Mapa Armónico-práctico*, Barcelona, José Pavía I. Simo editor., Consejo superior de investigaciones científicas, 2002.

<sup>136</sup> Término propuesto por Torrente, Álvaro, “La modernización/italianización de la música sacra” en Leza, José Máximo, *op. cit.*, p. 125. Dicha propuesta hace alusión a un sistema de métrica fija, es decir, no dependiente del contexto. Este sistema, según el musicólogo convivió en la música española de finales del siglo XVII y principios del XVIII con el sistema mensural “relativo”.

Aunque a propósito de su *Oficio y Misa de Difuntos* volveré a hablar con mayor profundidad de esta propuesta, en las obras del compositor con fecha de copia de mediados de siglo puede observarse un apego a la tradición española: el lenguaje armónico revela una filiación al sistema del siglo XVII español; persisten algunos términos de solmisación; en algunos manuscritos, al principio de compás, la alteración habitual en la armadura es B<sup>b</sup>, no significando ello Fa mayor, o Re menor, sino el producto de un pensamiento no tonal (en nuestros términos contemporáneos); además, las modulaciones son incipientes (solo grados principales) y existen procedimientos básicos de técnicas contrapuntísticas como fugados y cánones, además del tratamiento de la disonancia propio de dicho contexto.

Por otro lado, la presencia de los elementos italianos, aunque de manera conmensurada y contenida, es también discernible: los violines, marca infalible del sonido italiano, no abandonan una sola de las obras *ochandescas* hasta hoy asequibles; los solos vocales —tímidos, nunca excedidos en longitud—<sup>137</sup> revelan la influencia operística; y de notar también, la aparición esporádica de pasajes exclusivamente instrumentales que ponen en evidencia el lenguaje idiomático antes mencionado.

A pesar de que aún no he precisado el vínculo entre Ochando y los dos maestros de capilla murcianos que terciaron a su favor, la música de Miras y Zacarías contribuyen también a forjar una idea sobre lo que Ochando aprendió en Murcia. Sobre Francisco de Miras, sabemos poco. Es comprobable que estuvo activo en la Catedral de Murcia en las primeras décadas del siglo y muere hacia el 1763. De su numen compositivo no se conoce mucho más; no obstante, puede tomarse como referencia su *Domine Jesuchriste a 4*, siendo una de las pocas obras editadas y asequibles del compositor (imagen 7).<sup>138</sup>

Pese a que Miras estuvo activo en los años que he referido como el periodo de asimilación, la música demuestra que, al menos esta obra del murciano se encuentra

---

<sup>137</sup> Este pensamiento está sustentado con los análisis comparativos que he hecho hasta el momento entre las obras de Ochando, Nebra y Jerusalem, el primero por ser mi objeto de estudio, el segundo por ser un parangón para la música española dieciochesca y el tercero por ser ícono del estilo italiano en la Nueva España. Para corroborar la propuesta puede consultarse Zamora-Pineda “MÁS CERCA DE NEBRA QUE DE NÁPOLES La misa en Re mayor de Tomás Ochando y las variantes nacionales del estilo galante” en *V COLOQUIO DE MUSICOLOGÍA DE MORELIA Y II COLOQUIO DE EDICIÓN DE TEXTOS ANTIGUOS CELEBRACIÓN Y SONORIDAD EN HISPANOAMÉRICA (SIGLOS XVI-XIX)*, Morelia, Michoacán, Octubre 2016.

<sup>138</sup> *Vid. op. cit.* Consuelo Prats, pp. 695-704.

totalmente apegada al *stilo antico*,<sup>139</sup> es decir, estaba, de acuerdo con Nasarre, toda “en las reglas de buena Música”<sup>140</sup> y apegada a la tradición.



Imagen 7 Primeros compases de la edición de Consuelo Prats sobre el Domine Jesuchriste a 4 de Francisco de Miras.

En primera, en los más de 110 compases no existe ningún solo vocal, nada reminiscente al mundo operístico. No existe un acompañamiento instrumental con lenguaje idiomático propio, porque en realidad tampoco hay acompañamiento, es decir, no hay violines y todo recae en el violón, quien, no negando la herencia ministrilesca, funciona como refuerzo del bajo vocal, a quien dobla todo el tiempo. Por otro lado, como el *incipit* demuestra, las voces están escritas en claves altas.<sup>141</sup> Y, finalmente, la editora (Consuelo Prats) ha transcrito las voces una quinta abajo para que en la armadura aparezca solo el B<sup>b</sup>, a pesar del Fa<sup>#</sup> y otras alteraciones persistentes a lo largo de la obra;<sup>142</sup> esta decisión resulta congruente con el estilo de la música y con el procedimiento no tonal en que fue compuesta por Miras.

Entonces, usando la imaginación histórica,<sup>143</sup> puede proponerse la siguiente hipótesis: los años de actividad de Miras coinciden con los años de formación de Ochando; entonces, se conocieran personalmente o no, es probable que el segundo tuviera algún contacto con la música del primero; o, en todo caso y *grosso modo*, es constatable que los años en que

<sup>139</sup> Aunque a lo largo del capítulo no he hecho uso de este binomio. Es común en las fuentes encontrar el término *stilo antico* como referencia a la música de tradición española.

<sup>140</sup> Nasarre, Pablo, *op. cit.*

<sup>141</sup> Como aclara la editora (Consuelo Prats) el violón se encuentra, en el original, una cuarta debajo de la parte vocal a la que dobla, demostrando así que la interpretación de las voces era bajándolas una cuarta.

<sup>142</sup> Esta decisión es expresada por Prats al pie de página de su edición. *Cfr.* Prats, Consuelo, *op. cit.*

<sup>143</sup> Este término ya ha sido usado en el *Estado de la cuestión*. Cabe bien volver a mencionar que es el término acuñado por Collingwood como una herramienta crítica del historiador (en este caso musicóloga) que “al salvar los huecos entre lo que nuestras autoridades nos dicen, le da a la narración o descripción histórica su continuidad” *vid. op. cit.* Collingwood, p. 323.

Ochando se formó, la música del *stilo antico* mantenía vigencia y sonoridad en la geografía murciana, asegurando (con lo ya revisado de su obra) que este compositor “italianizado” conocía bien la “sujeción a las reglas” de la tradición española.

Y aún queda Zacarías. De este maestro capilla aunque tampoco abundan las ediciones y grabaciones sobre su música, ni los estudios monográficos o entradas en diccionarios musicales sobre su figura, hay un poco más de noticia. Empero, antes que de su obra, existen unas palabras del compositor que han hecho eco en las fuentes que lo refieren; posterior a una vasta explicación, dichas letras concluyen así:

el maestro Valls en su entrada que hace en la misa *Scala Aretina*, a quien se le deben rendir las gracias por la novedad que tiene en su célebre misa y nos ya ha sacado a luz para poder admirar sus primores.<sup>144</sup>

Rellenando el contexto, esas palabras son el final de la apología “musicológica”<sup>145</sup> que hace Zacarías en favor del barcelonés Francisco Valls (ca. 1671-1747) y la controversia desatada con la *Scala Aretina* (1702) de este último. Ahora resultaría ajeno al alcance del presente capítulo imbuirme en la consabida y estudiada polémica que ocasionó la utilización de una disonancia sin preparación en el *Miserere Nobis* de la mencionada obra. Lo que quiero poner en relieve es que en el ambiente litúrgico-musical en que se movía el, en ese entonces, joven Ochando, cabía, además del apego férreo por las normas de la tradición española, “algunas relajaciones de las reglas”<sup>146</sup> en propensión de la “libertad artística”.<sup>147</sup>

Es decir, Zacarías comulgaba con un pensamiento más progresista que, aunque nada refiere sobre su postura respecto a la presencia de elementos musicales italianos en las seos ibéricas, sí denota una visión favorable hacia las “primorosas”<sup>148</sup> innovaciones de su época.

Parece que los datos duros de la narración biográfica cronológica han quedado ya un poco lejos. Sin embargo, como he establecido desde el principio, el objetivo de narrar una línea sobre los acontecimientos de la vida de Tomás Ochando es contribuir al entendimiento de

<sup>144</sup> López-Calo, José, *LA CONTROVERSIA DE VALLS*, Andalucía, Junta de Andalucía, 2005, p. 98

<sup>145</sup> Si bien, el uso del término musicológico puede resultar anacrónico para las letras de Zacarías, lo que quiero manifestar es que la declaración de éste, son más que elogios a la obra de Valls, son en realidad todo un análisis teórico-armónico, y bien detallado sobre el pasaje de la Misa del músico catalán.

<sup>146</sup> Valls, Francisco, *Mapa Armónico-Práctico, 1742*, Barcelona, José Pavía I. Simo editor., Consejo superior de investigaciones científicas, 2002.

<sup>147</sup> Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, España, 1856-1912. Consultado en línea a través de <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&posicion=1&idUnidad=100001> Fecha de consulta 10/01/2019

<sup>148</sup> Alusión a la forma en que Valls refiera a las innovaciones musicales



su obra. Entonces, todo este vaivén entre los murcianos, otros maestros de capilla españoles, y una inmiscuida en controversias ajenas ha servido para terminar por encuadrar a Ochando como un compositor formado en la primera mitad del siglo en una ciudad que, a pesar de sus particularidades, le permitió conocer su tradición musical de origen, al tiempo que estar en contacto con ideas más progresistas que congenian con sus obras menos sujetas al paradigma estilístico español. En otras palabras, la música de Ochando asimila, a la par del siglo, las transformaciones e innovaciones llegadas de la península itálica.

Por otro lado, me gustaría volver a Ros-Fábregas y su refutación sobre la idea del “bloque español”. En ese tenor y a la espera de estudios más detallados sobre las prácticas exclusivas y características de la vida litúrgico-musical murciana, seguramente podrán entenderse más elementos y recursos técnico-compositivos de Tomás Ochando y sus años de formación.

### **Tomás Ochando y el Misterio de Elche**

Ahora, a punto de abandonar Elche por completo queda algo más que decir —en realidad, contradecir—. En la tesis anterior formulé algunas hipótesis sobre el oratorio que Tomás Ochando debió haber compuesto para la *Festa* en los años que estuvo a cargo de la capilla de *Elx*. Con lo revisado en el contrato de obligaciones (transcrito páginas arriba), incluso propuse que, considerando la predilección de las cabezas del cabildo por la composición de solfa y villancicos diferentes cada año, Ochando haya, imposibilitado a la *contrafacta*, compuesto un oratorio distinto para cada año pasado en la villa.

La hipótesis fue llevada aún más lejos. En el trabajo del 2016 una de las fuentes más prometedoras, más trabajadas y que permitieron construir ideas sobre la música del compositor (todo desde un primer acercamiento a su obra, sin muchos recursos técnicos) sin una sola nota (musical) fue el, ya famoso —al menos para mí y la investigación—, SACRO DRAMA HARMONICO TRISAGIO MARIANO [...que] CANTA LA CAPILLA DE MUSICA DEL COLEGIO IMPERIAL [...] Y COMPUSO EN LA SOLFA D. THOMAS OCHANDO, MAESTRO DE LA DICHA IMPERIAL CAPILLA, para la tarde de el día 15. de Agosto de 1751. [...]" (Imagen 8 ).<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Ochando, Tomás, *Sacro Drama Harmonico Trisagio Mariano*, 1751. Resguardado en Biblioteca Nacional de España (E-Mn), España, Madrid. Signatura T-24067.

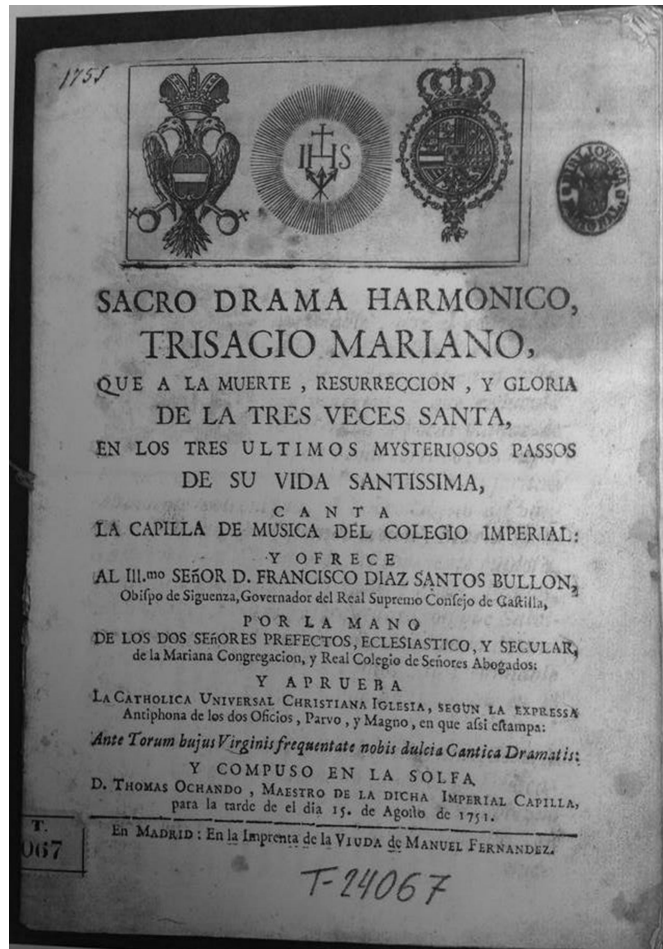


Imagen 8. Portada del Sacro Drama Harmonico Trisagio Mariano. Ejemplar resguardado en la Biblioteca Nacional de España. Signatura T-24067. Fotografía de Gladys Zamora.

Por ahora, y para no alejarme de Elche, dejaré al margen todo lo que biográficamente implica “D. Thomas Ochando, maestro de la dicha imperial capilla [Colegio Imperial de Madrid]” y me concentraré en el libreto, vínculo que justifica la breve parada en el recinto madrileño. Después de algunos esfuerzos bibliográficos y cibernéticos vanos por entender formalmente qué era un *Sacro Drama Harmonico Trisagio Mariano*, entendí que la respuesta, sin más, estaba ahí, en el libreto mismo.

Entonces, tal como he explicado antes:<sup>150</sup>

El drama es puesto en música y por tanto es “Harmonico”, representa la muerte, resurrección y gloria de la Virgen María, tres veces santa y en sus últimos tres misteriosos pasos de vida. El término “Trisagio” implica que la palabra santo, en nuestro caso, santa aparece tres veces; respecto a lo “Mariano”, obviamente el personaje bíblico entorno al cual se recrea el drama aclara el término de manera sencilla. Por otro lado, es de notar que a pesar de que la trama litúrgica implica tres misterios, sólo se necesitan dos actos para ponerlos en escena [...].

<sup>150</sup> *op. cit.*, Zamora-Pineda, p. 103.

Comparando con el Misterio de *Elx*, el cual debió musicalizar nuestro compositor al menos por un par de ocasiones, con este sacro-drama cuya solfa también le pertenece a Ochando, nos damos cuenta de que estamos hablando de la misma celebración litúrgica: mismo día (15 de agosto), tres misterios (muerte, resurrección y gloria), dos actos y todo en música.

Y ahí, en la cita, está lo que debe ser rectificado. Yo aseguré que Ochando debió musicalizar el *Misteri d' Elx* “al menos por un par de ocasiones”. En realidad, no lo musicalizó ni una sola vez. A lo sumo, si el maestro de capilla intervino de alguna manera el oratorio, sus propuestas debieron limitarse a la introducción de algunos arreglos, modificación de uno que otro pasaje; o, cuando más, a cambios en las prácticas interpretativas relacionadas con la dotación instrumental, es decir, la escritura de partes y papeles para la plantilla musical de la capilla disponible entre 1744 y 1746. Cabe recordar que, con la trascendental inclusión de los violines en el escenario litúrgico español, la *Festa* en el XVIII debió contar con una orquesta disímil a la de los siglos anteriores. Quizá por eso Ochando hubo de cobrar (como ya se contó) “ocho libras por el excesivo trabajo que ha tenido en la composición de los papeles de Musicos para dicha festividad, y papel que ha gastado por los muchos Musicos.”

Yo asumí que, tratándose de la misma celebración litúrgica y del mismo maestro de capilla, era plausible cuestionar si Ochando había socorrido a prácticas de *auto-contrafacta* para, basado en sus oratorios ilicitanos, poner en música el oratorio madrileño; era posible también que, aún sin *contrafacta*, la obra de Madrid estuviera influenciada de alguna manera por la música compuesta en Elche; o bien, si por el contrario (y haciendo referencia a las palabras de Mitjana) el “fecundo numen” del compositor le había dado notas suficientes para crear música nueva o totalmente distinta para la solfa del *Sacro Drama Harmonico*....

Ahora indudablemente me inclino por lo segundo. O, cuando menos, lo cierto es que, Tomás Ochando no utilizó ningún fragmento de su inventiva ilicitana (porque no hubo tal) para el oratorio madrileño. Desde las fuentes de divulgación hasta las del talante más académico, coinciden en que parte de la excepcionalidad del misterio es la fijeza de sus veintiséis cantos (monódicos y polifónicos) de “clara ascendencia medieval”<sup>151</sup> con “apartado renacentista [...e inclusión de] adornos y añadidos en la época barroca y aún posteriores”.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> <https://www.misteridelx.com/misteri-musica/> Aunque la fuente citada es una página *web* de calidad divulgatoria, las mismas premisas en un examen más detallado, ejemplificado y de alcance académico puede constatarse en la ya muchas veces citada tesis doctoral de Pacheco Mozas.

<sup>152</sup> *Idem*.

Sin intenciones de profundizar en la *Festa*, vale la pena aclarar que, la historia musical del Misterio de Elche, ni única, ni bien delineada, ha sido contada por diversas voces en distintas versiones. Estos relatos musicológicos han invertido esfuerzos en trazar una genealogía precisa para la codificación y conformación del drama ilicitano. Aunque no todos los discursos son conciliadores entre sí, ninguno falla en confirmar que, contingentemente, una serie de “contaminaciones” fueron añadiéndose con el correr de los siglos, al canto primigenio; y que, pese a los añadidos, la estructura sonora del drama, con su origen medieval, estuvo siempre conformada y establecida sobre un fondo común invariable.<sup>153</sup>

Esto quiere decir que, aunque en cada generación y con la llegada de nuevos y cambiantes paradigmas estilísticos, siempre hubo uno que otro compositor que se sintió en libertar de “meter mano” a dicho fondo invariable, en realidad, los maestros de capilla no estaban facultados para componer ninguna melodía o canto para el oratorio.

Respecto al siglo XVIII, es sabido que uno de aquellos con la aquiescencia, propia y del cabildo, para intervenir *motu proprio* el oratorio fue un personaje ya conocido: Francisco Zacarías. Hasta el momento este maestro de capilla había sido mayormente referido como un intercesor de Tomás Ochando ante las cabezas eclesiásticas; pero la memoria o la vuelta a párrafos atrás permiten corroborar que Zacarías fue, antes que nada, aludido como uno de los tantos músicos que, contratado *exprofeso*, hubo de dirigir la capilla ilicitana en algunos de los años (1709-1714) del pugilismo burocrático (ya contado).

Zacarías, demostrando una vez más su apertura ante las innovaciones del siglo, hace —y deshace— tantos cambios al oratorio como parece resultarle oportuno (a su época y contexto socio-musical). De acuerdo, de nueva cuenta con la información de Pacheco Mozas, es probable que en el momento en que Zacarías se hace cargo de la dirección de la capilla, para la preparación musical de *Festa* estuviera vigente una consuetudina<sup>154</sup> de ensayo con música escrita en notación mensural blanca, las voces dispuestas en claves altas y finales cadenciales propios del estilo renacentista.<sup>155</sup>

Y ante todo ello, este maestro de capilla, auspiciado por el pago del cabildo, realiza su propia partitura general y los papeles sueltos correspondientes para los cantores. —Sin el

---

<sup>153</sup> Cfr. Pacheco Mozas, *op. cit.*, p. 311.

<sup>154</sup> Las consuetas, en el contexto de la *Festa*, pueden ser entendidas, de manera genérica, como los manuscritos contenedores de la letra, la música y las acotaciones escénicas que permiten la interpretación del Misterio.

<sup>155</sup> Cfr. Pacheco Mozas *op. cit.* capítulo VI.

debate y los impedimentos de las ediciones críticas e históricamente informadas que tanto aquejan a los musicólogos hoy día— Zacarías realiza una versión propia de ese fondo común “invariable” con

un tipo de notación propia de comienzos del siglo XVIII y además emplea giros melódicos y armónicos más modernos; transporta con respecto a la consuetud, las voces de tiple y bajo una cuarta descendente y el alto un quinta justa ascendente. Realiza cambios melódicos para adaptarlos a los cantores. [Y] Añade un giro melódico al final de la voz de tiple para acabar con la tercera mayor.<sup>156</sup>

Aunque podría hablarse largo y tendido sobre las implicaciones musicológicas que derivan de las licencias que se tomó Zacarías, siempre con la intención de no perder el eje del relato, me limitaré a profundizar solo en aquellas que tengan relación directa con Tomás Ochando.

En primer lugar, las modificaciones a la consuetud, ni breves ni insignificantes, responden a un cuestionamiento antes irresoluble: yo subrayé que cuando Zacarías manifestó su aprobación por los primores musicales de Valls, demostraba consecuentemente, su consentimiento por el relajamiento al hermetismo de la tradición española, pero que ello no evidenciaba un voto a favor de los elementos escénicos propios de la música italiana.

Una lectura —entre líneas— de las transformaciones de Zacarías al oratorio, deja finalmente al descubierto que, este compositor tampoco tenía reparo en conocer, asimilar y apropiarse los elementos de la música italiana<sup>157</sup> en los escenarios litúrgicos españoles, incluso en una obra tan canónica e “inmutable” como lo era el Misterio de Elche, cuyas raíces (como ya mencioné, pero viene bien resaltarlos de nuevo) se hundían hasta el gregoriano medieval.

Las reformas de este maestro de capilla, en contraste con la consuetud de filiación renacentista, se traducen en una “modernización” de la partitura que coincide con los elementos técnicos y estéticos comúnmente asociados al estilo italiano: el cambio de las claves altas, la mudanza de compás y, sobresalientemente, el acompañamiento instrumental añadido (a una obra cuya interpretación hoy “auténtica” o históricamente informada, se

---

<sup>156</sup> *Ibidem* p. 229.

<sup>157</sup> Cabe mencionar que las partituras de Zacarías fueron realizadas en 1709, lo que demuestra una aceptación por los elementos italianos por parte del compositor desde una fecha muy temprana, es decir, desde antes del periodo que he referido como la época de asimilación. De alguna manera, revela el pensamiento flexible y progresista del compositor.

presupone *a capella*) que “era muy parecido al de las obras escénicas”,<sup>158</sup> es decir, a las óperas importadas de la península itálica.

De acuerdo con la narración histórico-musicológica del Misterio que cuenta Pacheco Mozas, no hay ningún documento pautado, notarial o administrativo que demuestre que Ochando, como Zacarías, hiciera alguna modificación a la consuetud o a los “papeles sueltos” en los años en que regentó la capilla. De hecho, no hay constancia de otras copias al documento base hasta el 1751, y hasta el 1790 hay testimonio de algunos “ajustes y reformas musicales de calado tanto en lo referente a las partituras como en cuestiones de instrumentación y escenografía”<sup>159</sup> a las partituras de Zacarías hechos por Jacinto Redón.

Entonces, siendo el arreglo de Zacarías la memoria pautada con vigencia hacia el 1744 (año en que llega Ochando) y, de acuerdo con las fuentes, el texto musical, literario y escenográfico empleado por varios años, es probable que el joven Ochando —además en deuda ética con “Don” Zacarías— utilizara los manuscritos de su intercesor.

Lo que también puede establecerse es que Tomás Ochando quien, de acuerdo con la historiografía actual se ha denominado como un promotor del estilo italiano en la península ibérica (e incluso en la Nueva España sin haber pisado dichas tierras), debe parte de la incorporación de dicho lenguaje en su obra al contacto con las ideas y la música de Zacarías, no sólo por su formación en la ciudad de los mirtos, sino por el encuentro con éste también en la Basílica de Santa María. En otras palabras, en Murcia como en Elche, es probable que Ochando siguiera y aprendiera del pensamiento musical de Zacarías.

Para no dejar cabos sueltos y redondear la idea que desató el tema de los oratorios volveré al *Sacro Drama Harmonico Trisagio Mariano*. Ya que ha sido refutada la idea de una práctica de *auto-contrafacta*, queda por hablar de la influencia que pudo haber tenido el oratorio ilicitano en la composición del oratorio madrileño.

Aún sin la música, pero inquiriendo a detalle cada acotación, cada referencia, apostilla o notación al margen del libreto, yo propuse que el *Sacro Drama Harmonico Trisagio Mariano* debía haber sonado entonces y podía ser entendido ahora como una ópera italiana

---

<sup>158</sup> Pacheco Mozas op. cit p. 336.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 199.

dieciochesca revestida de letras sacras y disfrazada de oratorio.<sup>160</sup> Basta poner atención a las acotaciones y demandas del libreto para encontrar:

la mas plena obertura sonora de todos los instrumentos de Ayre, y Cuerda [seguida de] “Areas” [y Recitados a veces] á Violines obligados, y competidos [a veces] á violines, y trompas. [Arias que evocan a la tipología de las arias de bravura donde se] marcha con todos los instrumentos Alerta, y al Clarin: Alerta, y al Tymbal El triunfo [han] de cantar. [Y lucimiento vocal donde con] Clarines, à vencer: Tymbales, à batar: [y] Violines, à puntear [se acompañan las] áreas, à gorgear.<sup>161</sup>

La forma, la estructura, la instrumentación y la precisión orquestal que regala el libreto no pone en duda, ni por un segundo, la clara afinidad operística de esta música (aun sin conocerla). Entonces, volviendo al Misterio de Elche puede resultar un tanto forzado o incluso una sinrazón suponer alguna conexión o compatibilidad estilística entre las dos producciones teatrales: una, la ilicitana, se define, “a bulto”, por su ascendencia medieval y renacentista, en tanto que la otra, la madrileña, como ya aclaré, está permeada y definida por la música escénica italiana. En otras palabras, sería difícil suponer que el *Sacro Drama...* el oratorio/ópera tuviera alguna reminiscencia del gregoriano medieval y estilo renacentista que permea al Misterio de Elche.

De manera concluyente, y aunque sin la música de la obra compuesta en Madrid nada puede asentarse de manera categórica, con lo revisado puedo refutar —o al menos, poner muy en tela de juicio— mi propia hipótesis sobre un vínculo estilístico entre ambos oratorios.

No obstante, una vez más lo que sí pudo haber injerido en el compositor fue el ambiente socio-musical con el que convivió en Elche. Es decir, las pautas escénico-musicales del oratorio madrileño podrían tener alguna similitud con la interpretación modernizada, escénica y dieciochesca del Misterio de Elche; no porque éste tuviera en su naturaleza una filiación operística italiana, sino porque se había nutrido e insertado en dichas prácticas a través de las reformas que los músicos pro-italianismos hicieron (Zacarías, Redón y seguro otros tantos anónimos) a lo largo del siglo XVIII. La influencia está en la prácticas musicales y no en la música del oratorio ilicitano *per se*.

---

<sup>160</sup> Debo aclarar que esta premisa no pretende ningún tinte peyorativo, como pudiera haber sido al ser expuesta en un contexto musicológico español del siglo XIX o XX. Ya he contado un par de veces qué pensaba Mitjana del oratorio, “engendro monstruoso” de Ochando.

<sup>161</sup> Las acotaciones no se encuentran en ese orden preciso, continuo a cada petición, como cabe esperar se encuentra el libreto. Con la intención de poner en rehale algunas de las características y demandas que demuestran la veta operística del libreto se han citado en conjunto y textualmente, añadiendo a las oraciones lo necesario para conformar un párrafo y una idea concreta.

### **La carta de Don Francisco Zacarías y el informe de Don Francisco de Miras**

Ahora que se ha establecido que Ochando no compuso música para el *Misteri* y que se han entretreído las ideas, las hipótesis y las consideraciones sobre su música en la villa de Elche, puede retomarse el hilo biográfico. Y para ello, es menester volver a la transcripción del acta en el leg. a78. Con una releída a la cita se podría asumir que la información más sobresaliente ya ha sido expuesta y discutida, prueba de ello son los —tantos— párrafos que derivaron de esa docena de líneas. No obstante poner bajo la lupa ciertos detalles, marcó la pauta para seguir con la indagación.

Como puede leerse en el acta, el escribano anuncia que los diligentes del cabildo discutirán el “Memorial presentado por el Licenciado Thomas Ochando”; también, como es ya sabido existió una “carta de Dn Francisco Zacarias Juan e informe de Dn. Francisco de Miras”; y finalmente, hacia las últimas líneas los adalides declaran que debe ser “cosido en este cabildo el memorial carta é informe”.

Con el legajo completo en mano y habiendo comenzado la lectura —desde el principio— con las actas datadas en enero del 1744, entendí que el cabildo ilicitano mantenía un orden para la disposición de los papeles: primero, el memorial del solicitante (mendigo pidiendo limosna, músico pidiendo trabajo, viuda abogando por testamento, maestro de capilla solicitando puesto, etc.) en segundo, alguna referencia o documentos aledaños, en caso de que los hubiera y en tercero, el acta de cabildo dando resolución a las peticiones y memoriales.

Resulta que, llegado el mes de diciembre, el memorial del “Licenciado Thomas Ochando”, la carta y el informe de los maestros de capilla murcianos, no precedían al acta de cabildo, pese a que ésta solicitaba que se cosieran aunadamente; haciéndome suponer entonces, que los documentos se habían perdido. A la zozobra de no encontrar el primer documento puño y letra de Tomás Ochando del que hasta hoy tengo noticia (además de la carta y el informe), al dar vuelta al resto de las páginas que conforman el acta descubrí que por alguna una razón —además de desconocida quizá insulsa— las tres epístolas, a diferencia del ordenamiento de enero a noviembre, se habían cosido hasta el final.

Entonces, por orden de acomodo en el legajo, supe primero que Francisco de Miras decía al cabildo lo siguiente:<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> Leg. a 78 AHME



Informo yo Francisco de Miras Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Cartaxena; ser verdad lo que lo que informa Fray [?] Francisco Zacarias y que el dicho Thomas Ôchando es dizipulo mío, quien cumplirá en su empleo, pues tiene disposición, ingenio, y con la practica y exercicio de capilla será mas que es quanto se puede decir a Vuestras Señorías quien [Dios?] Guarde [por] Muchos años  
 Fray [?] Francisco de Miras [rúbrica]

Informo yo Fr. Fran. de Miras  
 Maestro de Capilla de la S.ª Iglesia  
 de Cartaxena: ser verdad lo que en  
 forma Fr. Fran.º Zacarias, y que el  
 dicho Thomas Ôchando es dizipulo mío,  
 quien cumplira en su empleo puerca  
 ne disposicion, y genio, y con la practica  
 y exercicio de Capilla, serama que es  
 quanto se puede decir a S.ª quien f.  
 de m.ª a.ª

Fr. Fran. de Miras

Imagen 9. Informe de Francisco de Miras. Leg. a78. AHME. Fotografía de Gladys Zamora

Y con el testimonio de Miras, el ahínco por comenzar a asentar premisas, embonar piezas, contestar interrogantes y formular más hipótesis se vuelve palpable. No obstante, la historia se puede contar mejor con la revisión de las cartas faltantes. En tanto, sí que pueden plantearse algunas interrogantes: si los tres personajes han sido referidos como oriundos de Murcia ¿por qué Miras asegura ser maestro de capilla de la Santa Iglesia de Cartagena? y ¿Qué es aquello que ha informado Zacarías?

Pertinente entonces saber qué contiene el besalamano de este maestro de capilla.

Muy señores míos en respuesta de la que recibo de Vuestras Mercedes devo dezir; que sabiendo lo que necesita la plaza de esse magisterio, y las funciones de Lucimiento especialmente la de Nuestra Señora de la Assumpcion se necesita de sujeto de Abilidad para cumplir con las funciones que ocurren en essa iglesia y respecto que al pretendiente no le tengo experimentado me he valido de mi compañero el Mtro. Miras y me asegura desempeñarâ su obligación porque es su discípulo y aunque no ha regentado capilla, con la experiencia no dudo desempeñarâ su obligación sobre esto vuestras mercedes podrán disponer lo que mas fuere de su gusto pues el mío solo es obedecer sus preceptos, los que executare con las mas prompta y rendida voluntad con la que ruego a Nuestro Señor Guarde

a Vuestras Mercedes Muchos años Murcia y Dizziembre 21 de 1744 años Besa La Mano de Vuestras Mercedes Su mas affecto y seguro capitán Don Francisco Zacarias Juan [rúbrica...]

Muy señores míos. En respuesta de la q. recibo de Vn.  
 deuo decir; que sabiendo lo q. necessita la Plaza de  
 ese Magisterio, y las funciones de Lucimto. especialmen-  
 te de Nra. Sra. de la Assump.<sup>on</sup> se necessita de sujeto de  
 Abilidad para cumplir con las funciones que ocurren  
 en esa Iglesia. y respecto que al pretendiente no lo he  
 go experimentado, me he valido de mi compañero el M.<sup>r</sup>  
 Miras, y me asegura de desempeñará su obligación. por que  
 es su discipulo. y aunque no ha regentado Capilla, con  
 la experiencia no tubo de desempeñará su obligación.  
 Sobre esto Vn.<sup>o</sup> podran disponer lo que mas fuere de su  
 gusto, pues el mio solo es obedecer sus preceptos, los que  
 executare con la mas prompta y ventida voluntad  
 con la q.uego a Nro. Sr. J.<sup>o</sup> a Vn.<sup>o</sup> M.<sup>o</sup> a. Murcia  
 y Dizziembre 21. de 1744.

B. S. M. de Vn.<sup>o</sup>  
 Su mas affecto y seguro Cap.<sup>o</sup>

Don Francisco Zacarias Juan

Imagen 10 Informe de Francisco Zacarias al cabildo ilicitano. Leg. a 78 AHME. Fotografía de Gladys Zamora

Con las palabras del informe de Zacarías, sólo falta poner la última pieza y saber qué dijo el principal interesado. Tomás Ochando solicita a los “Altísimos Señores” del cabildo que:

Muy Altísimos, Señores

Señores Thomas Ochando clérigo tonsurado natural y vezino de la ciudad de Murcia puesto á los pies de Vuestras Señorías con el mayor rendimiento que puede, y dessea dize: que á su noticia á venido el que Vuestras Señorías estan con el animo de nombrar Maestro interino, para regentar la capilla que Vuestras Señorías tienen en essa villa y deseando el superintendente el servir á Vuestras Señorías suplica rendidamente si fuere merecedor de esta honra, el que se aga el nombramiento en su persona; obligándose el superintendente a la enseñanza de niños para el lucimiento de las festividades, que VSS hase, como tambien el tener siempre dos muchachos diestros para con esto [aliviar los exercidos?] gastos, que en la fiesta tan celebrada por Vuestras Señorías De la Assumpcion de Nuestra Señora favor que espera alcanzar del recto proceder de Vuestras Señorías y superintendente con la obligación de rogar á Dios por la vida de Vuestras Señorías que guarde muchos años en su Santo amor y gracia et licet & Altísimus &

A los pies de Vuestras Señorías Lizenciado Thomas Ochando Supperintendente

M. M. S. S.

Señores.

Thomas Ochando Clerigo licenciado natural y vecino de la ciudad de Murcia, puesto á los pies de V. S. S. con el mayor rendimiento que puede, y desea decir, que á su noticia á Venido el oficio de V. S. S. estan con el ánimo de nombrar Maestro interino, p.<sup>a</sup> repentin la capilla que V. S. S. tienen en esta villa, y deseando el supp.<sup>te</sup> el servir á V. S. S. suplica rendidamente si fuere merecedor de esta honrra, el que se aga el nombramiento en su persona; obligando el supp.<sup>te</sup> á la enseñanza de niños para el cumplimiento de las festividades que V. S. S. hace, Como tambien el tener siempre dos muchachos diáctros; para con esto cubrir los sueldos y gastos que en la fiesta tan celebrada de V. S. S. de la N. S.ª de N.ª a favor que opera

alcanzar del dicho proceder. ca. V. S. S.  
 y que quedará el supp.<sup>te</sup> con la obligación de rogar á Dios por la salud de V. S. S. que guarde m.ª. a. en su amor. y gracia et b.ª. et c.

Atisimus &

Imagen 11 Memorial de Tomás Ochando. Leg. a 78. AHME. Fotografía de Gladys Zamora

Entre los tres manuscritos puede terminar de entenderse la relación que mantenían todos los involucrados, además, pueden contestarse algunas de las interrogantes planteadas a lo largo del capítulo y sobresalientemente existen más hilos de remiendo para las hipótesis que se han formulado en torno a la música de Tomás Ochando, sus años de formación y su filiación técnica y estética.

### **Un pasado no tan desierto: Tomás Ochando, el infante de coro de la Catedral de Murcia Miras, Zacarías y Ochando en La Santa iglesia de Cartagena (que no está en Cartagena)**

La explicación que se infiere de los tres documentos citados es sencilla: el cabildo ilicitano, sumergido en los apuros administrativos y musicales ya conocidos, solicita a Zacarías la recomendación de algún candidato para el puesto del magisterio que sigue

turnándose entre ocupado y vacante. Zacarías recurre a su homólogo y, al parecer amigo, Francisco Miras. Éste, finalmente, propone y recomienda a su discípulo, Tomás Ochando.

La explicación tilda en lo obvio, pero a estas alturas, limitar las conjeturas a la somera triangulación de los implicados sería desperdiciar y, un tanto enmudecer, a los manuscritos. Entonces ¿qué más dicen esas líneas? Ir a Murcia es ya impostergable. No obstante, lo primero por esclarecer es el hecho de que Miras asegura venir de Cartagena. Ya que este maestro de capilla afirma que Ochando era su discípulo, es congruente cuestionar si Ochando, aunque oriundo de Murcia se encontrara con él en Cartagena.

Estos datos fueron un señuelo para la brújula musicológica —como seguro no la habrían sido para un español del siglo XVIII o un entendido de la historia episcopal española—. Tal como lo explica cualquier fuente de consulta rápida o como puede constatar en un mapa con división política (actual o incluso de entonces), Cartagena, con su vista al Mar Mediterráneo, es una ciudad española perteneciente a la región autónoma de Murcia; como lo ha sido desde el 1243, año en que la Corona de Castilla reconquistó este reino musulmán.<sup>163</sup>

Partiendo de ello, podía asumirse, sin equívoco, que los tres compositores (o cuando menos Miras) vinieran de Cartagena y fueran referidos como vecinos o naturales de Murcia. El conflicto sucedió al buscar la Santa Iglesia de Cartagena, cuya capilla de música decía dirigir Miras. Un recorrido por el puerto cartaginés me dejó con que el único templo dieciochesco susceptible, por jerarquía y antigüedad, de ser el referido por el maestro de Tomás Ochando era el de la Iglesia de Santa María de Gracia.

Empero, la información no terminaba de embonar. En primer lugar, las primeras piedras de esta parroquia habían sido colocadas hacia el 1712 y aunque la fecha puede ajustarse al relato, los tiempos resultan un tanto forzados. En segundo, una revisión a las partidas de bautismo resguardadas en los muros del templo no dio fe al nacimiento de ningún Francisco Miras, ni de algún Tomás Ochando.

Por último, el hecho contundente fue constatar, a través de las tesis ya referida de Consuelo Prats<sup>164</sup> que, Francisco Miras era, en 1711, un infante de coro que cantaba tiples en la Catedral de Murcia, dos años más tarde pierde la voz, pero se mantiene cerca del perímetro

---

<sup>163</sup> Cabe aclarar que Murcia es también la ciudad, capital de la región del mismo nombre.

<sup>164</sup> Prats, Consuelo, *op. cit.*, p.356

catedralicio, pues en 1731 comienza su trayectoria profesional como músico del recinto eclesiástico siendo designado segundo maestro de capilla<sup>165</sup> y “como maestro principal desde 1745 hasta 1764.”<sup>166</sup> Conclusión: Miras no estaba en Cartagena.

Pero entonces, ¿por qué el compositor no establece su procedencia en la Catedral de Murcia? La confusión es meramente nominal, o quizá, política. Paradójicamente, la Santa Iglesia de Cartagena no se encuentra en dicha provincia marítima. Desde una fecha tan temprana como el 1291 la sede episcopal que se había erigido en Cartagena, debido a los ataques piratas berberiscos, muda sus piedras y muros catedralicios a la ciudad de Murcia (ciudad capital de la región del mismo nombre). A partir de entonces, la catedral del episcopado cartaginés se hallaría cerca del río Segura y no en las orillas del Mediterráneo. Empero, hasta los días corrientes ha mantenido el nombre de “diócesis de Cartagena”.<sup>167</sup>

Por lo tanto, ni Miras, ni Ochando moraron en la *Carthago Nova*. El maestro y su discípulo, como también Zacarías, venían todos de la Catedral de Murcia que era sinónimamente aludida como la “Santa Iglesia de Cartaxena”, aunque lejos estuviera de esta misma ciudad. A partir de ahora, habiendo ubicado con precisión a Tomás Ochando y a los otros dos implicados, el periplo musicológico puede situarse plenamente en Murcia. Pero además, para dar una mejor lectura a los documentos manuscritos —y a manera de relato paralelo, algo así como un: mientras tanto en Murcia...— es oportuno comenzar la narración, tal como en Elche, en la década de los 30.

### **Antes que la música, o además de ésta, las relaciones sociales**

Al volver la mirada a la composición de Miras, aquella apegada milimétricamente al *stilo antico*, y al retomar la postura flexible de Zacarías para innovar en la tradición y consentir la “intromisión” de los elementos italianos en la música española, no sería imposible suponer que Zacarías —matando al padre— fuera, de los dos, el músico más joven.

Sin embargo, no era así. En 1731 el cabildo de la Catedral de Murcia concede al maestro de capilla en turno la posibilidad de tener un segundo al mando para aminorar sus obligaciones. Entre ello, “exonerándole del trabajo de enseñar a los infantes de coro y de lo

---

<sup>165</sup> *Cfr. Idem.*

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> Para mayor información sobre el cambio de la sede episcopal *vid.*

[http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1915&r=ReP-26803-DETALLE\\_REPORTAJES](http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1915&r=ReP-26803-DETALLE_REPORTAJES)

demás que no pueda ejecutar por sus accidentes”.<sup>168</sup> Que el maestro de capilla no estuviera más en condiciones de instruir a los infantes era debido a que el dicho músico se hallaba “con 60 años de edad cansado y fatigado”.<sup>169</sup> El maestro sexagenario era Francisco Zacarías Juan y el asistente, de aproximadamente veinte años,<sup>170</sup> propuesto por el mismo Zacarías y aprobado por el cabildo, era Francisco Miras Muñoz.<sup>171</sup>

Así se establece el vínculo entre estos dos maestros de capilla. Sólo por no dejar ni un cabo suelto, es de notar que, en el informe entregado a los eclesiásticos ilicitanos, Miras se refiere a sí mismo como maestro de capilla de la Santa Iglesia de Cartagena, o como ya quedó demostrado, Catedral de Murcia; no obstante, de acuerdo con el trabajo de Prats y con las actas transcritas en éste, Francisco Miras no es nombrado oficialmente como tal hasta el año siguiente en 1745 cuando Zacarías (a sus 74 años) muere.<sup>172</sup> Una lectura entre líneas permite interpretar un vínculo cercano entre ambos músicos. Así puede explicarse que Zacarías, aun no teniendo “experimentado” al “pretendiente”, o sea, a Tomás Ochando, empeñara su palabra por la de su compañero.

Acaso esto no recuerda a la paradigmática red de discípulos de Francisco García Fajer “el Españolito”, a aquella caravana pedagógica donde, gracias a la intervención directa de su maestro, muchos de los compositores que la conformaban encontraron “puestos musicales de responsabilidad en catedrales y colegiatas de toda España, y en algún caso también de los territorios americanos”.<sup>173</sup>

Aunque la historiografía musicológica demuestra que lo sucedido con este trinomio (Miras, Zacarías, Ochando) no es equiparable al del “Españolito” y sus instruidos, ahora puedo corroborar una idea planteada en la tesis anterior. Y es que el caso de Tomás Ochando (aunque menos referido y estudiado), como el de García Fajer, contribuye a entender las dinámicas sociales en que se movían los compositores y que “—quizá tal como en nuestros

<sup>168</sup> *Apud.* Consuelo, Prats, p. 354, ACM Actas capitulares Libro no. 37 428v.

<sup>169</sup> *Ibidem*

<sup>170</sup> La edad aproximada de Miras fue calculada a partir del año en que pierde la voz (1713) y la referencia de Nasarre en su *Escuela Musica*; tomando en cuenta entonces que para 1713 Miras podía tener entre 10 y 14 años, en 1713 debió tener entre 18 y 22. Establecí 20 por ser la mediana entre los números.

<sup>171</sup> *Cfr. Idem.*

<sup>172</sup> *Cfr. Ibidem*, p. 355. Respecto a la edad de Zacarías sabemos que para 1731 el músico contaba con 60 años de edad por lo que, haciendo cuentas, hacia 1745 debió contar 74 años.

<sup>173</sup> Marín, Miguel Ángel, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p. 16.

<https://www.unirioja.es/mecri/archivos/MARIN-OperaEnTemplo-Indice.pdf> Fecha de consulta 14/02/2016.

días— la música y los músicos del s. XVIII necesitaban tanto del talento, como de los trampolines sociales.”<sup>174</sup>

Volvamos al 1731. En dicho año, al tiempo en que Miras era designado como el segundo al mando de la capilla murciana, muy probablemente, un Tomás Ochando comenzó a formar parte de los infantes del coro del recinto catedralicio.

### **Remodelación de la propuesta nominal y confirmación de la propuesta etaria**

#### **¿Cuál era el nombre del compositor? y ¿cuántos años vivió?**

Antes de la revisión —minuciosa— a la información, debe advertirse que la historia de Tomás Ochando en la Catedral de Murcia, hasta ahora, puede tejerse sólo con la información de las actas capitulares extraída del trabajo de Prats y la información inédita que la musicóloga proporcionó a los fines de esta investigación.

Es probable que entre las gavetas históricas y los muros del recinto catedralicio existan algunas otras referencias sobre la infancia y los años de formación del maestro de capilla en cuestión; es probable también que exista información que desenmarañe algunas preguntas sin respuesta que se plantearán más adelante. No obstante, lo ahora disponible es ya un avance cuantioso y significativo para remodelar el relato sobre la vida del maestro de capilla.

En lo dicho, la historia de los Ochando en la Santa Iglesia de Cartagena —que no está en Cartagena— puede, siguiendo un trazo cronológico, contarse más o menos así:

- En 1736 un trío de infantes de coro: Gerardo Díaz Robustillo, Joseph Ochando y Cristóbal López:

suplican al cabildo se sirva consignarles alguna renta para su manutención en atención a lo que se sirve en la capilla de Música con sus voces cantando los tiples que se les encargan de 1º y 2º coro con la inteligencia y destreza que es notorio y como lo han manifestado en las fiestas y funciones que se han ofrecido [...] acordó el cabildo que el maestro de capilla informe de la calidad de las voces de dichos infantes [...]<sup>175</sup>

Y ya desde el capítulo inaugural se conocía la deliberación del maestro de capilla. Que, además, cabe mencionar, era Francisco Miras, quien ahora puede insertarse en la escena con un contexto más esclarecido. Sobre la petición:

[el] maestro de capilla Francisco Miras en que con juramento declara el estado de la voz, el aprovechamiento y canto de dichos infantes que todos suplen los primeros y segundos tiples

<sup>174</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, p. 86.

<sup>175</sup> *Apud.*, Prats, Consuelo p. 147, ACM *Actas capitulares*, Libro no. 39, f. 59.

[...] concedio [...] 20 ducados de renta anual sobre las mismas volsas a Jose Ochando por el tiempo que le durase la voz y pueda cantar de tiple.<sup>176</sup>

- Dos años más tarde, en 1738, “el cabildo acordó que a Joseph Ochando se le aumente 220r por este año [...] por tercias [...]y al fin del año se dé cuenta de su aprovechamiento [...]”.<sup>177</sup>
- Pasados otros dos años, en enero del 1740, el plazo de salario concedido a la mencionada terna de infantes termina su vigencia, por lo que éstos, tomando cartas en el asunto y “habiendose cumplido el tiempo que tenían señalado” piden al cabildo “se digne continuarle” con el pago de emolumentos.
- En diciembre del mismo año un infante de coro, en la búsqueda por despojarse de las ropas de *seise* y revestirse con los hábitos, da al cabildo el siguiente memorial: “Thomas Ochando ha cantado los tiples 9 años sin salario y despidiéndose por la voz pide alguna ayuda de costa para hacerse unos hábitos con que poder seguir sus estudios”.<sup>178</sup> Días después, el cabildo, tras atender su petición, le concede 200 reales.<sup>179</sup>
- En 1741 el cabildo afirma que Tomás Ochando “se halla con bastante voz para cantar los tiples en la capilla de música y que así mismo su aplicación y destreza es suficiente” por lo que se acordó se mantenga [su] salario hasta S. Juan próximo”
- En 1742 este mismo “infante de coro que [ya] ha dejado de ser[lo] suplica al cabildo se sirva concederle su permiso para entrar a ejercitarse en el coro”<sup>180</sup> y tras la segura discusión por parte de las cabezas del cabildo, “se le dio licencia.”<sup>181</sup>
- Y, finalmente, el último hito sobre los Ochando data de julio de 1746 cuando “el maestro [por seguro Miras] dice que Ochando [a secas] adelanta y estudia en la musica y el punto de voz aunque se le ha bajado canta tiples segundo y sirve [...]”.<sup>182</sup>

---

<sup>176</sup> *Idem.*

<sup>177</sup> Aunque de acuerdo con Prats la cita ha sido transcrita del ACM Fols. 263v y 265v. febrero de 1738. Yo no he tenido contacto con el acta original y he citado las letras de Prats tal como me fueron proporcionadas por la investigadora.

<sup>178</sup> ACM, *actas capitulares*, Fol. 103, diciembre de 1740.

<sup>179</sup> *Cfr. idem.*

<sup>180</sup> ACM, *actas capitulares*, Fol.295v. 8 de Febrero de 1742.

<sup>181</sup> *Idem.*

<sup>182</sup> Prats, Consuelo, *op. cit.*, p.146.



Después de la lectura a las actas y a la información otorgada por Prats, algo es innegable; haciendo cuentas y dejando de lado a los infantes no emparentados (Gerardo Díaz y Cristóbal López) existen al menos dos Ochando: Tomás y José. Podría considerarse también el mencionado sin nombre de pila en el último año (1746).

Como ya se había enunciado en el *Estado de la cuestión*, existen argumentos para creer que en realidad Tomás y José son el mismo, pero en efecto, son dos los infantes que compartían el apellido. Demostrarlo implica, además de una peripecia matemática, entrar en algunos callejones sin salida y dejar preguntas sin respuesta.

Pero, el esfuerzo resulta pertinente ya que, en el trabajo que antecede a éste, para fines de catalogación, esclarecimiento y desambiguación en las fuentes, planteé una normalización onomástica; con la nueva información, las conclusiones deben ser replanteadas. En adición, a las ganancias se suma el hecho de poder empalmar casi al pie de la letra la propuesta etaria también del trabajo anterior con las fechas e hitos antes desconocidos. Es decir, habré de cambiarle, otra vez, el nombre a Tomás Ochando y podré confirmar las especulaciones sobre los años que vivió el compositor.

Yendo de lo ajeno a lo propio, comenzaré por el infante que no es Tomás. Tal como puede leerse en el capítulo anterior, la tesis de Prats ofrece una entrada sobre Antonio Ochando, que deriva de una recopilación de lo dicho en las actas y de las menciones del cantor a lo largo de su texto. De este cantor, Prats dice:

Ochando, Antonio. Infante de coro que canta Tiples primeros, en 1742 pide alguna renta. En 1743 se le consignan 20d. En 1745 les aumentan hasta 40d. En 1746 se le ha baja un punto la voz y canta los papeles de Tiples segundos. En 1747 pierde la voz tras cantar ocho años.

Haciendo memoria o volviendo al primer capítulo, fue plausible suponer que el acta de 1746 donde se menciona a un Ochando “a secas” refiriera a Antonio. Así lo deduce Prats pues, como puede leerse en el texto recién citado, al nombre del cantor, la musicóloga añade la premisa del acta capitular. Quedando entonces que a “Ochando Antonio [...] en 1746 se le ha baja un punto la voz y canta los papeles de Tiples segundos.” Pero aquí, el asunto comienza a intrincarse.

En el primer capítulo, yo aseguré que el Ochando sin nombre de pila no podía ser Tomás porque hacia junio de 1746 el, ya maestro de capilla, por seguro se encontraba copiando muchos papeles sueltos para los muchos músicos que participarían en el Misterio de Elche. Pero, si no era Tomás, tampoco Antonio. Basta recordar que, de acuerdo con la

tesis de Pacheco Mozas, el Ochando cantor (Antonio) llegó a la villa ilicitana el mismo año que el Ochando maestro de capilla (Tomás).

Entonces, si Antonio Ochando llegó a Elche en 1744 junto con Tomás ¿cómo era posible que el primero (haciendo cuentas)<sup>183</sup> estuviera en la Catedral de Murcia desde 1739; cobrara ducados al cabildo de dicha seo en 1745 y cantara como infante de coro en el mismo recinto hasta 1747? Al emparejar la información de Prats con la de Pacheco Mozas se llega a un callejón sin salida sobre el paradero de este músico. Ciertamente la información se contradice; no obstante, ya que Antonio no es el objetivo primordial de estas líneas, basta poner en evidencia las incompatibilidades en las fuentes.

Por otro lado, bien podría objetarse que entonces el infante referido sólo con el patronímico fuera José y hubiera, en efecto, un tercer Ochando. Pero, ya que la intención es demostrar que Tomás y José eran el mismo, para descartar esta posibilidad, puede retomarse la cuenta matemática del *Estado de la cuestión*.

Las actas que refieren expresamente a José datan del 1736 al 1740. De acuerdo con la información de la tesis sobre la Catedral de Murcia, los infantes entraban al servicio del recinto “a muy tierna edad entre ocho y diez años”.<sup>184</sup> Suponiendo que desde su primer año de labores cantorales el infante hubiera solicitado al cabildo “alguna renta para su manutención” (hecho poco probable), hacia 1746 José debería contar con, cuando menos, entre 18 y 20 años. De acuerdo con Nasarre y su *Escuela Musica*,<sup>185</sup> obra paradigmática de la época sobre “la voz [...] y la variedad con que se halla”:

En los muchachos, o niños se deve considerar [la voz] en dos estados, el uno en el tiempo de la infancia, [...] El segundo estado, y en el tiempo de la puericia, que es de los ocho, o los nueve, hasta los catorze poco mas, o menos, que es quando la naturaleza haze mutacion, junto con la voz.<sup>186</sup>

Aun ampliando un “poco mas o menos” el rango de edad propuesto por Nasarre, en aquella época como en la nuestra, impensable sería que José Ochando mudara la voz pasados

---

<sup>183</sup> Asumo que desde 1741 tomando en cuenta que el acta capitular asegura que en 1747, tras ocho años de cantar como infante de coro de la Catedral, pierde la voz.

<sup>184</sup> Prats, Consuelo, *op. cit.*, p.72. Como puede consultarse en diversas fuentes de la época, los, también llamados, mozos de coro entraban al servicio de las catedrales hispanas e hispanoamericanas en un rango un poco más flexible que el propuesto por Prats, aprox. entre los 6 y los 12 años. Incluso la musicóloga aclara excepciones para el rango establecido. *Vid. La formación de los niños de coro, una extensión de España en Nueva España: El caso de Valladolid Morelia(1765-1858); Música y Cultura en la Edad Moderna,...* de entre muchas otras fuentes.

<sup>185</sup> *Vid* Nasarre, Pablo, *op. cit.*

<sup>186</sup> *Idem.*

los dieciocho años. Y así queda una pregunta sin respuesta para el acta de 1746 ¿Quién era el Ochando (sin nombre) que muda la voz en dicho año? A pesar de la invitación abierta para seguir formulando hipótesis y supuestos que presupone la situación, lo que a estas líneas compete es descartar la relación con (José) Tomás Ochando y continuar con las actas.

Lo que no deja espacio para las dudas son los documentos capitulares de 1740 a 1742. Y a partir de ello puede trazarse con seguridad los años que Tomás Ochando pasó como infante de coro en la Catedral de Murcia. De acuerdo con las actas, en 1740 la voz de “Thomas Ochando” como diría Nasarre “haze mutación”, esto tras nueve años de servir al recinto eclesiástico como infante de coro. Si al 1740 se restan los nueve años de servicio, puede establecerse que Tomas Ochando llegó a la Santa Iglesia en 1731. Y tal como señalé antes, es el año en que Miras queda como segundo al mando.

Al volver páginas atrás, hasta Elche, y al informe que Francisco Zacarías entrega al cabildo ilicitano puede entenderse que este maestro de capilla no conociera o no tuviera contacto con la trayectoria musical del joven Tomás Ochando pues, aunque intercede por él asegura que “al pretendiente no le tengo experimentado” y —para no comprometerse demás— asegura: “me he valido de [la palabra de] mi compañero el Mtro. Miras”.

Así, la escena se dibuja completa: Zacarías, aunque era el maestro de capilla titular cuando el infante Tomás Ochando llega a la Catedral de Murcia, no le conoció o no estuvo al pendiente de su enseñanza porque es el año en que a este maestro de capilla con sus 60 años “de hedad cansado y fatigado”, se le exime de la obligación de instruir a los niños. Dicha obligación es delegada entonces a Francisco Miras, quien estuvo desde ese momento en contacto con, y como puede suponerse, al cuidado de la formación y trayectoria musical de Tomás Ochando, su discípulo.

### **¿Cuándo nació Tomás Ochando? Basta Nasarre y un silogismo lógico**

Volviendo a las matemáticas puede resolverse una de las sentencias inaugurales de este capítulo: el trascendental cambio de fecha en el paréntesis; es decir, a través del tejemaneje numérico, aproximar el año de nacimiento del compositor. De acuerdo con el “estado de la voz” propuesto por Nasarre, Tomás Ochando pudo haber cambiado de voz entre los ocho y los quince años. Entonces, el silogismo etario es el siguiente (tabla 1): Si Ochando, en 1740 había servido por 9 años a la Catedral de Murcia y se despide por el cambio de voz, tal como lo demuestra la tabla, en 1731, a su llegada, debió contar con cinco o seis años

(menos resultaría poco concebible);<sup>187</sup> *ergo*, el año plausible de nacimiento para el compositor termina por acotarse entre 1725 y 1726 “poco mas, o menos”.

Tabla 1 Año probable de nacimiento de Tomás Ochando. Silogismo: si Ochando en 1740 tenía x años, llega entonces a 1731 con b edad, y nació en c.

1740 De acuerdo con Nasarre, si muda la voz con...años	1731 Edad posible de llegada a la Catedral de Murcia	Año posible de nacimiento
8	X	X
9	0	1731
10	1	1730
11	2	1729
12	3	1728
13	4	1727
14	5	1726
15	6	1725

Como he dicho antes, sólo una partida bautismal podría confirmar o refutar categóricamente la propuesta, pero si la matemática no falla, al menos ahora puede circunscribirse un periodo más acotado y preciso para la fecha de nacimiento del compositor. Además, llevando la narración hasta la tesis anterior y saltando un poco en la cronología, en 2016, tan sólo con la certeza de que Ochando había llegado a Elche en 1744 y tomando en cuenta el último año en que se tiene noticia del compositor (1799), establecí una propuesta etaria de aproximadamente 75 años, que se conformaba a través de los siguientes argumentos:

si el compositor aparece como maestro de capilla en 1744, por ávido o precoz que haya sido en el aprendizaje musical, debemos considerar que para formar parte del servicio musical catedralicio era requisito haber alcanzado la mayoría de edad —y como suele suceder, los ejemplos excepcionales, no hacen más que confirmar la regla—. <sup>188</sup> En adición, el maestro de capilla, como hemos mencionado, debía estar dotado de cierta experiencia —que suele venir acompañada de unos cuantos años más—, así podemos aventurarnos a establecer que, para el año aludido, Tomás Ochando debió contar al menos con 20 años de edad; entonces para 1799,

<sup>187</sup> Hace algunos párrafos se dijo que en la Catedral de Murcia los infantes entraban al coro entre los ocho y diez años, salvo algunas excepciones. Como también se aclaró, algunas fuentes confirman una edad más temprana de aceptación en los recintos eclesíasticos de ambos lados del Atlántico. En todo caso, la matemática revela que Ochando pudo haber sido, en la Catedral de Murcia una de aquellas excepciones y haber sido aceptado con una edad un poco más temprana.

<sup>188</sup> *Cfr.* Roubina, Evguenia, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México D.F., Ediciones y Gráficos Eón, 2009 p. 21. Por otro lado ante la inexistencia de una fuente que estipule la edad en que un músico podía acceder al puesto de maestro de capilla, a través de una lista (si no exhaustiva, al menos significativa) referente a la situación en España en el siglo XVIII el promedio de edad mínima para llegar al puesto eran los 25 años.

debió estar cerca de los 75. Podemos atribuir cierta longevidad al compositor, considerando la geografía y el tiempo en que floreció, pero sin ningún otro dato o referencia, no podemos llevar más lejos nuestras conjeturas.<sup>189</sup>

De vuelta a las cuentas, creyendo a esta propuesta, el maestro de capilla debió nacer en 1724, o cerca; ahora, con las piezas añadidas y los hitos develados, la hipótesis se confirma, bueno, moviendo el año, con mayor certeza a *ca.* 1725.

### **José, Tomás y Antonio Ochando: dos infantes de coro**

Tras la revisión de los años que pudo haber vivido el compositor, queda por abordar lo referente a su nombre ¿Cómo entonces Tomás Ochando es también Joseph Ochando? El amparo bibliográfico vuelve a ser la tesis de Prats. Así como de Antonio, la musicóloga delega un espacio para la entrada de José Ochando — ¿o es de Tomás? —. De él dice:

Ochando, José (Tomás) [sigue nota al pie de página]. Infante que canta Tiples primeros; en 1736 pide renta. En 1738 tiene consignados 40d. Y en 1740, 50d. Este mismo año pierde la voz, se despide tras indicar que ha cantado 9 años y pide una ayuda de costa para hacerse hábitos y poder continuar sus estudios de música.<sup>190</sup>

Como puede inferirse, la entrada de Prats está modelada a partir de la información contenida en las actas. Lo que no pasa por alto es que los hitos que refieren a José (1736-1740) se entremezclan con los que refieren a Tomás (1740-1742), como si se tratase del mismo cantor. El hecho resulta contundente, aunque no categórico, al enfocar el paréntesis con el nombre de Tomás. De esta manera la musicóloga asume que ambos infantes de coro eran el mismo.

Para ampliar la información, al nombre del compositor le acompaña una nota al pie de página que remite —nada más y nada menos que— a la entrada de Tomás Ochando en el diccionario de la SGAE, diseñada por Aurelio Tello (ya antes citada y revisada). Esto confirma que estamos hablando del mismo Tomás, pero nada resuelve respecto a la unión con José.

Desconozco si existe algún acta de cabildo, algún memorial o algún documento de la época que ponga de manifiesto que efectivamente Ochando, el de esta tesis, se llamaba, en realidad, José Tomás Ochando. Al respecto Prats tampoco ofrece una explicación, pero aun sin conocer los argumentos que llevaron a la investigadora a tales conjeturas, pueden proponerse varias hipótesis.

<sup>189</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, pp. 91-92.

<sup>190</sup> Prats, Consuelo, *op. cit.*, p. 221

De acuerdo con la información asequible y con las deducciones ya establecidas, Tomás Ochando llegó al recinto murciano alrededor de 1731, pero en las actas revisadas no aparece ningún infante con este nombre hasta 1740; por otro lado, el rastro de José, comenzado en 1736, desaparece en el año en que Tomás anuncia su despedida como infante.

Los años de actividad de ambos cantorcillos embonan perfectamente, pero como subrayé en el párrafo anterior, no se superponen. Es decir, en ningún año se refiere paralelamente a los dos infantes y no hay acta capitular que los mencione conjuntamente, hechos altamente plausible si fueran dos Ochandos coetáneos y activos en las mismas fechas.

Aunado a ello, Tomás expresa su deseo por adoptar los hábitos. Más tarde se confirmará el hecho cuando el compositor se presenta como clérigo tonsurado. Las fuentes coinciden en que este ritual implicaba, además de la afeitada por mano del obispo, la investidura de la sobrepelliz y el cambio de nombre. Aunque es probable que el canje antroponímico oficial sucediera con la tonsura, suceso que en 1740 Ochando no había experimentado, es plausible suponer que el infante hubiera, para entonces, comenzado a especular sobre la transmutación nominal.

Por otro lado, en la práctica onomástica de la época, era común que al patronímico antecediera una ringlera nominal donde José Melchor Baltasar Gaspar Nebra Blasco, Antonio Francisco Javier José Soler y Ramos, etc. eran posibilidades para nombrar a un hijo (principalmente al primogénito). En congruencia, una hipótesis más simple se esboza sencillamente con la idea de que el futuro maestro de capilla tuviera ambos nombres —y probablemente más de dos— y el cabildo (como también él mismo) comenzará a referirle después, por alguna razón desconocida, como Tomás.

Finalmente, otra posibilidad se abre al contemplar que en la sociedad española dieciochesca:

El uso antroponímico de advocaciones [...] el juego de los nombres falsos, la aceptación de ciertos convencionalismos sobre los portadores homónimos o los usos metafóricos de nombres propios recategorizados en nombres comunes son demostraciones de la función del nombre propio como marca social.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Galende Díaz, Juan, García Gallarín, Consuelo, *Onomástica y Deonomástica en el siglo XVII*, p. 165 consultado en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-7%20onomastica.pdf>. Fecha de consulta 15/02/2019. Aunque el autor anuncia en el título al siglo XVII, al continuar con el texto, es comprobable que el periodo acotado se establece por lo que el autor denomina la España Barroca, y sin intenciones de profundizar en ningún tipo de debate temporal o historiográfico, el concepto abre las puertas a por lo menos, la primera mitad del siglo XVIII. Por otro lado, cuantiosos ejemplos de cambios de nombre, apellido, homonimos en las fuentes de la época, demuestran la vigencia de la información hasta el siglo que compete a este trabajo.

En congruencia con la cita, el musicólogo Antonio Ezquerro asegura que, en favor del *status* socio-musical y del destaque dentro del gremio, era común que los compositores y maestros de capilla buscaran nombres que los distinguieran del resto.<sup>192</sup> Tomando en cuenta que entre “los hijos reconocidos o no reconocidos [de aquella época] abundan los llamados Joseph (José, Joseh, Josseph)”,<sup>193</sup> es posible que, con intenciones de “continuar sus estudios de música” y no pasar desapercibido, José Ochando cambiara su nombre a Tomás Ochando —dejando entrever que la preocupación por el nombre artístico no es ni propia ni exclusiva de nuestra época.

A pesar de las premisas que sostienen las hipótesis, hay un argumento que opera en contra de todo lo dicho: Tomás Ochando asegura que “ha cantado los tiples 9 años sin salario”; sin embargo, de acuerdo con las actas, José cobraba un salario de 40 ducados primero y 50 después, desde 1736.

Es probable que el panorama no esté completo y que exista información en las actas de la Catedral de Murcia que ha escapado al alcance del proyecto. Es posible que una indagación profunda y exhaustiva de dichos manuscritos permita diluir alguna de las tantas incógnitas. Mientras tanto, los datos arrojados con la nueva pesquisa dan de sí para replantear mi anterior propuesta de normalización onomástica. El acápite correspondiente del trabajo anterior comenzaba más o menos así:

Antes de sumergirnos en los oscuros caminos de la narración biográfica, necesitamos resolver el primer conflicto ¿Cuál es el nombre de nuestro compositor? Pregunta que resulta casi irrisoria, sin embargo, las discrepancias entre las fuentes nos dejan ante la imposibilidad de establecer un nombre estándar del músico; asimismo, con los datos revisados hasta ahora, no sería imposible que alguien objetase la existencia de un compositor homónimo.<sup>194</sup>

En aquel entonces Thomas, Tomas, Tomás, Ôchando, Ochando y De Ochando eran las variantes de nombre y apellido ante las que hubo que tomar una decisión. Las discrepancias existían en los documentos de primera y segunda mano, en las fuentes que convivieron con la época y geografía del compositor, en los manuscritos de su tiempo pero que probablemente no conoció, y en las transformaciones ortográficas propias del correr de

---

<sup>192</sup> Conversación presencial con el musicólogo en septiembre de 2018 Barcelona CSIC

<sup>193</sup> Galende Díaz, Juan, García Gallarín, Consuelo, *op. cit.*, p. 166.

<sup>194</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, p. 76

los siglos; no obstante, no existía ningún documento que fuera producto del puño y letra del maestro de capilla. Ante ello, la propuesta terminó por ser: Tomás Ochando.

Respecto al nombre de pila y

con base en las reglas filológicas [...] podemos desdeñar las variantes Thomas y Tomas y dejar como apelativo normalizado: Tomás. Las letras omitidas no representan un cambio fonético y la ortografía propuesta moderniza el nombre.<sup>195</sup>

Hoy día, aun con un documento autógrafo donde el clérigo se identifica como Thomas, esta argumentación mantiene vigencia (o sea, sigue proponiéndose: Tomás). Esto, considerando que, la intención de una normalización onomástica, como ya he dicho, tiene un empeño musicológico, donde las excesivas —obsesivas— preocupaciones por estandarizar la ortografía buscan, en el futuro, facilitar la inserción y búsqueda sin pérdida del compositor en RISM, Grove, otros tantos catálogos y fuentes historiográficas.

Por otro lado, en razón del apellido, normalizado y sin acentos, se omitió el “de”. Esta decisión correspondía a la ausencia de la partícula patronímica en las fuentes más cercanas al compositor. Pero, considerando otros manuscritos de la época, propuse que “si alguien se encontraba más convencido de lo contrario [...], bien podía optar por: Tomás (de) Ochando.”<sup>196</sup> Empero, teniendo ahora un memorial redactado por la mano del maestro de capilla, no hay lugar para las dudas y el “de” puede sencillamente desaparecer.

Con la polémica derivada de la existencia de José, resulta menester replantear la propuesta onomástica. A pesar del argumento que actúa en contra de asumir que ambos mozos de coro fueran el mismo, me inclino por creer a Prats y a la sostenibilidad de las hipótesis formuladas. Empero, dejando margen para futuras rectificaciones, el apelativo sugerido, con jerarquía inversa a la de Prats, termina por ser: (José)<sup>197</sup> Tomás Ochando. Tal como en el trabajo anterior —*cum grano salis*—, si alguien no está del todo convencido, podrá optarse sencillamente por: Tomás Ochando.

Ahora que el “pasado incierto” del joven Tomás se ha rellenado con una infancia más o menos narrable, unir Elche con Murcia permite incluso suponer que sucedió en los años *in albis*; es decir, resulta presumible saber qué hizo el infante de coro Tomás Ochando de 1740

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>196</sup> Zamora-Pineda *op. cit.*, p. 77.

<sup>197</sup> Tal como sucede con las variantes de Tomás (h, sin acento, etc.), José, aunque en algunas actas aparece como Joseph ha sido modernizado y castellanizado con los mismos argumentos.



cuando se despide por la voz, a 1744 cuando llega a Elche como el “Licenciado Thomas Ochando.” Además, a partir de ello, el relato biográfico puede trasladarse entonces hasta los años que siguieron a la estancia de compositor en Elche.

### **De Murcia a Madrid: de infante de coro a Don Tomás Ochando, clérigo tonsurado**

He hecho énfasis en el epíteto que acompaña al nombre del compositor, porque reparar en ello ha marcado pautas para entender su desarrollo profesional ya desde el trabajo anterior. No obstante, la indagación pasada, con el telón sobrepuesto en el pasado murciano y en la ignorancia de aquello que se resguardaba en el AHME, hubo de conformarse más a través de las especulaciones que de las aseveraciones, si no categóricas, al menos comprobables.

Ser Licenciado en las Españas dieciochescas de ninguna manera implicaba lo que implica en los días corrientes. Además de la idea universitaria que, aunque no como la nuestra, inexorablemente acompañaba al grado, existía otra vía, menos académica de obtener el epíteto. Congruente entonces saber qué tipo de Licenciado era Tomás Ochando.

De acuerdo con Pavón Romero y su escrito sobre los cambios en la concepción de los grados académicos,<sup>198</sup> el primer título universitario asequible, en ese entonces, era el de bachiller. Este título en el XVIII, aunque con reservas y algunos cambios sucedidos a lo largo del siglo, se traducía, *grosso modo*, en el de un catedrático; es decir, en alguien que tras los años de estudios universitarios había adquirido la competencia para ejercer la enseñanza.<sup>199</sup>

No obstante, la competencia no implicaba la licencia. Para ello “durante un lapso de cuatro o tres años, los bachilleres debían dar clases o, como se decía en la época ‘leer lecciones’ para ejercitarse y recibir el permiso de enseñanza.”<sup>200</sup> En otras palabras, recibir, a través de la pasantía, la *licencia docenti* y de bachiller convertirse en licenciado.

Por otro lado, en un contexto fuera de los muros universitarios, en el mundo gremial de los artesanos y de los oficios, existía la consabida relación: maestro-aprendiz. En dicho binomio, el segundo, en calidad de mozo (por edad y jerarquía), quedaba al cuidado y la tutela del primero para aprender un oficio. Y aunque “no existía un tiempo estipulado para

---

<sup>198</sup> Pavón-Romero, *et. al.*, *Cambio académico. Los grados universitarios de la escolástica a los primeros ensayos deimonónicos*. Consultado en línea a través de <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2007287213719334> Fecha de consulta 20/02/2019

<sup>199</sup> *Cfr. idem.*

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 68

alcanzar la oficialía” tras algunos años (aproximadamente seis, coinciden las fuentes) el aprendiz, si el maestro lo autorizaba, se convertía en licenciado, pues se le concedía la licencia para ejercer el oficio. Aunado a ello, el último eslabón de la estructura gremial se otorgaba a través de una prueba en la que el aspirante alcanzaba el grado de maestro.<sup>201</sup>

No resulta difícil saber en qué contexto es más propicio insertar al compositor. Cuando Tomás Ochando se refiere asimismo como Licenciado, la connotación del grado, muy probablemente, es la del universo gremial y no la del universitario. Puede suponerse que el infante de coro, tomando en cuenta su temprano ingreso a la Catedral de Murcia,<sup>202</sup> su salario por tercias (acta de 1738)<sup>203</sup> y las —halagadoras— palabras con las que lo refiere Miras, haya sido de los *seises* que compartiera techo y vivienda con el maestro de capilla.

Así, pasados los años de formación y después del ejercicio adquirido en el coro de la capilla, ya no como infante sino como cantor tiple, es congruente que a Tomás Ochando se le haya dado licencia para continuar con la carrera profesional.

De una manera un tanto más forzada podría especularse sobre otra posibilidad. En 1740 el, ya no mozo de coro, solicita “ayuda de costa para hacerse unos hábitos con que poder seguir sus estudios”. Curiosamente, si se considera que Ochando se despide en 1740 y en 1744 aparece como Licenciado, los cuatro años de pasantía que denuncia Pavón Romero, se cumplen; además, resultaría congruente con el deseo de continuar sus estudios. No obstante, para 1742, como demuestran las actas, Ochando sigue presente en la Iglesia de Cartagena —de Murcia— y es en la capilla musical del recinto donde prosigue con su formación musical.

Apelando a la tan mencionada imaginación histórica, sería posible incluso suponer que en esos cuatro años en los que Ochando ya no era un cantorillo, se formara en la composición, en la quironomía, en el perfeccionamiento del *stilo antico* —tan bien manejado por Miras— y en las hazañas propias de un aspirante a maestro de capilla. Puede que hayan

---

<sup>201</sup> Para la información contenida en todo el párrafo *cf.* <https://www.textorblog.wordpress.com/2016/11/24/la-fp-en-el-siglo-xvii/>

<sup>202</sup> Vale la pena reiterar que Prats asegura que en Murcia los infantes entraban al recinto entre los ocho y diez años, salvo algunas excepciones. Creyendo al silogismo diseñado, Ochando debió entrar a la catedral con cinco o seis años.

<sup>203</sup> De nueva cuenta, de acuerdo con la tesis de Consuelo Prats los infantes de coro más destacados recibían salario por tercias y eran quienes vivían con el maestro de capilla o algún músico destacado de la capilla. *cf.* p. 72.

sido esos mismos años los que le valieron el calificativo de ingenioso y la imagen de pretendiente dispuesto que Miras declararía más tarde al cabildo ilicitano.

Así, Ochando pasó de infante de coro a Licenciado. El siguiente epíteto con el que las fuentes referirán al compositor no es ningún secreto. Llegado a la villa alicantina, el Licenciado Ochando no podía presentarse como maestro de capilla, pues, a pesar de ser competente, estar dispuesto y contar con licencia, hasta entonces no había regentado ninguna.

Este hecho atiende de nueva cuenta al protocolo de los gremios. Una vez que al compositor se le designa, seguramente tras examen de oposición y no sólo con la recomendación de Miras y Zacarías, como maestro de capilla, aunque no fuese de manera titular, el Licenciado Tomás Ochando desaparece y el resto de las fuentes de la época le referirán siempre como Maestro Tomás Ochando.

Para terminar de trazar los pasos de la carrera profesional de este compositor, es necesario reparar no sólo en los grados que anteceden al nombre, sino también en los que le acompañan con posterioridad. Una de las hipótesis que, a mi parecer, hizo mella en el silencio musicológico e historiográfico en que se encuentra —¿encontraba? — Tomás Ochando, se relaciona directamente con su condición monacal.

En el trabajo anterior, sin la certeza indudable que hoy otorga el acta con el deseo de hacerse unos hábitos y sin el memorial manuscrito del, entonces Licenciado Ochando, especulé sobre la posibilidad de que éste, adscrito a una orden religiosa, portara sotana jesuita. Hoy, con la tarjeta de presentación tácita contenida en el segundo documento, donde el joven Tomás se denomina asimismo como, además de Licenciado, clérigo tonsurado, la hipótesis se transforma en una premisa terminante.

Pero, sin sus deseos manifiestos por portar los hábitos y sin el memorial ¿qué razones existían para asumir entonces la tonsura clerical del compositor? Así, la narración biográfica debe aterrizar en un recinto y en una ciudad que ya estaban sobre aviso: El Colegio Imperial de Madrid. Pero, además, necesitó volver a la argumentación del trabajo anterior.

De acuerdo con la información previa, el compositor abandona Elche en 1746 y tras una laguna biográfica de aproximadamente cinco años aparece en la Villa y la Corte como “Don Tomás Ochando, Maestro de la Dicha Imperial Capilla”. Pudiera parecer insulso, pero reparar en el “Don” que después de Elche y a partir de Madrid acompañó al nombre del

compositor, fue uno de los atisbos periféricos que abrieron paso a suponer una condición monacal.

Ya he demostrado que el tratamiento y la distinción de títulos que acompañan al nombre del compositor, encuadrado en su época de significativos protocolos sociales, ha revelado sendas para seguir el desarrollo de su carrera profesional. En la primera investigación, no dejaba de ser llamativo que una vez que el compositor se había encumbrado en uno de los centros más importantes de la “Villa y la Corte”, el tratamiento en las fuentes había aunado al “Maestro”, el “Don”. Consecuentemente, tal como dije antes, el epíteto era reservado para personajes de cierta jerarquía;

y aunque poco sabemos sobre las implicaciones que tuvo el epíteto para nuestro compositor, éste refuerza la idea de que esos cinco años de bache biográfico, debieron ser relevantes en la formación de Tomás Ochando, tanto en lo musical como en lo social.<sup>204</sup>

A partir de ello, mis especulaciones iban en función de entender que tras esos cinco años, Tomás Ochando se había convertido en un compositor de renombre pues, además del cambio en el tratamiento social, de acuerdo con Martín Moreno —a quien volveré a reparafrasear— la culminación de la carrera musical tenía lugar cuando se alcanzaba algún puesto importante de la Real Capilla<sup>205</sup> o, en general, en cualquier centro de alta jerarquía dentro perímetro madrileño.

Si Ochando para 1751 había conquistado dicha hazaña y ahora se le refería como Don, las posibilidades hipotéticas apuntaban a cuestionar lo siguiente (tomando en cuenta que el pasado murciano entonces era ignorado):

¿En dónde se formó el compositor para posicionarse en la dicha capilla Imperial en tan solo cinco años? ¿Su formación y prestigio adquiridos antes y durante la estancia ilicitana habían sido suficientes para permitirle llegar al puesto, sin escala alguna? ¿Las relaciones públicas del compositor representaban alguna injerencia en su nombramiento como maestro de capilla del Colegio Imperial? ¿Su presencia en este recinto implicaba de manera tácita que, en alguno de esos cinco años de obscurantismo biográfico, Tomás Ochando se había revestido con atuendos jesuitas?<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, p. 87.

<sup>205</sup> Martín Moreno, Antonio, *op. cit.*, *Historia de la música española, Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, p. 28

<sup>206</sup> *Cfr.* Zamora-Pineda, *op. cit.*, p. 86-91.

A algunos años de haber formulado las interrogantes, la investigación en torno a la figura y obra de este compositor no puede más que satisfacerse con los resultados. Como se constata a lo largo del capítulo, estas preguntas ahora se transforman unas en hipótesis sustentables y otras en respuestas categóricas. Pero para terminar de entender por qué el clérigo tonsurado pertenecía a la orden de San Ignacio de Loyola y las implicaciones musicológicas de su ordenamiento, es necesario poner en realce lo que se sabe de la relación Ochando-Colegio Imperial.

En el trabajo anterior afirmé que encontrar al maestro de capilla en este liceo madrileño, lejos de significar un hallazgo caleidoscópico para su vida y obra, hacía parecer que Tomás Ochando se resistía a la fama póstuma. Pues, aun cuando “la vida cultural de la villa de Madrid no puede ser entendida ni sopesada sin la presencia de esta institución docente [el Colegio Imperial],<sup>207</sup> resultó que, en materia musicológica, de esta capilla “adscrita a uno de los más relevantes establecimientos de Madrid regentado por los jesuitas, apenas se tenía noticia alguna hasta el momento [2005].”<sup>208</sup>

Y hoy, 2019, el recinto, aunque con algunas significativas aportaciones, sigue sin ser campo fértil para los estudios de la musicología hispanoamericana dieciochesca. En realidad, resultan pocas las vías y las posibilidades para cambiar dicho *status*. Pues, con el sello dogmático que daba origen a la fundación del recinto, se destinaba él mismo a su desaparición. Para evitar volver a narrar la historia del Colegio Imperial, me limitaré a las premisas más sobresalientes.

En primer lugar, el liceo pertenecía, como pudo ya haberse sobreentendido, a la Compañía de Jesús. Es decir, el colegio era dirigido y regentado exclusivamente por y para jesuitas; y su plantilla docente, proselitista como es lógico suponer, vestía, en su totalidad, sotana negra y faja ceñida.<sup>209</sup>

En segundo lugar, una de las razones para explicar la ausencia de estudios en torno a las prácticas musicales del recinto es que este colegio fue “el establecimiento docente jesuita más importante de España, ofreciendo los estudios de Gramática, Retórica y Teología

---

<sup>207</sup> Bartolomé Martínez, Bernabé, “educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVIII” en *Bulletin Hispanique*, tomo 97, no. 1, 1995, pp. 109-155.

<sup>208</sup> Fernández, González, Juan Pablo, *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844) Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, España, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Dic. 2005.

<sup>209</sup> Características distintivas de la vestimenta jesuita.

[...].<sup>210</sup> ¿Y la música? Justamente ahí está la explicación. Los estudios en el colegio estaban enfocados a la enseñanza de las letras, la gramática y la latinidad. Consecuentemente, las enseñanzas musicales no figuraban en las matrículas ofrecidas por la institución.

Lo que no quiere decir, bajo ninguna circunstancia, que no existiera una vida musical en el Liceo. De acuerdo con las fuentes más recientes, “la música fue un tema que estuvo siempre presente en los jesuitas tanto en la acción como en el mundo de las ideas”.<sup>211</sup> Además, es sencillamente impensable que las prácticas sacramentarias y los cultos suntuosos no se acompañaran de prácticas musicales: si había ritual litúrgico había ritual sonoro. Sin ir más lejos, prueba de ello es el libreto del *Sacro Drama Harmonico Trisagio Mariano* que confirma, además de todo lo dicho, la existencia de una capilla musical en la institución. Empero, es por todo ello, que resulta entendible que los estudios y la historia del Colegio hayan encontrado mayores frutos en las letras y que en la música.

Finalmente, cabe destacar que el instituto jesuita remite su año fundación al 1603, pero desde entonces, hasta su establecimiento en el siglo XIX como sede de los Reales Estudios Superiores de San Isidro, por distintas contingencias políticas y religiosas abrió y cerró sus puertas no siempre de manera pacífica. La historia del liceo se conformó a base de tinta y letras, pero también a base de sangre, cenizas y pérdidas.

Consabidos son los hechos de la noche del 2 de abril de 1767, donde se les ordenaba a todos los cofrades del Colegio Imperial salir de los dominios reales, permitiéndoseles llevar su ropa, su libro de rezo, chocolate y tabaco, pero ningún libro o documento de su aposento.<sup>212</sup> Aunado a la expulsión jesuita comandada por Carlos III, se sucedería “la matanza de jesuitas en el Colegio Imperial en 1834 y la supresión de la compañía en 1835.”<sup>213</sup>

A los incidentes se suman las quemas bibliográficas de la Guerra Civil, en 1936. Y así, los testigos documentales y bibliográficos sobre el Colegio Imperial de Madrid con el pasar de los siglos y las violentas clausuras se fueron desvaneciendo.

---

<sup>210</sup> Gadea, Sira, *Viajar con el arte*, mayo 2015, <http://viajarconelarte.blogspot.mx/2015/05/el-colegio-imperial-de-la-compania-de.html>. Fecha de consulta 8/05/2016

<sup>211</sup> Jorquera, Opazo, Juan, *Presencia de la música en la compañía de Jesús de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, Tesis doctoral, p. 179.

<sup>212</sup> *Ibidem* p. 135

<sup>213</sup> Egido, Teófanos, *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Marcial Pons, Madrid, Ediciones de Historia, 2004, p. 300.

En resumidas cuentas, el Colegio Imperial de Madrid, liceo de espíritu jesuita, aunque no dedicado a la formación musical, sino literaria, mantenía una actividad litúrgico-musical significativa que se encuentra aún susceptible de estudio. Y las contingencias violentas derivadas de su filiación religiosa han contribuido a hacer de este recinto, un punto ciego de la musicología española dieciochesca.

Ante ello ¿qué puede conocerse sobre Tomás Ochando y su presencia en el Colegio Imperial de Madrid? Tomando en cuenta el hermetismo proselitista del liceo, yo asumí que, aunque Ochando no era un maestro de aula, ni pertenecía a ninguna de las cátedras impartidas, cabía la posibilidad de que su puesto como maestro de la capilla musical de la institución, supusiera de manera automática su pertenencia a la orden religiosa.

Considerando que las prácticas musicales significaban la base del ritual litúrgico y tomando en cuenta que las fiestas y las celebraciones religiosas implicaban parte de la fama y buen *status* del liceo,<sup>214</sup> resultaba plausible que los altos mandos institucionales prefirieran dejar en manos jesuitas la actividad musical.

Además, la idea de que el compositor fuera jesuita resultaba una buena explicación para la rapidez con la que el músico se había encumbrado en el escenario madrileño; ello, tomando en cuenta que los maestros de capilla con insignia religiosa tenían siempre cierta predilección ante los cabildos y las cabezas de los diversos recintos eclesiásticos.

No obstante, algo que ahora puede ser rectificado, es que mis interrogantes daban pie a suponer que en aquellos cinco años sucedidos entre Elche y Madrid, Ochando se había sometido al ritual de la tonsura. Hoy es constatable que desde 1740 el joven compositor, expresaba su deseo por portar los hábitos y que en 1744 era ya un clérigo tonsurado. Aunado ello, puede proponerse que, aunque su presentación ante los religiosos ilicitanos no explicita la orden de filiación, ahora resulta tanto más congruente asumirlo como uno más de los seguidores de San Ignacio de Loyola.

Por si no fuera suficiente, existe otra carta argumentativa para suponer que Ochando haya sido jesuita. A pesar de que he dicho que el Colegio Imperial de Madrid resulta un punto ciego para la musicología española dieciochesca, existe un trabajo de reciente publicación (2016) —que no existía en 2015 cuando indagaba sobre el binomio Ochando-Colegio Imperial— cuya principal objetivo es la música jesuita en la “Villa y la Corte” y termina por

---

<sup>214</sup> *Vid.* Jorquera Opazo, Juan, *op. cit.*

corroborar la trascendencia de las practicas musicales en el liceo: la tesis doctoral de Jorquera Opazo, *Presencia de la música en la Compañía de Jesús de Madrid Durante la primera mitad del siglo XVII*<sup>215</sup>

Claro que enfocar el periodo de estudio propuesto por Jorquera Opazo sugiere el desaliento pues “la primera mitad del siglo XVII” queda a más de un siglo de distancia de la segunda mitad del XVIII, época en que el maestro de capilla que compete a estas líneas se encontraba en Madrid. No obstante, los aportes y la trascendencia musicológica de la tesis alcanzan a Ochando.

En el capítulo dedicado la *Actividad musical en la compañía madrileña y su entorno*,<sup>216</sup> el autor declara que “como es sabido, el Colegio Imperial tendrá Capilla de Músicos durante [desde] la primera mitad del siglo XVIII y un jesuita será director de ella y se declarará como ‘músico de Jesús’ según veremos más adelante”.<sup>217</sup> En razón de ello, “la existencia de una Capilla de Músicos oficial a mediados del siglo, es testimonio de la importancia que tenía en la orden y la comunidad madrileña.”<sup>218</sup>

Así, el desaliento producido por la delimitación temporal del siglo XVII se transforma en todo lo contrario. Queda ir más adelante (dentro de esa misma tesis) para encontrar al “músico de Jesús”, que —lamentablemente— no es Tomás Ochando sino Bernardo Lozano. De acuerdo con la tesis en cuestión el padre (jesuita) Bernardo Lozano, maestro de canto en el Noviciado madrileño, fue el director de la Capilla que tenía el Colegio Imperial hacia 1749.<sup>219</sup>

Aunque —demasiado bueno para ser verdad— Ochando no era el maestro de capilla jesuita referido, la información es sumamente gratificante. En mi trabajo anterior, se asentó que, aunque no había información asequible para saber por cuánto tiempo el compositor había dirigido la capilla del colegio, lo cierto es que para 1757 ya no se encontraba en el puesto, y podía haberlo dejado en cualquiera de los años que van de 1751 a esa fecha.

Esos años se acotaron gracias a un pliego que enunciaba los “Villancicos que se han de cantar la Noche de Navidad en la Iglesia del Imperial Real Colegio de la Compañía de

---

<sup>215</sup> *Idem*.

<sup>216</sup> *Vid. Ibidem*, p. 166.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 193

<sup>219</sup> *Cfr. idem* 190-191



Jesús de esta Corte en este año de MDCCLVII<sup>220</sup> y que, de acuerdo con la portadilla, fueron “puestos en música por Don Pedro Durán, Maestro de capilla de dicho Colegio”.<sup>221</sup> Ahora, lo cierto es que para antes de 1750 Ochando tampoco se encontraba a cargo de la quironomía y las prácticas musicales de la dicha capilla imperial, pues en su lugar estaba Lozano.

Pero, aun de mayor trascendencia es poner en relieve que este último fuera jesuita. La sentencia se traduce en otro argumento a favor del proselitismo religioso del Colegio Imperial y, por ende, en una premisa de refuerzo para asentar que Tomás Ochando, como Lozano, fuera jesuita.

Entonces: Bernardo Lozano, certero padre jesuita, debió dirigir la capilla del colegio desde un año desconocido (por seguro hacia finales de la primera mitad del siglo) hasta cerca del 1751; Tomás Ochando, clérigo tonsurado, probable jesuita, se encargó de la capilla imperial desde *ca.* 1751 hasta antes del 1757; Pedro Durán, del que los alcances de esta investigación no alcanzan a dar mayores razones, regentó a los músicos del colegio, por seguro no más de una década, desde 1757.

Como aporte colateral, puede trazarse una cronología más precisa para el “linaje” de los maestros que dirigieron la capilla del Colegio Imperial de Madrid hacia la segunda mitad del siglo XVIII, estudio, que me parece, se mantiene como una deuda pendiente de la musicología hispana de dicho siglo. A propósito de lo mismo, las conjeturas establecidas —y hasta donde sé no antes abordadas— abren otras vías para el estudio de la música jesuita en Madrid y de manera particular para las indagaciones entorno a este recinto desde el campo musicológico y no literario.

Todo el empeño por corroborar la sotana jesuita de Tomás Ochando fue en función de poder argumentar que su condición monacal representó una eventualidad antagónica para el conocimiento de la vida y obra de este maestro de capilla. De 1751 a 1799 (siendo la última fecha asequible del compositor y de la que hablaré más adelante) las noticias del compositor no son escasas sino prácticamente nulas.

---

<sup>220</sup> Durán Pedro, *Villancicos que se han de cantar la Noche de Navidad en la Iglesia del Imperial Real Colegio de la Compañía de Jesús de esta Corte en este año de MDCCLVII*, fuente consultada en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170194&page=1>. Fecha de Consulta, 8/2/2016

<sup>221</sup> *Idem.*

Si Ochando no fue jesuita, lo constatable es que de sus labores en el Colegio Imperial no haya mayor testimonio que las migas musicológicas extraídas de la portada del libreto del *Sacro Drama*.... Claro que ante el arrebatado cierre del colegio y su trágica historia es entendible que, si existía alguna documentación que abonara a la relación entre Ochando y el recinto, ésta se encuentre o bien, perdida, o bien, haya sido destruida.

Por otro lado, si Ochando sí fue jesuita, resultan más comprensibles los años de neblina biográfica, su anonimato documental y su ausencia en la historiografía. Queda claro que para 1767 el compositor ya no dirigía la capilla del Colegio Imperial, pero adscrito a sus votos religiosos, es probable que fuera exiliado hacia algún territorio prusiano, como el resto de los ordenados, sin importar su recinto laboral o su lugar de establecimiento.

Un hilo suelto, camino que no llega a ningún lado, es la obra de Tomás Ochando que se resguarda en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, una *Lauda sion Salvatorem*, con fecha aproximada a la segunda mitad del s. XVIII. En el trabajo anterior, vislumbré la posibilidad de que esta obra diera algún indicio de la presencia del compositor en el recinto o generara algún posible vínculo. Actualmente, con el trabajo Jorquera Opazo puede entenderse por qué una obra de Tomás Ochando fue a parar la Monasterio de las Descalzas, pero con ello, sólo difumina la probabilidad de relacionar al compositor con el recinto.

En realidad, la relación era entre el colegio y el monasterio. El trabajo del musicólogo pone de manifiesto un vínculo musical entre ambos recintos donde los “cantores e instrumentistas de la capilla podrían haber actuado también como compositores, facilitadores en la donación, encargo o intercambio de repertorio musical, propiciando la entrada y/o salida de música de ambas instituciones.”<sup>222</sup> Y en consonancia con Jorquera Opazo, este hecho puedo “haber favorecido la circulación del repertorio que se interpretaba en las capillas de patronazgo real en la órbita jesuita”.<sup>223</sup> Y aunque ya se ha puesto de manifiesto que el trabajo del investigador se enfoca en las prácticas del siglo XVII, la presencia del repertorio *ochandesco* en la alacena musical de las Descalzas Reales, ciertamente embona en la propuesta del investigador.

---

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>223</sup> *Idem*.

Pero entonces, esto no garantiza una relación entre Tomás Ochando y el Monasterio de las Descalzas Reales más allá de la copia de su música por los acuerdos litúrgico-administrativos sucedidos entre ambas instituciones Reales.

Perdiendo el rastro del compositor y después de todo el periplo biográfico, puede traerse a colación, finalmente, el año de 1799. Este dato y las hipótesis que pueden formularse a través de éste, no cambian sustancialmente respecto al trabajo anterior; pues he llegado, pero con más certeza, al mismo punto. Como revisé en el *Estado de la cuestión*, Baltasar Saldoni asegura que “Ochando Don [...]El día 8 de Marzo de 1799 publicó en Madrid la primera lamentación del Viernes Santo, á primero y segundo coro, dos violines, forte-piano, ó clave y bajo, de su composición”.

Las implicaciones musicales de la cita han sido ampliamente revisadas en la tesis precedente.<sup>224</sup> *Grosso modo*, es evidente que los dos coros, los violines y el “bajo de su composición” además del sello litúrgico de la obra, embonan perfectamente en las características que he comenzado a asumir como típicas e invariables del compositor. Lo que de ninguna manera pasa inadvertida es la petición instrumental del forte-piano.

Al respecto me veo en la necesidad de reiterar las conjeturas e implicaciones antes elaboradas, pues como ya he dicho, llegados a Saldoni, la información se mantiene:

Precisando los detalles, sabemos que el instrumento reglamentario de tecla para las celebraciones litúrgicas siempre fue el órgano; en su ausencia, las labores sonoras solían delegarse al arpa. Por otro lado, el clave, que poco a poco fue cediendo lugar al *forte-piano*, era un instrumento más *ad hoc* para la música de cámara interpretada en los recintos reales y hacia finales de siglo también en los conciertos públicos; el auge del segundo instrumento se desata pasado el siglo XVIII y mantiene el linaje profano del clave.

En conclusión, el *forte-piano* no era un instrumento adherente a la capilla musical y raro sería que un compositor formado dentro de las paredes eclesiásticas utilizara dicho instrumento en sustitución del órgano.

Entre otras ideas destacables podemos notar que Saldoni tiene el detalle de enunciar la información literal entrecomillada («»); el dato respecto a Ochando carece de comillas; entonces, dado que el *forte-piano* era el instrumento de acompañamiento predilecto en la época de Saldoni ¿habrá sido el instrumento un agregado del investigador? O, ya que hemos perdido el rastro de Ochando pasado el año de 1751, ¿podríamos aventurarnos a suponer que el compositor encontró oportunidades laborales en un recinto nobiliario? Sólo así, sería comprensible que tuviese que acompañar las obras al clave o al *forte-piano* en lugar de al órgano.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Vid. Zamora-Pineda, *op. cit.*

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 111.

Si el mero hecho de solicitar el acompañamiento del forte-piano para su composición, hace suponer que Ochando seguía activo en algún centro nobiliario madrileño hacia 1799, entonces es suposible también que la información de Saldoni deba ser entendida al pie de la letra y que la *Lamentación del Viernes Santo* se haya publicado en vida y presencia del compositor.

Sólo de esta manera podrían ponerse en tela de juicio las vestimentas religiosas del compositor. Obligando a creer que si Ochando mantenía actividad hacia 1799 no podía haber sido exiliado a la isla de Córcega, ni a ningún otro territorio prusiano junto con los más de 2000 jesuitas expulsados por Carlos III en 1767.<sup>226</sup> O sencillamente, que haya sido expatriado y hacia finales del siglo regresara a Madrid.

### **Que los mitos sigan desmitificados**

Para concluir con este relato biográfico me resta volver al acápite de la tesis anterior que hablaba sobre los *Mitos Novohispanos para la biografía de un fantasma*. Dicho acápite buscaba erradicar los “‘míticos’ comentarios” que se habían establecido sobre a la figura del compositor; aquellos comentarios “tan comunes en la historiografía que, sin bases críticas o referenciales, son enunciados en alguna ocasión por algún investigador, y sencillamente, se transmiten de fuente en fuente”.<sup>227</sup>

A estas alturas me parece innecesario volver al armamento argumentativo de aquel trabajo. Las ideas míticas que se habían perpetuado en torno a Tomás Ochando, si resultaban endebles entonces, ahora, con los nuevos hallazgos resultan prácticamente insustentables.

Una se relacionaba directamente con la nacionalidad del compositor. Como fue visto en el *Estado de la cuestión*, algunas fuentes con titubeo y algunas otras con extrema seguridad, proponían la nacionalidad novohispana (mexicana según Cline David) de este maestro de capilla. Hoy, no hace falta más que volver a los años de formación y al memorial del Licenciado Tomás Ochando, para erradicar por completo tales suposiciones. Sin lugar a dudas, y sin titubeos, puede asentarse que Tomás Ochando fue un compositor español, originario de la ciudad de Murcia.

El segundo mito se relacionaba con la estancia del maestro de capilla en tierras novohispanas. Este argumento, asentado con mayor fuerza y vigente en las fuentes actuales,

---

<sup>226</sup> Cfr. *Ibidem* p.91.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 92.

se gestaba principalmente a raíz de la presencia significativa de la música del compositor en los principales acervos litúrgico-musicales novohispanos. Sin embargo, como lo he dicho antes, un sinfín de papeles de música llegaba al continente sin la presencia de su autor, la música transatlántica llegaba a la Nueva España en manos y portafolios ajenos a los del dueño intelectual de dichas obras. —En oposición a la Herrera de la Fuente, parece que la música sí viaja sola.

Las fuentes que proponen la presencia de Tomás Ochando en este lado del Atlántico carecen, todas, de un amparo bibliográfico, de alguna fuente de primera mano que de rienda suelta a las suposiciones y ninguna propone siquiera una fecha aproximada en la que el compositor estuviera activo en la Nueva España.

Hasta la fecha desconozco algún documento de la época que asegure de manera categórica el viaje trasatlántico del compositor. Si, como dice Saldoni Ochando seguía activo en Madrid hacia 1799 con sus cerca de 75 años, el periplo al Nuevo Mundo resulta aún más impensable. Por todo ello, seguiré sosteniendo que Ochando fue un compositor de “aquí y de allá”, un compositor de latitudes compartidas, pero no por haber llegado a la Nueva España, hecho improbable, sino por la destacada presencia de su música en los centros eclesiásticos más importantes de este lado del Atlántico.

### **Una biografía tradicional**

Para clausurar estas líneas haré lo que he tratado de evitar a lo largo de todo el capítulo: narrar una biografía de hechos concretos y puntos cronológicos consecutivos —es decir, una biografía tradicional de papelería—. Esto, con la única intención de resumir el gran vaivén, las peripecias matemáticas, los pasos en falso y modelar una biografía sintética.

Así, a la manera más tradicional, puede decirse que Tomás Ochando fue un compositor y maestro de capilla nacido en Murcia cerca del 1725 y activo en Madrid por seguro hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y en duda hacia finales del siglo. Discípulo ingenioso de Francisco Miras y seguidor del estilo de Francisco Zacarías, compositor de oratorios, misas, villancicos y demás repertorio litúrgico y paralitúrgico en estilo italianizante, pero conocedor del *stilo antico*.

Su trayectoria laboral comienza desde su catedral de origen, la Santa Iglesia de Cartagena (que no está en Cartagena), seguida de sus labores, ya como clérigo tonsurado y probable jesuita, en la Basílica de Nuestra Señora de la Asunción (1744-1746). El último

rastros verificables conducen a su magisterio en el Colegio Imperial de Madrid (1751) y a la segura inserción del maestro de capilla dentro del círculo de compositores en boga de la “Villa y la Corte” hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Si fue jesuita y no fue expulsado en 1767, es probable que se haya mantenido activo en un recinto madrileño, quizá de carácter nobiliario, hasta 1799 cuando se publica su lamentación de viernes Santo.

Compositor famoso y notable en la Nueva España no por su improbable venida a estas tierras, sino por la difusión, vigencia y resonancia que tuvo su música en el entorno sonoro religioso y catedralicio de este lado del Atlántico.

Finalmente, tras la síntesis biográfica y parafraseando a Borges, pareciera que ser famoso en la Nueva España, no es dejar de ser un desconocido. Tal ha sido el caso para Tomás Ochando, personaje que se ha mantenido en silencio para la musicología hispana e hispanoamericana dieciochesca, pese a la fama de la que parece haber gozado en su época. Por ende, este relato biográfico es un esfuerzo más por demostrar la valía musical de Tomás Ochando y su menesterosa inserción en el discurso musicológico de ambos lados del Atlántico.

### III. EL *OFICIO Y MISA DE DIFUNTOS* DE TOMÁS OCHANDO: *Más allá de la edición crítica*

*at tubicines mittere*

#### **De la naturaleza de la edición musical: Cuatro principios básicos para la edición del *Oficio y Misa de Difuntos***

El largo trayecto que ha recorrido la presente investigación (iniciada desde el año 2014) aterriza, finalmente, en esta edición crítica. Los esfuerzos por allegarme a la música de Tomás Ochando, ya desde la tesis *Reviviendo a un maestro de capilla*,<sup>228</sup> hoy permiten que la transcripción y edición crítica de su *Oficio y Misa de Difuntos* se moldee a través de un mejor entendimiento del estilo, la técnica y los recursos compositivos de este maestro de capilla, desconocido en todo sentido hasta antes de este proyecto (ambas tesis).

La edición de su *Misa en Re Mayor*, que mantiene vigencia como la única obra del compositor editada hasta antes del *Requiem*, fue construida a través de criterios demandados por el *status* de desconocimiento en que se encontraba la obra de Tomás Ochando. Dichos criterios, casi de manera ecdótica, mantenían un apego acérrimo al manuscrito base. Dada la incompreensión de su estilo, de su técnica y dada la nulidad de estudios en torno a su música, las propuestas interpretativas o las acciones críticas ajenas a lo establecido por los “papeles sueltos”, se traducían en un acto propenso a la arbitrariedad y de poco fundamento musicológico.

Ahora —en un intento más osado—, la edición de esta obra cuenta con mayores herramientas y con un discurso más sólido para tomar decisiones fundamentadas en un criterio denotado por las prácticas interpretativas de la época y por una mejor aproximación al entendimiento de la obra de Tomás Ochando.

También es necesario tener en cuenta que, el repertorio dieciochesco español y latinoamericano poco a poco se ha ido abriendo camino en el terreno de la edición musical. Las labores editoriales de esta geografía y de este periodo se han introducido paulatinamente en los discursos de autenticidad, prácticas interpretativas históricamente informadas, teorías

---

<sup>228</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, 2016

filológicas, etc.<sup>229</sup> Aunque es cierto, por otro lado, que no abundan las posibilidades, pues aún no existen múltiples y variopintas ediciones de diversa índole sobre las obras que han empezado a conformar el canon (Nebra, Jerusalem, Billoni, Delgado...).

Esto para decir que, aunada a la aridez editorial en que se encuentra la obra de Tomás Ochando, el qué hacer y cómo hacer con este repertorio según las fuentes actuales (es decir el estado de la cuestión de la edición de textos de música hispana e hispanoamericana del siglo en cuestión), aunque en pleno desarrollo, tampoco se convierte en un marco metodológico de amparo infalible.

No obstante, manteniendo el estandarte de que la recuperación de la música de un compositor en dichas condiciones comienza por el desempolvamiento de los manuscritos y el traslado de éstos a un dispositivo (partitura) cuyas condiciones permitan devolver la música a un escenario contemporáneo (cualquiera que éste sea y con todo lo que ello implica), resulta imperante realizar las tareas editoriales que llevan siempre implícita la —arriesgada— toma de decisiones.

Por otro lado, existe una fuente que, sin importar el repertorio, se ha convertido en una obra canónica y resulta común denominador en los aparatos críticos de muchos de los trabajos que versan sobre las temáticas y las andanzas del quehacer editorial: el —ya clásico— texto de James Grier, *The Critical Editing of Music/History, Method, and Practice*.<sup>230</sup>

Existen razones para entender la popularidad del escrito, y es que, sumado a que sigue considerándose un estudio de “última generación”<sup>231</sup> (pese a que fue publicado en 1996), el autor pone los “puntos sobre las íes” en los temas más sobresalientes de la edición musical (tal como anuncia el título en la historia, en el método y en la práctica). Por ello, el texto es una referencia imprescindible, y aunque ahora resulta sobrado ahondar en éste, los “cuatro

---

<sup>229</sup> La proliferación de textos y discursos en torno a la edición musical latinoamericana y española y a su trascendencia en el campo musicológico puede constatarse a través de escritos como *La edición crítica de música, Una breve explicación*; Ezquerro, Antonio Esteban, Montalgut Marian, Rosa, “Del Archivo al concierto: Un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico” en *Anuario Musical*, número 68, 2013, pp. 77-88.; Sans, Juan Francisco. 2006. “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”. En: *Boletín de Música Casa de las Américas*, nº 17, pp. 3-22. Entre otros muchos.

<sup>230</sup> Grier, James. 1996. *The Critical Editing of Music/History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>231</sup> Sans, Juan Francisco. 2005. “Un Scherzo en busca de su autor”. En: *Resonancias*, nº 17, pp- 69-91, p. 70.



principios básicos respecto a la naturaleza de la edición musical”<sup>232</sup> de Grier, dan sustento y sirven como punto de partida para las intenciones, los criterios y el enfoque de la presente edición.

La edición del *Oficio y Misa de Difuntos* de Tomás Ochando, como suele suceder con este tipo de repertorio, se encuentra en condiciones (hecho constatable en las partituras y en las críticas a la edición) que obligan a la toma de decisiones. Los errores y las variantes entre los manuscritos, entre las voces, entre la instrumentación, los adornos y hasta en la transposición demandan, a fuer de realizar un producto de uso, con cualquier tipo de enfoque (histórico, musicológico, interpretativo...), la intervención del editor. Ante la necesidad de tomar decisiones respecto al texto, queda estar de acuerdo con Grier en que, como primer principio, “la edición es crítica por naturaleza.”<sup>233</sup>

En segundo, de acuerdo con el autor “la crítica, incluyendo la edición, se basa en la investigación histórica.”<sup>234</sup> Si bien, el hecho de acuerdo con Grier resulta innegable a toda labor editorial, en el caso de Tomás Ochando, en realidad en el caso del repertorio hispano y novohispano del XVIII, es una premisa ineludible.

En primer lugar, una indagación histórica sobre, cuando menos, las prácticas compositivas e interpretativas de la época, define en gran medida la postura crítica con la que se abordará la edición. En segundo, no sólo es la investigación histórica que puede construirse en torno a la obra, sino la información histórica misma que se desprende de los manuscritos; obviar el testimonio histórico que suelen ofrecer los “papeles sueltos” resultaría, por seguro, en una edición que atenta contra el principio mismo de la recuperación de la obra. Es decir, me parece que una edición sobre el repertorio antes dicho no puede negar y prescindir del enfoque histórico.

El tercer principio de Grier afirma que “la edición involucra la evaluación crítica del significado semiótico del texto musical; esta evaluación es también una investigación histórica”.<sup>235</sup> Esta premisa, en realidad, equivale a la idea recién expuesta sobre la información implícita contenida en el manuscrito que rebasa el “nivel neutral” del texto.<sup>236</sup> Y

---

<sup>232</sup> Grier *op. cit.* p. 16-17

<sup>233</sup> *Idem.*

<sup>234</sup> *Idem.*

<sup>235</sup> *Idem.*

<sup>236</sup> *Vid.*, Jean Jaques Nattiez, *Music and Discourse/Toward a Semiology of Music*, 1990. El nivel neutral, de acuerdo con Nattiez refiere a “la obra como texto o como estructura”. Uso el término en referencia a que la

aunque el autor aclara que cada principio emerge como consecuencia del anterior,<sup>237</sup> me parece que estos últimos dos, como lo demuestra el párrafo antecedente, no emergen consecuentemente uno del otro sino, al menos en el caso de este repertorio, se encuentran en una relación simbiótica.

Por último, el cuarto principio recae en la figura del editor afirmando que “al árbitro final en la evaluación crítica del texto musical es la idea del estilo musical del propio editor; esta idea también se arraiga en una comprensión histórica de la obra”.<sup>238</sup> En este caso, la idea del “estilo musical del propio editor” —de la editora—, está construida con base en mi aproximación a la música de Tomás Ochando y a la música de la época; esta aproximación, aunque nunca suficiente o totalizante, se ha nutrido con mayores herramientas críticas y editoriales desde la edición anterior, la de la *Misa en Re mayor*.

Entonces, en síntesis y tomando como sostén metodológico los principios de Grier, esta edición crítica (como se verá con el transcurrir del capítulo), apoya sus decisiones en la información histórica que emana del manuscrito, así como del contexto previo que se ha dibujado (con ambas tesis, esta y la de Licenciatura) sobre la época del compositor tomando en cuenta los paradigmas estilísticos, las prácticas interpretativas y la teoría musical de la época. Esta edición del *Oficio y Misa de Difuntos* de Tomás Ochando se logra a través del mayor acercamiento posible al entendimiento de su música y de la música de su época.

### **De entre todas las obras ¿Por qué el *Oficio y Misa de Difuntos*?**

La selección del *Requiem* no es una decisión contingente (como pudo serlo quizá la de la *Misa en Re Mayor*) ni mucho menos, aleatoria. De entre las más de treinta obras del compositor resguardadas en los acervos novohispanos resulta imprescindible cuestionar ¿Por qué editar el *Oficio y Misa de difuntos*?

La evidencia, nunca sin un poco de espejismo, demuestra que esta obra fue, además de una *Salve* a 8 y de la *Misa en Re mayor*, una de las obras con mayor difusión y de las más copiadas del compositor en este lado del Atlántico. Su presencia en tres de los más importantes recintos histórico-musicales novohispanos (la Catedral Metropolitana de

---

información contenida en los manuscritos no se reduce a las netas notas musicales, de manera estructural, sino que ofrece mayor información en nivel histórico y semiótico entre otros.

<sup>237</sup> Cfr. Grier, James, *op. cit.*

<sup>238</sup> *Ibidem* p. 17.

México, la Catedral de Puebla de los Ángeles y la Antigua Colegiata de Guadalupe) permite suponer cierta relevancia y utilidad frecuente de esta música.

Aun suponiendo la trascendencia de la obra como parte del ritual sonoro novohispano, podría darse el caso, recurrente en la investigación virreinal, de que dados los candados burocráticos catedralicios o alguna eventualidad similar, los manuscritos estuvieran en calidad de inaccesibles o imposibilitados a la consulta. Por ello, contar con copias digitales de los tres manuscritos que resguardan la memoria pautada de la obra no es poca cosa, justifica la viabilidad física y material del proyecto.

Además, la cercanía entre los acervos que custodian la obra permite contribuir de manera inductiva a las hipótesis que se han formulado en torno a las redes de comunicación y correlación que existía entre las capillas musicales novohispanas y las vías de difusión de los papeles pautados.

Finalmente, algo que se ha mantenido en la mira musicológica y como uno de los objetivos principales de la investigación ha sido establecer bases estilísticas, técnicas y formales de la música del compositor. En una relación bidireccional, ahora que existe una mejor aproximación a la obra del compositor, como ya he mencionado, las decisiones sobre la edición pueden nutrirse y fundamentarse con mayor solidez; pero a la vez, el acercamiento a esta obra que parece haber sido compuesta por un Ochando ya maestro de capilla, con más experiencia y que ha dejado atrás los años de formación, permite acrecentar el conocimiento sobre el estilo y la técnica del compositor. Es decir, el *Oficio y Misa de Difuntos* se perfila como una obra representativa del estilo de Tomás Ochando.

Esto no sólo porque el *Requiem* parece haber gozado de cierta popularidad en su época y no sólo porque devela una mayor complejidad estructural, armónica y estilística que otras obras (como la *Salve* resguardada en la catedral de Morelia, o la ya ampliamente mencionada *Misa en Re Mayor*); sino porque además ha acaparado, por mucho, la atención que las fuentes de segunda mano han delegado al compositor (por escasa que esta sea). Las referencias entorno a la obra trascienden el nivel catalográfico y develan todas, una perspectiva técnica y estilística, *ad hoc* al pensamiento y época del musicólogo que las enuncia.

En suma y sin contar este proyecto, las primeras ideas estilísticas en torno a la música de Ochando se han hecho a través del *Requiem*. En otras palabras, no se habla mucho de este maestro de capilla pero de entre lo poco que se habla la obra más referida ha sido esta. Por

último, cabe añadir que no sólo es lo que se ha hablado sino lo que se ha tocado, pues como mencioné desde el *Estado de la cuestión*, la primera lección de difuntos *Parce Mihi Domine* del Oficio, es la única obra del compositor que ha encontrado lugar en un soporte auditivo.<sup>239</sup>

### **De vuelta a las cuentas: ¿cuántas obras de carácter fúnebre compuso Tomás Ochando?**

Después de haber justificado la selección de la obra, y tras haber referido las alusiones que han hecho las fuentes de segunda mano sobre la misma, bien podría esperarse la revisión crítica y detallada sobre todo aquello que se ha dicho en torno al *Requiem*. No obstante, existe una tarea previa. Antes de analizar y escrudiñar la información sobre la obra, parece oportuno establecer cuál es la composición fúnebre de Tomás Ochando de la que estamos hablando.

A pesar de los intrincados siempre presentes en las tareas editoriales: entenderse con el manuscrito, revisar posibles instrumentos transpositores, tomar decisiones respecto a las claves, respecto al compás, borrar una y otra vez en la transcripción para encontrar el error —personal y ajeno—, con el *Oficio y Misa de difuntos* existió una complejidad previa. El primer contacto que tuve con la obra, no se logró a través de los manuscritos sino de las referencias catalográficas.

Las obras antonomásticas de la catalogación novohispana (Stevenson, Stanford, Tello, entre otros) parecen no estar en total sincronía respecto a la producción mortuoria de Tomás Ochando. Al revisar con precisión todas las fuentes de naturaleza catalográfica que refieren alguna obra fúnebre del maestro de capilla, sucede lo siguiente:

Stanford en su *Introduction to Certain Mexican Musical Archives* (1969)<sup>240</sup> afirma, dentro del mismo párrafo que, en la catedral angelopolitana existe un “Officio y Missa de Requiem”, en tanto que en la Catedral de México se resguarda una “Missa de Difuntos y un Invitatorio de Difuntos.”<sup>241</sup> El recuento del investigador no contiene *incipits*, no aclara tonalidades, dotación o voces<sup>242</sup> y no propone alguna correspondencia entre las obras. Bien

<sup>239</sup> Molinar, Martha, *et. al.*, *Aires del Virreinato*, México, Urtext, 2002. Vol. II, material discográfico, notas al disco por Tomas Stanford

<sup>240</sup> *Cfr.* Stanford, Thomas E., Spiess, Lincoln, *op. cit.*, *An Introduction to certain Mexican musical archives*, p. 52.

<sup>241</sup> *Idem.* La traducción es mía.

<sup>242</sup> Reitero que dada la temprana fecha de la publicación, aunque la presencia de dichas acotaciones se echa de menos, es ante todo, entendible.

podiera ser que no existiera tal o que ahondar en las explicaciones trascendiera las intenciones catalogadoras del escrito. Es plausible cuestionar si ambas obras resultan correspondientes.

Años más tarde, el mismo autor en su *Catálogo de los acervos musicales de las Catedrales de México y Puebla...*<sup>243</sup> vuelve a contar las mismas misas, pero con un poco más de precisión taxonómica. Respecto al recinto poblano, Stanford cataloga una “Missa de requiem, a 8, Fa mayor”<sup>244</sup> con fecha de copia en 1757 y acompañada del “Officio.” Y sobre la catedral capitalina asegura la existencia de una “Missa de Requiem a 8 en Mi bemol mayor.”

Con esas especificaciones tonales, la conjetura factible es suponer que existen dos misas de difuntos distintas, una en Mi bemol mayor y otra en Fa mayor. ¿Cuál de ellas es el objetivo de estas líneas?... O bien, en un caso un tanto menos probable podría suponerse que una de las dos copias estuvo envuelta en una situación que ameritara un transporte.

Aun dejando los supuestos en el tintero la información se amplía al voltear hacia los trabajos de Stevenson. En el *Estado de la cuestión*, se constató que en 1970 a través de su *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, el musicólogo declaraba la existencia de una Misa de Difuntos a 8 con violines, trompas y bajo, con tonalidad de “Eb.” Esta obra, según Stevenson, es la que ha sido merecedora de etiquetas *mozartianas* y de reminiscencias y alusiones al *Rex tremendae* del compositor alemán. Por ahora, lo importante es asentar que esta obra se resguarda, de acuerdo con la información del autor, en la Catedral de México y es la misma anunciada por Stevenson. Y hasta ahí, las pruebas siguen apuntando a la existencia de dos misas.

A las cuentas se une Tello. Su publicación reciente sobre la catalogación de la papelera de música de la catedral de la ciudad de los ángeles,<sup>245</sup> cuenta en obras dedicadas a las ánimas, lo siguiente: de Tomás Ochando se resguarda un *Oficio y Misa de Requiem* con fecha de copia en 1757, sin tonalidad general propuesta.<sup>246</sup> Empero, con la fecha de copia, puede suponerse que el manuscrito en cuestión es el mismo con el que se encontró Stanford años atrás.

---

<sup>243</sup> Stanford, Thomas E, *op. cit.*, *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*.

<sup>244</sup> *Ibidem*, la página es ilegible en la fuente accesible.

<sup>245</sup> Tello, Aurelio, *Op cit.* págs. 309-310.

<sup>246</sup> *Cfr. idem*. Aunque el autor no propone una tonalidad general para la obra, en el desglose que hace de cada una de las partes del oficio, así como de la misa, aparece el *incipit* y la tonalidad de cada parte.

Para cubrir todo el mapa novohispano quedan dos catálogos con evidencia de obras fúnebres del compositor: el de la Arquidiócesis de Durango y el de la Basílica de Guadalupe. Ya que los recintos hasta ahora puestos bajo escrutinio se encuentran en el centro del país, por pertinencia geográfica abordaré primero el catálogo de la antigua Colegiata de Guadalupe.<sup>247</sup>

De acuerdo con el mencionado trabajo, existen tres obras de Ochando dedicadas a los difuntos en la colegiata. La primera es un “*Oficio de Difuntos* por el Señor Ochando y un *Parce mihi Domine* por el señor *Picini*.” Aunque una vez esclarecidas las correspondencias volveré a hablar de este manuscrito, es oportuno explicitar que Guerberof cuenta ambas composiciones como la misma; decisión justificada con el manuscrito.

A través de éste, se entiende que los encargados del repertorio guadalupano, sin mayor reparo y como era común en la época, conformaron un oficio para las ánimas en una especie de *pastiche*. Todos los movimientos, a excepción de la primera lección de difuntos, están delegados a la música de Ochando, pero el *Parce mihi Domine*, espacio propicio para el lucimiento vocal y normalmente entendido como una *krichenaria*, pertenece a las notas del compositor operístico Nicola Piccini (1728-1800).<sup>248</sup>

La segunda obra enlistada es un “*Oficio y Misa de Requiem a 8 con violines, flautas y sordinas*” sin acotaciones tonales. Y en tercer lugar aparece (separado del oficio de acuerdo con la catalogadora) un *Parce mihi Domine*, ahora sí “del Maestro Ochando.”<sup>249</sup>

Con las cuentas parece que el catálogo tácito sobre obras para los difuntos de Ochando no ha hecho más que acrecentarse; para terminar la revisión queda sólo Drew Davies y su catálogo sobre la música resguardada en la ciudad de Durango. De acuerdo con el conteo del norteamericano en la arquidiócesis de Durango se resguarda una “*Misa de difuntos a 4 voces en fa mayor*” y un *Domine quando veneris* tercer responso fúnebre.<sup>250</sup>

Dejando de lado por un momento el responso, lo primero a subrayar es que la misa, con la tonalidad compatible a la obra contada por Stanford en el recinto poblano, las especulaciones sobre correspondencias prontamente se dibujan. Pero tras declarar todo lo que enuncian los catálogos, queda confrontar los *incipits* y los manuscritos que fueron

---

<sup>247</sup> Guerberof Lidia, *op. cit.*, p.109.

<sup>248</sup> Compositor italiano, conocido principalmente por sus producciones operísticas.

<sup>249</sup> Guerberof, Lidia, *op. cit.*, p. 108.

<sup>250</sup> Davies Drew, *op. cit.*, p. 396.

asequibles para finalmente dilucidar las correspondencias y las incompatibilidades no tan obvias.

A través de la siguiente tabla se resumen las cuentas y especificaciones sobre lo que contó cada musicólogo en cada recinto.

Tabla 2 Obras de difuntos de Tomás Ochando de acuerdo con los catálogos. Las tonalidades están subrayadas para resaltar posibles coincidencias

	T. Stanford		R. Stevenson	A. Tello	L. Guerberof	D. Davies
	1969	2002				
<b>Catedral de México (MEX-Mc)</b>	• <i>Misa de Difuntos Invitorio de Difuntos.</i>	• <i>Missa de Requiem a 8 Mi bemol mayor</i>	• <i>Misa de Difuntos a 8 Mi bemol mayor</i>			
<b>Catedral de Puebla (MEX-Pc)</b>	• <i>Oficio y Misa de Requiem</i>	• <i>Misa de Requiem, a 8, <u>la misa</u> (1757)</i>		• <i>Oficio y Misa de Requiem (1757)</i>		
<b>Basílica de Guadalupe (MEX-Mahbg)</b>					• <i>Oficio de Difuntos Parce mihi Domine de Picini.</i> • <i>Oficio y Misa de Requiem a 8</i> • <i>Parce mihi Domine</i>	
<b>Arquidiócesis de Durango (MEX-Dc)</b>						• <i>Misa de difuntos a 4 <u>la misa</u></i> • <i>Domine quando veneris.</i> Responso fúnebre

En la tesis *Reviviendo a un maestro...* dediqué un acápite a la música *ochandesca* que se resguarda en la catedral de la Nueva Vizcaya. Este apartado se intitula *Música harina de otro costal*.<sup>251</sup> El hecho derivó de suponer que las obras de Ochando resguardadas en el norte del país pudieron haber tenido una vía de difusión y abastecimiento distinta a las obras del centro y oeste (contando la Catedral de Morelia).

Las correspondencias entre los manuscritos duranguenses y el resto del país resultaron mínimas. Además, las características del repertorio *ochandesco* conservado en la Seo de Durango resultan significativamente disimiles; pues, la dotación vocal y la presencia de

<sup>251</sup> Vid. Zamora-Pineda, *op. cit.*, pp. 119-122.

música paralitúrgica marcan un distintivo entre las características más usuales del compositor.<sup>252</sup>

Ya sea que el cabildo de la Catedral de Durango optara por surtir el recinto con este repertorio o bien que dichas características resultaran de la adaptación de las obras a las condiciones de la capilla musical, lo cierto es que la música de Ochando aquí salvaguardada es “harina de otro costal” y marca distancia con el resto de la música de resguardo novohispano del compositor.

Con lo dicho, no resulta difícil conjeturar que ni la *Misa de Difuntos*, ni el *Domine quando veneris* contados por Davies y resguardados en Durango son compatibles con el resto de los papeles. El *Domine quando veneris* se descarta por eliminación sencilla. Este responso de los maitines, resguardado a solo, es decir sin los otros siete,<sup>253</sup> sin ninguna otra parte del aparato fúnebre y sin su lectura correspondiente, no está presente en ninguno de los manuscritos que sí contienen el oficio.

Aunque la diversidad interpretativa de los responsorios (en general de los maitines) ha imposibilitado, a largo de los siglos y de las geografías, un establecimiento monolítico para la estructura, es altamente probable que después de la tercera lección de difuntos se cantara este responso. No obstante, para los manuscritos que sí contienen el oficio, Ochando parece no haber musicalizado esta sección, pues después del *Manus tuae fecerunt me* (tercera lección) los papeles explicitan que “sigue la misa a 8”.<sup>254</sup>

Respecto a la *Misa de Difuntos a 4* en Fa mayor no se corresponde con la *Misa de Requiem* en la misma tonalidad que contó Stanford en Puebla. La prueba irrefutable se encuentra con la comparación de *incipits* de la tabla 3. Con la confrontación de notas, descartar que la misa de Durango no era una copia a 4 de la *Misa en Fa mayor* de Puebla, no resulta una empresa musicológica de mayor complejidad.

El verdadero meollo del asunto está en comprobar que de Tomás Ochando existe sólo una misa de difuntos, descontando la de la Nueva Vizcaya. Es decir, la *Misa en Mi bemol* de la Catedral de México que cuenta Stanford primero y Stevenson después, es la misma que la

<sup>252</sup> Para corroborar toda la información *vid. idem*.

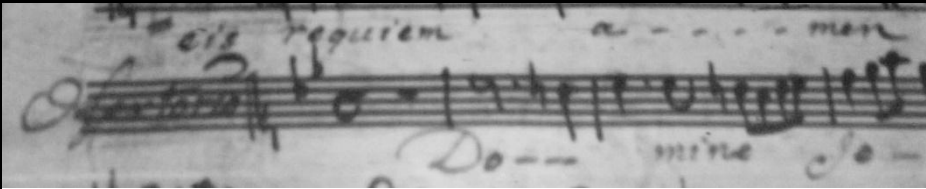
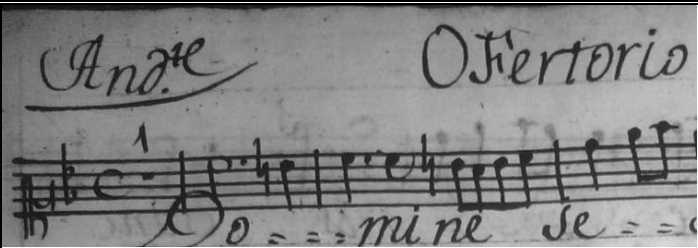
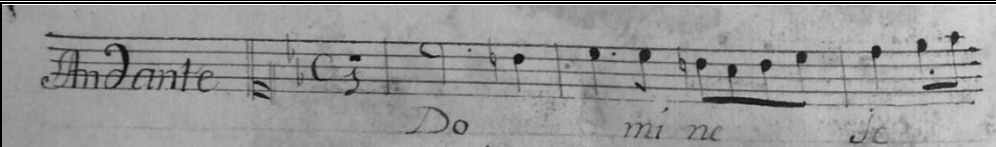
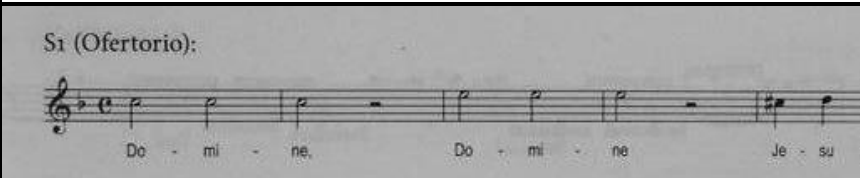
<sup>253</sup> Aunque la norma general implica 9 responsorios o bien 8 y un *Te Deum*, tratándose del ritual fúnebre las prácticas estandarizadas se limitan a 8 (ya que por razones obvias se omite el *Te Deum*), *cfr.* Hoppin, Richard, *La música medieval*, Akal, Madrid, 2000, p. 115.

<sup>254</sup> MEX-Pc, manuscrito poblano, AMVCCP.641 (signatura de acuerdo al catálogo de Tello)



*Misa en Fa Mayor* de la catedral poblana, catalogada también por Stanford y con posterioridad por Tello. Y si existe la sospecha de que una copia haya sido transportada, esta posibilidad debe, desde ahora, desecharse.

Tabla 3 Incipits de los ofertorios de las Misas de difuntos de Tomás Ochando.

 <p><i>Incipit del Tiple primero de primer coro del ofertorio de la "Missa de Difuntos a 8 con Violines Trompas y Baxo Por Dn Thomas Ochando"</i><sup>255</sup> MEX-Mc.</p>	<p>Fotografía de Gladys Zamora, tomada de la colección de microfilms del fondo "Dr. Eusebio Dávalos Hurtado" en el Museo Nacional de Antropología e Historia.</p>
 <p><i>Incipit del tiple primero de primer coro del ofertorio del "Oficio y Missa de Requiem de Tomás Ochando con VVs Flautas y Trompas del Del Sr. Mro. Dn Thomas Ochando"</i> MEX-Pc.</p>	<p>Fotografía de Gladys Zamora, tomada de la colección de microfilms del fondo "Dr. Eusebio Dávalos Hurtado" en el Museo Nacional de Antropología e Historia.</p>
 <p><i>Incipit del tiple primero del primer coro del ofertorio del "Oficio y M.ssa de Req.n con VVs Flautas y Sord.s del Mro Ochando"</i> MEX-Mahbg.</p>	<p>Fotografía de Gladys Zamora, tomada del archivo musical de la Insigne Nacional Basílica de Guadalupe.</p>
<p>Sí (Ofertorio):</p>  <p><i>Incipit del tiple primero del ofertorio de la "Misa de difuntos a 4 voces en fa mayor"</i><sup>256</sup> MEX-Dc.</p>	<p>Fotografía de Gladys Zamora, tomada del <i>Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango</i>, p. 397</p>

Con los *incipits* la premisa parece dotarse de sentido: sin lugar a dudas, todas las copias del centro del país (Catedral de México, Puebla y antigua Colegiata de Guadalupe) son la

<sup>255</sup> Todos los títulos han sido transcritos como aparecen en la portada del manuscrito. Además debo aclarar que he tomado el ofertorio porque es el fragmento común en todas las composiciones ya que algunos manuscritos se encuentran incompletos.

<sup>256</sup> Título tomado de Davies Edward, Drew, *op. cit.*, p. 397.

misma misa. He tomado como referencia el ofertorio porque, entre algunas pérdidas y copias ilegibles, este movimiento es el común denominador de los manuscritos.

Enfocando la armadura, aparecen dos bemoles que sugieren la tonalidad de Mi bemol mayor. No obstante, el ofertorio dibuja una melodía claramente en Do menor reafirmada por la aparición de la sensible (si becuadro) y el sexto grado alterado (la bemol) que no está presente en la armadura, pero es requerido de manera incidental.

Basta ir al introito para confirmar que la tonalidad principal de la misa es Mi bemol mayor, y el do menor del ofertorio adquiere sentido como el relativo menor de la tonalidad principal. Además, la decisión de construir el movimiento en menor (probablemente debido a la solemnidad del texto) es congruente con la práctica común dentro de la estructura tonal de la misa *pro defunctis*.<sup>257</sup> En otras palabras, Ochando, como sus homólogos afines en época y estilo, construyen el Ofertorio en menor.

Pero, volviendo a la misa y no sólo al ofertorio, si ya ha sido comprobado que la misa está en Mi bemol mayor ¿Por qué Stanford habla de una misa en Fa mayor en la Catedral de Puebla? Manteniendo que existe una sola misa de difuntos, las portadas de los manuscritos permiten esclarecer la situación (imágenes 12, 13, 14).

Con una lectura a primera vista saltan significativas diferencias entre los manuscritos. La primera, instrumental: la copia de MEX-Pc y de MEX-Mahbg solicitan, seguramente tomando en cuenta las posibilidades de su capilla, flautas y clarines, y flautas y sordinas correspondientemente. Es decir, son organológicamente sinónimas. En tanto que el manuscrito de MEX-Mc demanda en la portada sólo trompas y bajo (los violines están en todas por sentado) sin la petición de las flautas, omisión de no poca importancia semiótica.<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> Aun sin poner etiquetas (italianizante, italianizado, galante) a lo largo del proyecto he establecido que Ochando es un compositor que adopta los elementos del estilo italiano, a la vez que mantiene elementos de la tradición española y aunque, abordaré esta idea más adelante, es constatable que algunas de las misas para difuntos paradigmáticas de la época optan por la construcción del ofertorio en tonalidad menor, tal como lo hace Ochando. Propongo la consulta del Ofertorio de José de Nebra de su Misa en Fa menor, el de la Missa pro defunctis en Do menor de Nicola Fago o la misa en Sol menor de Francesco Durante, entre muchas otras.

<sup>258</sup> Más adelante abordaré las implicaciones de la instrumentación en el Oficio y Misa de difuntos. Por ahora, basta enunciar que las flautas tenían cierto simbolismo en las obras fúnebres.

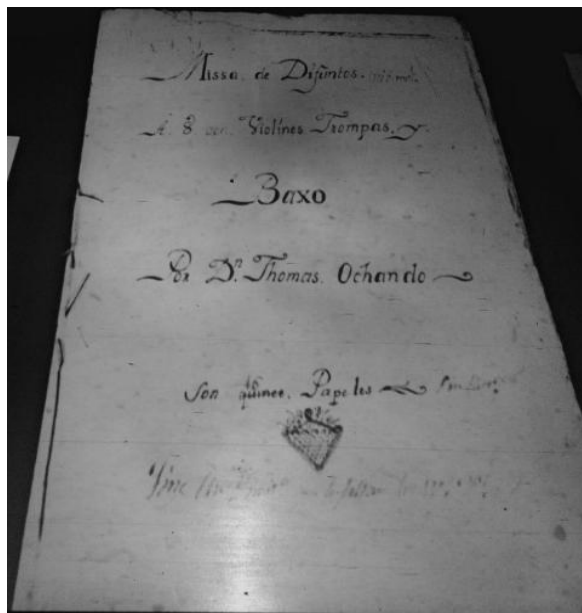


Imagen 12. Portada de la misa de requiem de Tomás Ochando en MEX-Mc. Fotografía de Gladys Zamora, tomada de la colección de microfilms, rollo 40 del fondo "Dr. Eusebio Dávalos Hurtado" en el museo del INAH.

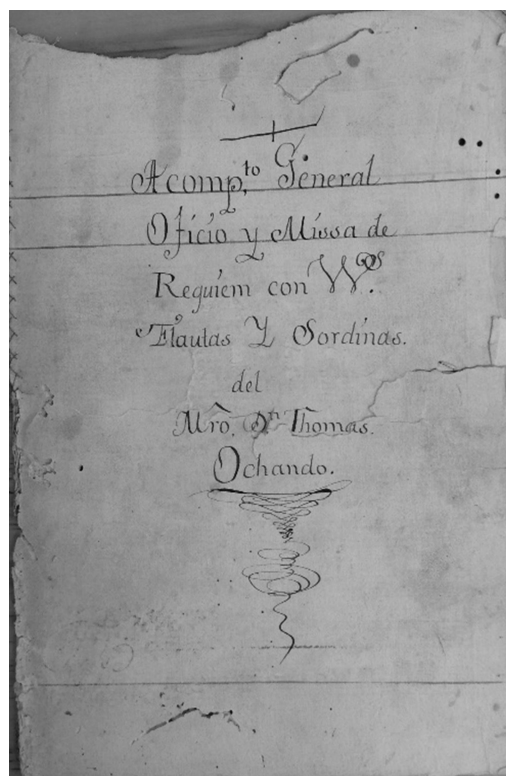


Imagen 13. Portada del oficio y misa de requiem de Tomás Ochando en MEX-Mahbg. Fotografía de Gladys Zamora, tomada del archivo musical de la INBG

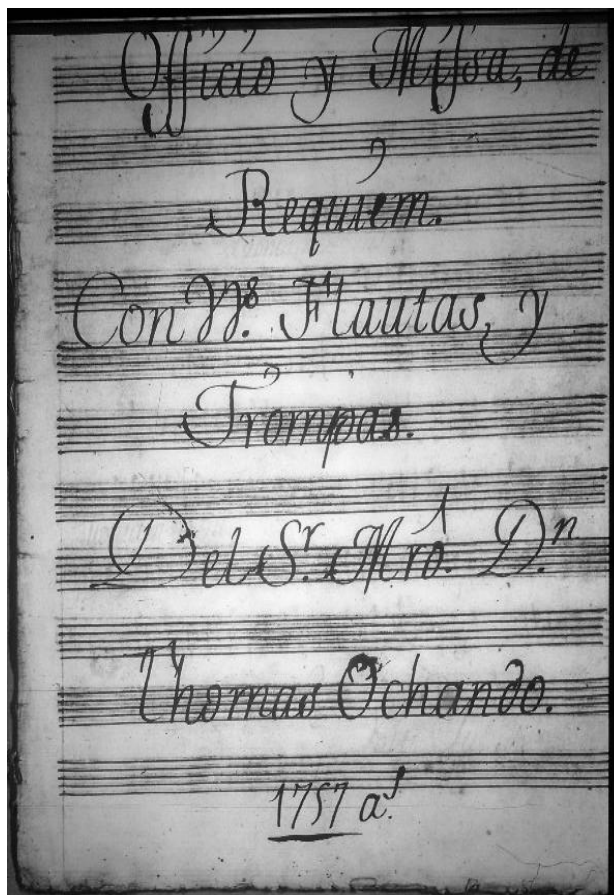


Imagen 14. Portada del oficio y misa de requiem de Tomás Ochando en MEX-Pc. Fotografía de Gladys Zamora, tomada en la colección de microfilms, rollo 15 del fondo "Dr. Eusebio Dávalos Hurtado" en el Museo Nacional de Antropología e Historia.

La segunda diferencia es de carácter formal: de nueva cuenta, la copia de la basilica y la del recinto angelopolitano coinciden. Ambos manuscritos enuncian la presencia del oficio, en tanto que la de la catedral capitalina, de acuerdo con la portada, sólo contiene la misa (sin el oficio).

Pero, tal como lo demuestra la portada, no se trata de un extravío o de alguna pérdida, sino de una inexistencia. Cualquiera que haya sido la razón por la cual el cabildo metropolitano solicitó la copia de este *proprium missae*, lo cierto es que el oficio de Ochando no figuró en el plan inicial.<sup>259</sup> Empero, como lo confirma Stanford en su catálogo, esta misa se encontró junto con un invitatorio de difuntos (*Regem cui omnia vivunt*) y una lección

<sup>259</sup> Puede confirmarse que el oficio no figuró en el plan inicial ya que en el inventario realizado ca. de 1770 sólo aparece la misa de *requiem* y para el siguiente listado ca. 1770-74 ya aparece la primera lección de difuntos y aunque no se especifica, queda implícito que también el invitatorio. Cfr. Javier Marín, *Op. cit. Música y Músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía*; Vol. II, pp.110-142.

primera de difuntos *Parce Mihi Domine*,<sup>260</sup> sin alguna otra prueba que especifique o demuestre que además del invitatorio y a lectura, se haya copiado otra sección del servicio fúnebre.

¿Y con las portadas se ha esclarecido el conflicto? Si la obra de la Catedral de México presenta tales diferencias respecto a las otras dos, plausible sería suponer que sí son dos misas *pro defunctis* las compuestas por Tomás Ochando. No obstante, de ser así estaríamos frente a una aporía, pues mediante la confrontación de *incipits* ya se ha demostrado que todos los manuscritos contienen la misma misa en Mi bemol mayor.

El dilema vuelve al mismo planteamiento, ¿qué sucede entonces con la misa en Fa mayor del compositor que Stanford asegura haber encontrado? La respuesta inequívoca no está en la Misa, sino en el Oficio y no está en los catálogos sino en los manuscritos.

Al abrir los cuadernillos de los dos compendios de papeles sueltos que sí contienen el oficio, es decir el de Puebla y el de la basílica guadalupana, lo primero que aparece es una armadura con un solo bemol y un acorde en tónica sobre Fa (imag. 15). De esta manera se establece Fa mayor como la tonalidad principal del Oficio.

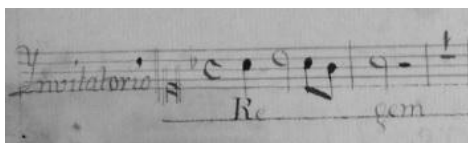


Imagen 15. Incipit del invitatorio del Oficio de Tomás Ochando en MEX-Mahbg. Fotografía de Gladys Zamora, tomada del archivo musical de la INBG

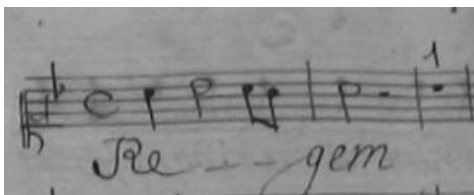


Imagen 16. Incipit del invitatorio del Oficio de Tomás Ochando en MEX-Pc. Fotografía de Gustavo Mauleón

Concluida la tercera lección de difuntos del servicio litúrgico, aparece el *introito* parte reglamentaria e inaugural de la *misa pro defunctis*. Una armadura con tres bemoles y el acorde de Mi bemol termina por diluir las interrogantes. Entonces, no existe ninguna misa de

<sup>260</sup> Stanford, Thomas E., *op. cit.* El número de página es ilegible. Cabe aclarar que las partituras, de acuerdo al resguardo actual de la colección de microfilms del INAH, contienen (como se menciona en la redacción) además del *Regem Omnia vivunt*, la primera lección de difuntos; pero el catálogo no menciona esta última.

*Requiem* en Fa mayor de Tomás Ochando ni en la catedral capitalina, ni en la de la Angelópolis, ni en la de la antigua Colegiata de Guadalupe. Existe un oficio de difuntos en Fa mayor y una misa para la misma celebración litúrgica en Mi bemol mayor.

¿Cómo se entiende la designación tonal de Stanford? Lo más probable es que el musicólogo, pensando *totum pro parte*, haya designado la tonalidad del Oficio a la obra completa; anunciando así una Misa en Fa mayor, que está en realidad en Mi bemol mayor y es la misma que catalogó con esta última tonalidad en la Catedral de México.

Por otro lado, el invitatorio de MEX-Mc que se encontró junto a la misa de Ochando y está compuesto también en Fa mayor no declara que las notas sean de la autoría del maestro de capilla, como sí sucede con la lección de difuntos y con la Misa. Finalmente, con la tabla siguiente, realizada a partir de la anterior, se ponen las cartas —los manuscritos— sobre la mesa y queda delimitado con precisión cuál es el Oficio y Misa de difuntos de Tomás Ochando que compete a esta edición.

Tabla 4 Correspondencias entre los manuscritos y obras de difuntos de Tomás Ochando catalogadas

	T. Stanford		R. Stevenson	A. Tello	L. Guerberof	D. Davies	Copias manuscritas que competen a esta edición
	1969	2002					
<b>Catedral de México (MEX-Mc)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Misa de Difuntos</i></li> <li>• <i>Invitatorio de Difuntos.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Missae de Requiem a 8</i> Mi bemol mayor</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Misa de Difuntos a 8</i> Mi bemol mayor</li> </ul>				<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Primera lección de difuntos</i></li> <li>• <i>Misa</i> Mi bemol mayor</li> </ul>
<b>Catedral de Puebla (MEX-Pc)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Oficio y Misa de Requiem</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Misa de Requiem, a 8</i>, Fa mayor (Con <i>Oficio</i>) (1757)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Oficio y Misa de Requiem</i> (1757)</li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Oficio</i> Fa mayor</li> <li>• <i>Misa</i> Mi bemol mayor</li> </ul>
<b>Basílica de Guadalupe (MEX-Mahbg)</b>					<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Oficio de Difuntos</i> <i>Parce mihi Domine</i> de Picini.</li> <li>• <i>Oficio y Misa de Requiem a 8</i></li> <li>• <i>Parce mihi Domine</i></li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Oficio</i> Fa mayor</li> <li>• <i>Primera lección de difuntos</i></li> <li>• <i>Misa</i> Mi bemol Mayor</li> </ul>
<b>Arquidiócesis de Durango (MEX-Dc)</b>						<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Misa de difuntos a 4</i> Fa mayor</li> <li>• <i>Domine quando</i></li> </ul>	

					veneris Responso fúnebre	
--	--	--	--	--	--------------------------------	--

### **La historia detrás de los manuscritos: usos y funciones, conjeturas para una genealogía manuscrita, parentescos entre las copias y vías de difusión.**

A partir de todo lo dicho, existen entonces tres manuscritos: el de MEX-Pc, el de MEX-Mc, y el de MEX-Mahbg.<sup>261</sup> Ya que la única copia completa es la de la Catedral de Puebla, desde este momento dichos papeles se asumen como el manuscrito base para la edición. Consecuentemente, el estudio de las otras fuentes es tan extenso como pertinente sea su vínculo con el manuscrito de la Angelópolis. Y, en el mismo orden de ideas, es por ello que, las hipótesis, la historia detrás del manuscrito y las indagaciones contextuales —y colaterales— son de mayor profundidad respecto a los papeles de MEX-Pc.

Partiré del hecho de que las aspiraciones filológicas de crear un estema que llegue hasta la  $\Omega$ <sup>262</sup> nunca se desechan en un trabajo de esta índole. No obstante, con tres manuscritos, dos de ellos incompletos, y pocas fechas de copia, las posibilidades para hilvanar el árbol genealógico se ven reducidas. Lo que sí puede establecerse son algunos supuestos sobre cómo llegó cada manuscrito a su recinto, algunas ideas de para qué, o mejor dicho para quién fueron copiados y algunas posibilidades de relación filial entre los mismos.

Para llegar con mayores recursos al manuscrito base y juntar todas las piezas históricas, comenzaré por el manuscrito más fragmentado y que sigue unas pautas de copia, uso e interpretación disimiles:<sup>263</sup> el manuscrito MEX-Mc.

#### **La copia de MEX-Mc**

El rasgo distintivo entre la copia de la catedral capitalina es que, a diferencia de las otras dos, como ya se ha establecido, carece del oficio. El estado actual de los papeles se conforma a través de la primera lección de difuntos *Parce Mihi Domine*, un invitatorio *Regem Cui Omnia Vivunt* adjunto desde la época virreinal, pero no de certera autoría de Tomás Ochando y la *Misa en Mi bemol mayor*. Esta última completa en todas las voces e

<sup>261</sup> Para fines prácticos y metodológicos, referiré a los manuscritos con dichas siglas RISM

<sup>262</sup> A pesar de las diversas propuestas técnicas para la creación de un estema, me baso en los ejemplos de Grier donde designa la letra  $\Omega$  (omega) como el origen. *Vid.* Grier James, *op. cit.*

<sup>263</sup> Al final del acápite, explicaré a detalle estas diferencias

instrumentos, ha perdido, con las vicisitudes temporales, fragmentos que hacen ilegibles frases y compases enteros.

Sin embargo, el estado actual parece no haber sido el estado primario de los papeles. De acuerdo con los estudios de Javier Marín existen razones para creer que la misa llegó al recinto antes que los dos movimientos del oficio y que además pudieron existir algunos duplicados de ésta. Aunque ninguno de los papeles posee fecha de copia, bosquejar algunas propuestas, además de factible, contribuye a las deducciones sobre las vías de difusión y vinculación de los papeles entre los recintos.

Sin conocer la fecha de composición de la obra, sabemos que para 1769 la papelera de música de la Catedral contaba entre su repertorio una Misa “De Requiem por don Tomás de Ochando a ocho voces” siendo, casi indudablemente, la misa de esta edición.<sup>264</sup> Para el siguiente inventario que se realiza *ca.* 1770-74 aparece, “una lección de difuntos Parce mihi con violines, flautas, trompas, su autor Ochando,”<sup>265</sup> se cuenta después una misa de Requiem de Bassani y “Otra dicha de Ochando”.<sup>266</sup> Hasta aquí, nada sabemos del invitatorio.

Aunque la aparición de Bassani pareciera arbitraria, su mención se vincula con la figura de un copista del templo capitalino que, a su vez, se relaciona con los papeles *ochandescos*. Gabriel de Aguilar fue un indígena que estuvo al servicio de la catedral, pasada la segunda mitad del XVIII, como asistente de coro, músico, copista y al parecer también como vendedor ilícito de libros y papeles de música del recinto “con el consiguiente perjuicio para la Iglesia”<sup>267</sup> hecho probablemente derivado de que el maestro de capilla Ignacio Jerusalem daba “la llave del Archivo a todo el que se la pedía”<sup>268</sup> incluido este músico indígena.<sup>269</sup>

Pero del copista importan, más que sus actividades en perjuicio de la institución, sus labores en favor de la capilla de música. El trabajo de Javier Marín confirma que de Aguilar donó, en 1770, varios papeles de música al archivo catedralicio; entre ellos, la copia del *Requiem* de Bassani. Congruente es suponer que la “otra dicha de Ochando” (misa de

---

<sup>264</sup> Javier Marín, *op. cit.*, p. 110

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 142

<sup>266</sup> *Idem*.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 573

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 538

<sup>269</sup> *Cfr. idem*.



*Requiem*), así como el *Parce Mihi Domine*, hasta antes no inventariados, aparecen en el recinto gracias a las labores del copista.

Si el pensamiento deductivo resulta insuficiente, en el archivo MEX-Mc se resguarda actualmente la portada —y nada más que eso— de una *Misa de Difuntos a 8* “De Ochando” que, aunque sin voces, ni demás papeles, declara que es “perteneciente a la capilla [y] cuyo duplicados los regalo el pe. Dn Gabriel de Aguilar”<sup>270</sup> (img. 17).

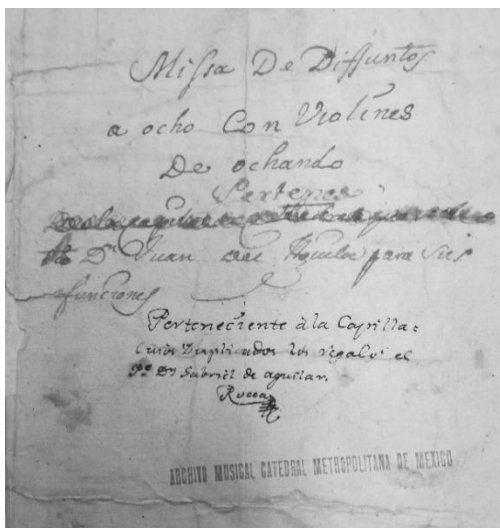


Imagen 17. Portada de la Misa de difuntos a 8, resguardada en MEX-Mc. Foto de Gladys Zamora

Sin los duplicados y sin ninguna nota musical no se puede afirmar sin titubeo que esta misa era otra copia de la *Misa en Mi bemol mayor* (la de la presente edición). Sin embargo, irrefutable es que la copia del *Parce mihi domine* donado a la catedral cerca del 1770 por de Aguilar, se adjuntó al único manuscrito que se resguarda hoy día de la *Misa en Mi bemol mayor*, probablemente copiada desde 1769 o antes.

En conclusión, dejando de lado los inventarios y enfocando la lupa musicológica en lo manuscritos, hoy día los vestigios pautados existentes, son los siguientes: un portada sin Misa de *Requiem* copiada por de Aguilar. Una copia de la *Misa en Mi bemol Mayor* con el *Parce Mihi Domine* del *Oficio* que compete a esta edición y que se corresponde con las otras copias y un invitatorio adjunto que no se corresponde con el de los otros oficios.

<sup>270</sup> Portada del manuscrito sin signatura. Entre los datos asequibles sobre De Aguilar, nada se refiere sobre su condición jerárquica religiosa, pero cabe destacar que el “Pe.” Antes de su nombre lo refiere como Padre.

Y es ahora cuando puede hablarse del invitatorio *Regem Cui Omnia Vivunt*. Aunque esta parte del oficio no aparece en los inventarios, la copia mantiene cierta relación caligráfica con el *Parce Mihi Domine* y puede asumirse un vínculo con la misma historia e involucrando al mismo copista. Por otro lado, lo innegable vuelve a ser su anexo a con la *Misa en mi bemol Mayor*, pues como lo anuncia la portada, aunque con tinta disímil y probablemente de agregado posterior, se anuncia que la obra “tiene un invitatorio [al] que le faltan los violines 2dos”<sup>271</sup>

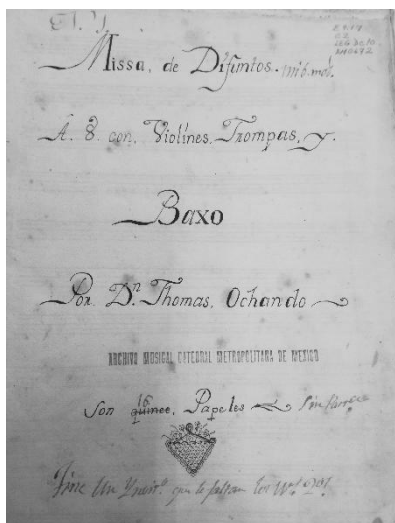


Imagen 18. Portada de la Misa de Difuntos de Ochoando en Mi bemol mayor, en MEX-Mc. Fotografía de Gladys Zamora

Y al revisar las partes de resguardo actual del invitatorio es constatable que los violines segundos son inexistentes, pero también las trompas segundas. Sin poder dar razones para las omisiones (probablemente concebidas desde el momento de copia), lo que sí se explica es cómo se conformó la copia que se conserva actualmente en el archivo catedralicio.

Finalmente, quiero volver a hacer hincapié en que todas las portadillas que contienen la música de Tomás Ochoando anuncian al autor de la música contenida, en tanto que el invitatorio carece de la aclaración. Como resulta común para la época y como ya se vislumbró con la obra de la antigua Colegiata de Guadalupe, conformada por el binomio compositivo Ochoando-Piccini, es probable que el invitatorio no sea del compositor pero que por razones siempre de uso y fines pragmáticos, el cabildo, el copista o quizá el maestro de capilla decidiera amalgamar a la misa y a la lección de difuntos este invitatorio.

<sup>271</sup> Portada de la Misa de difuntos de Ochoando en MEX-Mc, AO645, signatura actual.

## Las diferencias en el manuscrito MEX-Mc

### Entre la tradición tridentina y la reformada o el porqué de la ausencia del oficio

Las diferencias entre el manuscrito de MEX-Mc y los dos restantes, no son casuales. Además de la falta del oficio, este apógrafo tiene una discrepancia instrumental notable pues carece de papeles para las flautas. Ambas disimilitudes tienen explicación.

En primer lugar, ¿qué sucede con la omisión de las partes del oficio? Como aclaré desde líneas arriba, la falta no representa una pérdida sino una inexistencia. De la portada y las portadillas se deduce que, en el plan inicial, al momento de copia, el oficio no estaba contemplado. No obstante, engañoso sería suponer que, fuese cual fuese la razón fúnebre por la que se solicitó la copia, en la celebración, las lecturas litúrgicas correspondientes a cada movimiento del oficio no hayan sido cantadas.

De acuerdo de nuevo con Javier Marín, “el estudio del repertorio polifónico ha mostrado las diferentes tradiciones litúrgico-musicales entre dos de las catedrales más importantes de Nueva España como son las de México y Puebla.”<sup>272</sup> La música para los difuntos no escapa a la diversidad tradicionalista. En México, según el musicólogo se siguió una versión pretridentina; lo que significa que secciones de los tres primeros nocturnos de maitines eran puestos en polifonía. Mientras que en Puebla, como en casi todas las iglesias hispanas, imperaba la versión, a la Pío V, es decir, reformada en donde sólo para el primer nocturno se disponía música a varias voces.<sup>273</sup>

Sin conocer la música original, es plausible suponer que la copia de Ochando llegada a la Catedral de México siguiera la tradición reformada<sup>274</sup> y fuera entonces poco útil para los fines tridentinos de la celebración litúrgica capitalina; no así en la Catedral poblana y probablemente en la Colegiata de Guadalupe. Razón por la cual el oficio que acompañó a la misa de *Requiem* de nuestro compositor seguramente no fue de su autoría. Las posibilidades para la selección del oficio acompañante son directamente proporcionales a la cantidad de obras de este género litúrgico resguardadas en aquel entonces en la papelera de música del recinto catedralicio.

---

<sup>272</sup> Marín, Javier, *op. cit.*, p. 776

<sup>273</sup> *Cfr. idem.*

<sup>274</sup> Los detalles sobre esta propuesta se pueden constatar en el acápite dedicado a la vinculación entre los manuscritos.

Ya que este manuscrito no es el objetivo principal de la edición, el esbozo de conjeturas y propuestas puede parar en dichos términos. En conclusión, la diversidad de tradiciones litúrgico-musicales sucedidas entre los recintos eclesiásticos, explica la ausencia del Oficio de Ochando en la copia de MEX-Mc.

### **Las condiciones instrumentales de la capilla de la Catedral de México o porqué sin flautas**

De acuerdo con las portadas de los tres manuscritos, el de la Catedral de México es el único que entre su dotación instrumental no solicita las flautas. La explicación no demanda mucho misterio. Es sabido que las peticiones instrumentales y vocales denotadas en las copias dependían en gran medida de las posibilidades de la capilla musical de cada recinto.

Consecuentemente, la primera deducción plausible es que la orquesta de la Seo Capitalina no contara entre sus filas con músicos intérpretes del aerófono en cuestión. El hecho se reafirma al constatar que de acuerdo con las plantillas de músicos contratados en la catedral hacia las décadas centrales del siglo “aparecen ya las cornetas, un intérprete específico de violón y otro más de violín, instrumento que duplicó su presencia, pero nada se indica acerca de las flautas y los oboes.”<sup>275</sup> Y todavía hacia finales de la centuria y comenzada la siguiente, a pesar de que se percibe un “crecimiento exponencial de la sección instrumental de la capilla frente al conjunto vocal,”<sup>276</sup> no aparece ningún flautista contratado en la orquesta capitalina.

Aunque a mis objetivos no compete ahondar en dicha carencia instrumental, es de notar que la catedral novohispana de mayor jerarquía hubiere prescindido a todo lo largo del XVIII de dicho instrumento. Por otro lado, y más pertinente a las intenciones del proyecto, es de subrayar que la ausencia se traduce no sólo en una omisión tímbrica sino también simbólica.

La utilización de un par de flautas se vuelve característica en la música de difuntos de tradición española porque su cualidad sonora denota un significado fúnebre. Esta asociación “hunde sus raíces en la Antigüedad o en la visión que de la misma podía ofrecerse a las personas cultivadas en los siglos XVII y XVIII.”<sup>277</sup> Prueba de ello es la presencia infalible del par de aerófonos en la música para los difuntos de los autores representativos

---

<sup>275</sup> Marín, Javier, *op. cit.*, p. 175.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>277</sup> González Marín, Luis Antonio, *José de Nebra. Oficio y Misa de Difuntos para las Reales Honras de la Reina Nuestra Señora Doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*, ICMMU, España, 2003, p. 10.

del dieciocho español (entre otros, Nebra, Durón, Torres y, por supuesto, Ochando). Por ello, la ausencia de las flautas en la interpretación de la misa debió significar una disminución del carácter fúnebre.

A manera de corolario, los apegos a ciertas reformas litúrgicas y las condiciones instrumentales de la capilla capitalina debieron transformar la interpretación de la obra de Ochando. Con este caso específico puede demostrarse que, a pesar de los rasgos comunes compartidos en todo el sistema eclesiástico musical de los territorios de la corona, ciertas normas, hechos y contingencias denotaban las particularidades de las prácticas interpretativas en cada recinto; en este caso, aun contemplando la cercanía geográfica que existe entre los recintos novohispanos que resguardan la obra.

Aterrizando las premisas en la edición, debe ponerse en relieve que, a pesar de tratarse de la misma obra, la selección de la copia y el lugar de resguardo (la historia que acompaña a los papeles) demanda y delinea los criterios editoriales. De haber seleccionado este manuscrito, en lugar del poblano, el producto final de la edición habría sido sustancialmente —radicalmente— distinto.

### **La copia de MEX-Mahbg**

El manuscrito de la antigua Colegiata de Guadalupe (manuscrito MEX-Mahbg) plantea otras posibilidades. El oficio, sí presente, no se encuentra completo pues las *particellas* de los violines solo existen para el acompañamiento de la primera lección de difuntos, existen faltantes entre las voces y no son pocas las partes que, aunado al tono amarillento característico de los papeles dieciochescos, se les ha sumado el tono húmedo de los ataques y mordidas fúngicos, haciendo ilegibles frases y fragmentos enteros.

En la portada, en lugar de trompas, se solicitan sordinas. El detalle organológico, resulta notable; no obstante, al abrir los cuadernillos el instrumento en función es el clarín. De acuerdo con las fuentes de la época y actuales poco se ha esclarecido respecto a la utilización de trompas, clarines, o bien, como en este caso sobre la especificación de las sordinas.

Recurrir a otro manuscrito sólo enmaraña más la situación. El de MEX-Pc solicita en la portada trompas, pero las portadillas aparecen los clarines y se especifican también las sordinas. El de MEX-Mc es el único manuscrito que en portada, portadillas y partes sólo

anuncia las trompas. Dadas las cualidades transpositoras de estos instrumentos, reparar en el hecho es pertinente.

No obstante, tanto en estas copias como en las utilizadas para la edición anterior, (las de la Misa en Re mayor) pareciera que, pese a las consideraciones de transporte, los clarines y las trompas representaban una sinonimia organológica. Los manuscritos suelen especificar indistintamente el uso de ambos instrumentos; y, aunque manteniendo una escritura de armónicos naturales, los instrumentos, al menos en el caso de estas obras de Tomás Ochando, están siempre en la altura real, es decir, suena lo que está escrito.

Por otro lado, prestar atención a las sordinas vuelve a tener, como en las flautas, un fin semiótico. De acuerdo con Leopold Mozart, las sordinas eran “pequeños adminículos fabricados en madera, plomo, latón, acero u hojalata, para expresar así mejor lo débil y lo triste.”<sup>278</sup> Claro que citar a Leopold Mozart obliga a pensar en cuerdas antes que en metales. Es cierto que la frase del músico refería a las sordinas como mecanismo añadido a los violines, pero es cierto también que la referencia simbólica para expresar lo débil y lo triste a través del atenuante sonoro aplica de igual manera a los metales, cuando menos en el siglo XVIII.

Con mayor precisión, y refiriendo a las sordinas hechas para las trompas dieciochescas “se emplearon principalmente en la música religiosa, vinculadas a la muerte.”<sup>279</sup> Así, a través del manuscrito de MEX-Mahbg, y un poco a través de los otros, se pone en relieve la trascendencia simbólica de la especificación organológica de las sordinas y las posibilidades para decidir entre el uso de trompas o clarines.

Otro aspecto de consideración es la fecha de copia. Los papeles nada dicen al respecto; ni portadas, ni portadillas contienen alguna información que corrobore el año en que fueron copiados o bien, llegados al recinto. No obstante, puede creerse que este manuscrito no llegó al recinto guadalupano sino hasta el último tercio del siglo XVIII o cerca.

La antigua Colegiata de Guadalupe se fundó hacia el 1751, empero, formalmente la actividad musical comienza diez años después en torno al 1761 y pese a que algunas fuentes

---

<sup>278</sup> Mozart, Leopold, *Método de tocar el violín por Leopoldo Mozart. Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas acerca de la música en general y el diapason del instrumento. Por un aficionado principiante*, Apud Pascual, León, Nieves, *La interpretación musical en torno a 1750*, Universidad de Salamanca, España, 2016, p. 85.

<sup>279</sup> Socialmusik, <http://www.socialmusik.es/guia-sordinas-viento-metal/> Fecha de consulta 10/04/2019.

refieren algunos intentos por conformar una capilla musical desde la década de 1770, una agrupación formal en dichas condiciones no se instaura en el recinto guadalupano hasta 1792.<sup>280</sup>

Sin saber la procedencia, el copista o la razón de copia de estos papeles, lo cierto es que debieron llegar al templo guadalupano hacia las últimas décadas del siglo. No obstante, estos papeles resguardan un garabato que hace plausible suponer un origen transatlántico: una rúbrica debajo del nombre del compositor...

### **La rúbrica ¿de Tomás Ochando?**

El manuscrito de la antigua Colegiata esconde esta otra particularidad. Ya desde la tesis anterior había puesto sobre la luz que estos papeles contienen entre sus grafías una rúbrica debajo del nombre del compositor (puede verse en la imagen previa sobre la portada del manuscrito). Este garabato no aparece en ningún otro papel pautado con música de Tomás Ochando ni de aquí, ni del otro lado del Atlántico.

¿Podría conjeturarse que la rúbrica es hecha a puño y letra del maestro de capilla y con ello especular un origen ultramarino para estos papeles? Una respuesta inapelable está fuera de las posibilidades; no obstante, la información asequible respecto al tema, aunque escasa, corrobora que la rúbrica era un remate añadido a la firma con la voluntad de distinguir la inscripción de las demás;<sup>281</sup> además de “una simbología estética de poder.”<sup>282</sup>

¿Ello basta para suponer que sólo Tomás Ochando debía estar facultado para trazar los ringorringos debajo de su nombre? Tal como lo he planteado en la tesis anterior, de no ser así, el trazo podría ser entonces del copista o del dueño de los papeles. Alguna respuesta más certera esperaba encontrar con un documento manuscrito de Tomás Ochando.

Hoy, a pesar de que dichas condiciones son posibles, el memorial del compositor (el del cabildo ilicitano) no contiene rúbrica y una comparativa caligráfica de peritas aspiraciones esta fuera del alcance. Señalar las especulaciones, aunque no puedan ser

---

<sup>280</sup> Vid. Torres Medina, Raúl, *La mantención de la capilla de música de la Colegiata de Guadalupe*, <http://www.smtp2.colmex.mx/downloads/6682x5771> Fecha de consulta 10/03/2019; y también, Marín López, Javier, “La difusión del repertorio español en la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)” en *Revista de Musicología*, XXXII, 1, 2009.

<sup>281</sup> *Los tiempos de la tinta y la pluma*, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/563804/sociedad/tiempos-tinta-pluma.html> Fecha de consulta 03/2019. *Firmas en los documentos antiguos*, <https://www.abueling.com/blog/tag/firma-siglo-xviii> Fecha de consulta 03/2019.

<sup>282</sup> Caamaño-Dones, Josué, *Introducción a la Paleografía y Diplomática Hispanoamericana*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 2012, p. 76.

llevadas más lejos, contribuye (como demostraré en el acápite siguiente) a las hipótesis sobre la genealogía de los manuscritos.

Con lo que se ha puesto en evidencia sobre la conformación y las particularidades de este manuscrito, queda entonces, revisar los papeles de la ciudad de la talavera (Puebla) y, entonces sí, realizar la propuesta estemática y modelar los posibles parentescos entre todas las copias.

### **La copia de MEX-Pc**

#### **El Oficio y Misa de difuntos de Tomás Ochando en la Catedral de Puebla: protagonista de las exequias de 1756 a c.1770**

Como establecí desde el principio del acápite, el único juego completo —o catalográficamente completo— es el de la Catedral de Puebla (manuscrito MEX-Pc). Tal como lo desmenuza el conteo de Tello,<sup>283</sup> el Oficio contiene el invitatorio, un salmo *Domine ne in furore*, la lección primera de difuntos *Parce Mihi Domine*, la segunda lección *Taedet animam meam* y la Misa que, además de los movimientos estandarizados para este *proprium missae*, contiene un Motete *Mortui enim* (del que hablaré más adelante).

Cabe aclarar que, a pesar de mi acercamiento digital con el archivo poblano, el manuscrito a mi alcance enuncia la presencia de la primera lección de difuntos (que cuenta Tello) pero los papales aclaran que ésta ha sido copiada aparte; esa copia adyacente no pudo llegar a mis manos. No obstante, siendo el *Parce mihi Domine* una de las obras más populares del compositor, como lo demuestra la presencia constante en los acervos y la vigencia del título como la única obra grabada de Tomás Ochando, la solución propuesta para remendar la falta se explica en las críticas a la edición.

Por otro lado, este manuscrito presenta una encrucijada temporal. La fecha de copia, como lo dice la portada, data del 1757. Esta fecha ha sido de trascendencia para el compositor, porque hasta antes del presente trabajo, las fuentes novohispanas coincidían en circunscribir la época de actividad de Tomás Ochando *circa* de ese año. Decisión lógica, siendo la única fecha asequible —o casi la única— sobre el maestro de capilla.

Empero, revisando a fondo el total de los papeles, algunas portadillas confirman haber sido copiadas en el año de 1756. Como es común en la época, sería fácil asumir que existieran dos juegos. Pero, haciendo las cuentas y cotejando todas las partes, resulta que ninguna se

---

<sup>283</sup> Tello, Aurelio, *op. cit.*, pp. 308-309.



encuentra duplicada; es decir, existe la cantidad de papeles precisa para completar un solo manuscrito. Por ello, resulta congruente desechar la idea de encontrarnos frente a dos copias pues, que con el pasar de los años se hubiesen perdido las voces o los instrumentos exactos para completar un solo juego es en sumo remota.

Consecuentemente, resulta hasta cierto punto sensato proponer que la música haya sido copiada por más de un amanuense (las caligrafías de cada año son distintas *vid.* img. 19 y 20) y con un cambio de año, de 1756 al 57, o bien que alguna de las fechas sea sencillamente una errata.

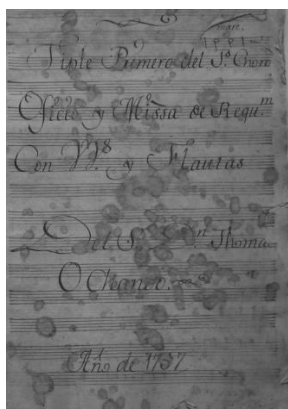


Imagen 19 Portadilla del Tiple primero del primer coro del Oficio y Misa de Difuntos de Tomás Ochando, en MEX-PC, fotografía de Gustavo Mauleón

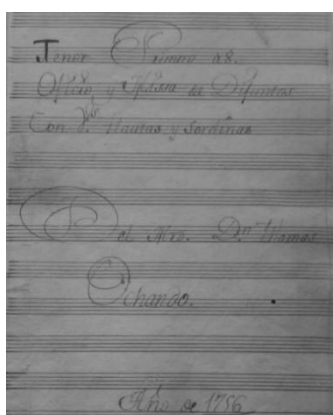


Imagen 20 Portadilla del Tiple primero del primer coro del Oficio y Misa de Difuntos de Tomás Ochando, en MEX-PC, fotografía de Gustavo Mauleón

Cualquiera que haya sido la fecha de copia, a partir de ella es que puede extraerse esa información histórica que trasciende a las notas pautadas contenidas en los papeles. Haya sido en el 1756 o en el 1757, lo cierto es que en ambos años, al mando de la capilla angelopolitana se encontraba José Joaquín Lazo Valero (?-1778). Este compositor, maestro de Capilla de la Catedral de Puebla de 1749 a 1778, delegó no pocas obras de su propio ingenio compositivo al estante musical del recinto. No obstante, entre su repertorio no se encuentra ningún Oficio ni Misa de difuntos.

A su muerte, Lazo Valero, mediante un albacea, dejó un memorial “pidiendo se nombre sujeto que pase a la casa mortuoria a recibir, así la música de su pertenencia, que por su última disposición dejó legada a esta Iglesia como la que tenía en su poder de la misma

Iglesia.<sup>284</sup> Entonces, ya sea que los papeles fueran de su colección personal o de la Iglesia, es probable que el manuscrito en cuestión llegase a la alacena musical catedralicia gracias a Lazo Valero.

Es de notar que este maestro de capilla, un compositor “muy práctico y teórico en sus respuestas, con muy graves fundamentos y su composición de muy buen gusto,”<sup>285</sup> como recién mencioné, no cuenta con un oficio o misa de difuntos en su catálogo. Por ello, es probable que él (o el cabildo) haya auspiciado la decisión de copiar el *Requiem* de Ochando con todo y su oficio para, seguramente, una ocasión fúnebre especial.<sup>286</sup>

Por otro lado, tal como sucede en el caso de Nebra y su música para las reales honras fúnebres de la reina doña María Bárbara de Braganza, siempre se echa de menos la posibilidad de atribuir el uso de esta música a una celebración precisa. Es decir, saber qué cabildo y para qué difunto le fue solicitado a Tomás Ochando la fúnebre composición, nunca resulta un dato vano. De igual manera sucede con la copia angelopolitana, pues sin un acta de cabildo o petición formal en un documento manuscrito, la interrogante ¿para qué difunto o para qué celebración se mandó copiar el Oficio y Misa de Ochando en la Catedral de Puebla? sigue sin respuesta.

No obstante, algunos obituarios sobre personajes relacionados a la catedral en fechas cercanas al 1757 (1756) permiten hacer suposiciones, nunca infalibles pero que contribuyen a constatar la relevancia de la obra como parte de la esfera sonora de la ciudad poblana. Pero antes de revisar los obituarios, me gustaría subrayar algunas consideraciones para dar mayor relieve y significación a la presencia del Oficio y Misa de difuntos de Ochando en la papelera de música del recinto catedralicio:

A lo largo del trabajo una de las ideas que han promovido la justificación y la trascendencia de la figura del compositor es la popularidad de la que gozó en la Nueva España, en contraste con la fama póstuma y el silencio historiográfico actual. Con esta obra, se añade un argumento más para sustentar dicha premisa.

---

<sup>284</sup> ACCP, AC, L. 44, f. 13v. La información es tomada de la mencionada referencia. No obstante, ésta llegó a mis manos gracias al trabajo que ha hecho el musicólogo Gustavo Mauleón en torno a la música y los músicos de la Catedral de Puebla.

<sup>285</sup> ACCP, AC, L. 31, f. 67r-67v. *Idem*.

<sup>286</sup> Probablemente para un difunto con nombre y apellido considerando la magnitud de la obra, su difusión y su construcción formal. Estos temas los abordaré en el acápite correspondiente a las conjeturas estilísticas sobre la obra.

En 1978, Roeckle afirmaba que el género litúrgico que atañe a estas líneas había sido predominantemente marginal para los estudios musicológicos, claro, salvo algunas contadas excepciones (Mozart).<sup>287</sup> Si bien, aun pudiera ser sostenible que la *Missa pro defunctis* y tanto más el Oficio para la misma ocasión, siguen sin acaparar los reflectores musicológicos, es también argumentable que los estudios sobre este *corpus* en cuanto a España se refiere, han comenzado a delinear una tradición propia y aportes más precisos sobre el tema. Algo similar sucede también con la música novohispana.<sup>288</sup>

De acuerdo con aquellos estudios, parece deducible que la creación o el encargo de una obra fúnebre de este talante no era un hecho baladí para un compositor, su repertorio y su carrera. Tomando como referencia a dos de los compositores paradigmáticos del dieciocho español, resulta que para Nebra su *Oficio y Misa de Difuntos* “gozó de tal éxito o fue tan apreciado que trascendió la ocasión que debiera haber sido única, y sirvió para que su autor no fuera olvidado del todo en el siglo XIX.”<sup>289</sup>

Por otro lado, la obra más difundida en América de García Fajer “El Españolito”—en circunstancias similares a las de Ochando—, fue su oficio y misa de difuntos, prueba de ello es su presencia en cuatro archivos catedralicios novohispanos además de su conservación en Lima y Santiago de Chile.<sup>290</sup>

Y aunque los discursos musicológicos poco han dicho del *Oficio y Misa de Difuntos* de Ochando y su difusión, existen argumentos para especular que la obra haya sido tan socorrida para las celebraciones como la de estos autores. Entre los papeles mortuorios de la Catedral de Puebla existen algunos oficios y misas *pro defunctis* del siglo XVI de autores como Francisco Guerrero o Cristóbal de Morales, poco sobre el XVII y en cuanto al siglo XVIII y principios del XIX —sin contar los fragmentos y pedazos del prolífico anónimo—

---

<sup>287</sup> Cfr. Roeckle, Charles, *Eighteenth century Neapolitan settings of the requiem mass structure and style*, The University of Texas at Austin, 1978, p. 55.

<sup>288</sup> Vid. González Marín, *op. cit.*; asimismo, Recasens, Albert, *Francisco García Fajer (1730-1809) Oficio de difuntos*, consultado en <https://www.docplayer.es/82002155-Francisco-j-garcia-fajer-oficio-de-difuntos.html> fecha de consulta 18/04/2019; Marín López, Javier, *op. cit.*

<sup>289</sup> González Marín, *op. cit.*, p. XV.

<sup>290</sup> Cfr. Marín López, *op. cit.*, p. 480.

se cuenta la de Manuel Arenzana, Juan Lutrilla (/José Manuel Aldana),<sup>291</sup> y la ya anunciada obra del “Españoleto”.<sup>292</sup>

No es difícil dilucidar que, por cronología, la obra de Ochando, con fecha de composición desconocida, pero con fecha de copia (casi) precisa, llegó al recinto catedralicio antes que las otras obras. Manuel Arenzana fue maestro de capilla de la catedral de 1791 a 1821. Respecto a su Oficio y Misa de difuntos es constatable que los manuscritos fueron copiados (por el mismo) en 1801 y la obra compuesta, con seguridad, en ese año o cerca.<sup>293</sup>

La obra de Lutrilla resulta más propensa a las especulaciones. Existe poca información biográfica del compositor, sabemos que residía en Puebla, de acuerdo con la entrada del catálogo de Tello estuvo activo hacia la segunda mitad del XVIII y poco más.<sup>294</sup> No obstante, entre las escasas huellas pautadas que existen hoy del compositor, todo apunta a que, con un poco más de precisión, Lutrilla estuvo activo hacia finales del siglo. Sus obras asequibles poseen, todas, fechas de copia posteriores a 1790<sup>295</sup> y su Oficio de difuntos (aunque sin fecha de copia) parece haber sido interpretado junto con algunos movimientos del oficio de José Manuel Aldana (1758-1810).

De este último, en contraste, existe mucha más información.<sup>296</sup> De entre todo, lo que debe subrayarse es que el músico estuvo activo hacia finales del periodo colonial, y si bien, eso no asegura que la obra de Lutrilla haya sido compuesta cerca del ocaso dieciochesco, aunado a los datos del párrafo anterior, la hipótesis plausible es que la obra de este compositor haya llegado al recinto catedralicio alrededor de las últimas décadas del siglo.

Queda entonces el *Oficio y Misa de difuntos* de García Fajer. Este manuscrito, desprovisto de fecha de copia, demanda otras vías para especular sobre su aparición en el repertorio de la seo poblana. Mirar con exclusividad los papeles de música de un recinto novohispano, sin sospechar las posibles conexiones y concordancias con los papeles de otros

---

<sup>291</sup> De acuerdo con el catálogo ya citado de Aurelio Tello, el Oficio de difuntos de Lutrilla se encuentra completado o acompañado de algunos movimientos de José Manuel Aldana. Decisión, seguramente de carácter práctico, tomada por el cabildo, el copista o quizá el maestro de capilla en turno.

<sup>292</sup> Para este párrafo *vid.* Tello, Aurelio, *op. cit.*

<sup>293</sup> Esta información deriva del trabajo inédito de Dalila Franco sobre Manuel Arenzana.

<sup>294</sup> La entrada asequible es la del catálogo de Aurelio Tello recién mencionado.

<sup>295</sup> De acuerdo con cinco obras del compositor que registra el buscador *online* de RISM y las pocas obras datadas del catálogo de Puebla en cuestión (Aurelio Tello).

<sup>296</sup> Monterrubio Hernández, Mauricio, “José Manuel Aldana hacia un nuevo panorama del siglo XVIII” en *Heterofonía*, N°. 125, 2001, págs. 9-30.

recintos (incluso transatlánticos) es ya una metodología obsoleta, hacerlo sería mirar musicológicamente con un parche en el ojo.

A partir de ello, y tomando en cuenta la consabida relación entre la catedral de la ciudad de México y la catedral de la ciudad angelopolitana, buscar en ambos repositorios al “Españoleto” fue el camino para circundar una fecha de aparición de la obra de difuntos en la ciudad poblana —y de paso también ahondar en la catedral capitalina.

De acuerdo con Javier Marín<sup>297</sup> es probable que el oficio y la misa para los difuntos de García Fajer llegaran a la catedral por vías distintas: la Misa, a través de su discípulo y copista, Cayetano Echevarría quien sería, además de Maestro del Colegio de Infantes de México hacia el último tercio del siglo, promotor antonomástico de la obra de su maestro en la Nueva España. Por otro lado, parece que el *Oficio de difuntos* con caligrafía y formato distinto pudo haber llegado a México desde Madrid “en virtud de las fluidas relaciones institucionales y musicales que la catedral de México mantuvo con la corte durante este periodo.”<sup>298</sup>

A través de los inventarios, el mismo musicólogo plantea que ambas obras pudieron haber llegado al recinto catedralicio hacia principios de la década de 1770 y que “la catedral de México fue, probablemente, una de las primeras instituciones de Hispanoamérica donde se conoció la música de García Fajer.”<sup>299</sup> El último trazo necesario para volver del recinto capitalino al poblano es que no existe fecha certera para la composición de la obra, pero probablemente fue compuesta por García Fajer en los años posteriores a su regreso de Italia;<sup>300</sup> es decir después del 1756.

De acuerdo con todo lo dicho, se puede especular lo siguiente: si la obra de García Fajer llegó a la catedral capitalina antes que a otros recintos novohispanos; si el *Oficio y Misa de Difuntos* llegan a dicho templo cerca del 1770 y la obra se compuso pasado el 1756, es entonces probable que, a través de la consabida relación que mantuvieron las dos catedrales en cuestión, la copia poblana proviniera de la Catedral de México y sea posterior al 1770. Si los papeles llegaron por una vía de difusión distinta (hecho un poco menos probable), es al

---

<sup>297</sup> La información proviene de Marín López, *op. cit.* y del mismo autor “«Se canta por la armonía del Españoleto»: García Fajer en el repertorio musical de la catedral de México” en *La ópera en el templo, estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 380.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 378

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 385.

menos seguro que aparecieran en la geografía angelopolitana algunos años después de su composición, es decir, hacia los años centrales de la década del 1760.

Con toda la revisión de obras *pro defunctis* ajenas a nuestro maestro de capilla, pero propias del recinto poblano, se puede plantear la siguiente conclusión. El *Oficio y Misa de difuntos* de Tomás Ochando fue la única obra (de la que hasta ahora se tenga registro) presente en el repertorio del templo angelopolitano por al menos una década. Consecuentemente, mientras Lazo Valero era el encargado de “echar el compás” en la capilla angelopolitana, es posible que el *Requiem* de Ochando con su Oficio protagonizara las celebraciones del día de todos los santos, o bien, conformara la parte sonora de las exequias de algún difunto cercano al recinto.

Claro que la presencia de música de otros siglos y de otros autores que mantuvieron vigencia sonora hasta el XVIII (razón por la cual seguían copiándose), implican la probable convivencia de este repertorio con la música de Ochando. Sin embargo, lo innegable es el papel trascendental de uso que debió tener la música del compositor siendo la única obra dieciochesca copiada en el recinto desde 1756 hasta *circa* 1770.

Hasta aquí se ha dibujado un claro panorama sobre las particularidades de las copias, sobre su conformación estructural y las condiciones de resguardo actual de todos los papeles. Respecto al manuscrito de MEX-Pc, existen, como ya he anunciado, una serie de obituarios y noticias de personajes fallecidos que permiten construir varias historias *exequiales* y posibilidades de uso de la obra que abonan al tercer y cuarto principio de la edición.<sup>301</sup> No obstante, estas historias encaminan el discurso a centrarse de lleno en el manuscrito poblano; por ello, antes de abordarlas, lo pertinente es la realización del estema, ahora que se ha juntado todo el arsenal argumentativo.

### **Viajes pautados: rutas consabidas y rutas desconocidas**

Utilizar el manuscrito poblano como base derivó de ser el único juego de papeles completo. No obstante, con lo que se ha revisado hasta ahora es fácil dilucidar que esta copia es la de fecha más temprana, siendo una razón más para la selección del manuscrito. Además, volviendo al tema de las reformas, es probable que la música original del compositor siguiera las normas tridentinas, haciendo suponer una mayor cercanía, no sólo temporal sino compositiva entre estos papeles y el autógrafo desconocido.

---

<sup>301</sup> *Vid.* primer acápite del presente capítulo.

Con ello en mente es pertinente cuestionar ¿Existe entonces alguna relación entre las copias? Consabida es la relación que existió entre las repisas musicales de la Catedral de México y la Catedral de Puebla. El repertorio común entre ambos recintos no es de ninguna manera una casualidad.

La Catedral de México, con su alta jerarquía en el sistema político-religioso español, “al igual que sus contrapartidas peninsulares, disfrutó de una animada y cosmopolita vida musical que se tradujo en la presencia de músicos y repertorios procedentes de Europa.”<sup>302</sup> Es por ello que la difusión de los papeles entre el recinto mexicano y el poblano trazaba una ruta cuya dirección iba predominantemente del primero hacia el segundo.

Empero en el caso del *Oficio y Misa de Difuntos* de Tomás Ochando existen razones para creer en una ruta inversa. Si es que los papeles están emparentados de alguna manera, la copia de MEX-Mc debió provenir de la ciudad poblana y no al revés. En primer lugar, el apógrafo mexicano, como se ha puesto ya en alto relieve, carece del oficio por lo que no pudo haber sido el antecesor del poblano. En segundo, se ha establecido que los papeles de la Angelópolis fueron copiados en 1756 (o 1757) y los de la catedral capitalina parecen haber sido copiados para el recinto hasta aproximadamente quince años después.

Por otro lado, hay razones de peso para suponer que en realidad estos papeles llegaron a su destino por vías distintas y sin un vínculo en común. Buscando discrepancias, variantes y errores compartidos, las trompas —¿o clarines?— se revelan como un testigo sólido para negar el parentesco.

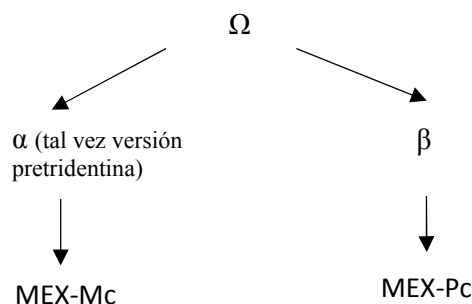
Las partes de ambos manuscritos no tienen relación alguna. Aunque sin perjuicio de la armonía, las notas de las trompas son totalmente distintas en MEX-Mc y MEX-Pc. En ambos casos se mantiene la serie natural de los armónicos y el lenguaje idiomático es propio del instrumento en la época, pero siendo todas las notas discrepantes entre los papeles, impensable resulta suponer que una copia haya dado origen a la otra. Queda por presumir que el manuscrito que dio origen a cada copia era distinto y que tanto MEX- Mc como MEX-Pc pudieron llegar a su respectivo recinto por una vía de abastecimiento transatlántica.

Entonces, una propuesta —entre muchas— de estematización podría diseñarse en los siguientes términos (esquema 1):

---

<sup>302</sup> Marín, López, *op.cit.*, p. 783.

*Omega* es el autógrafo desconocido compuesto hacia mediados del siglo por seguro en algún recinto español, con probabilidad madrileño. *Alfa* pudo ser una copia transatlántica que siguiera la tradición pretridentina y fuera la fuente de la que copia De Aguilar, o bien que *Alfa* de origen ultramarino siguiera las pautas de la reforma y en la Catedral de México el amanuense adaptara la copia a los lineamientos. *Beta* pudo ser una copia española de la versión primaria del compositor que llegó a Puebla.



Esquema 1. Propuesta de estematización para los ms. MEX-Mc y MEX-Pc

Otra consabida relación es la que mantenía la papelería de música guadalupana con el repertorio de la catedral metropolitana.<sup>303</sup> Tal como sucede con en el binomio MEX-Mc/MEX-Pc, la catedral capitalina abastecía parte de las copias al recinto de la Virgen del Tepeyac. No obstante, en el mismo tenor de ideas y bajo los mismos argumentos (incompatibilidad de algunas partes y carencia del oficio en MEX-Mc), puede entenderse que difícilmente la música de Ochando llegó a la Basílica a través de la Catedral de México.

Consecuentemente el único camino genealógico para los papeles que queda por trazar es el que va de Puebla a la Basílica. No podría plantearse que fuera del otro modo porque rememorando sobre las fechas de erección del recinto guadalupano y el establecimiento de su capilla musical (c. 1774), imposible sería que la copia de la antigua colegiata diera lugar a los papeles poblanos copiados desde varios años atrás.

Por otro lado, la difusión de papeles pautados entre ambos recintos, hasta el día de hoy, ha trazado pocas líneas de estudio, tenues y de poca confluencia.<sup>304</sup> Hecho que pone

<sup>303</sup> Marín López, Javier, *op. cit.*, *La difusión del repertorio español en la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)*

<sup>304</sup> Como ejemplo podemos mencionar a Miguel Tadeo de Ochoa y Francisco Atienza Pineda, ambos activos en la escena musical poblana del siglo XVIII y autores de algunas obras resguardadas en MEX-Mahbg. Cfr. *Ibidem*, p. 190.



sobre tela de juicio el posible parentesco entre las copias. Entonces, ¿si hay razones para creer que la copia de la colegiata proviniera de los papeles sueltos del templo angelopolitano? Ciertamente la balanza se inclina a juicio del lector pues parecen existir argumentos suficientes para ambas propuestas.

En primer lugar, las agógicas, las indicaciones de carácter y las acotaciones al margen de la obra son totalmente compatibles en ambos papeles. No sólo se trata de las mismas indicaciones sino que están escritas con palabras idénticas, es decir, en cita textual. Este paralelismo no sucede con el manuscrito de MEX-Mc; y, por mirar otro ejemplo, los epígrafes e indicaciones de carácter en la edición de la misa en Re Mayor fueron motivos de grandes discrepancias y de decisiones obligadas. Por ello, el hecho no resulta menor.

Por otro lado, en ambos manuscritos, la *Secuencia* tiene un compás para las voces:



Y otro para la dotación instrumental:  $\frac{3}{4}$ . Esta situación que obedece a una explicación estilística de importantes consideraciones (y que explicaré más adelante), ha sido “normalizada” en el manuscrito de MEX-Mc, pues toda el movimiento para voces e instrumentos se ha copiado en el mismo y en el más “moderno” compás:  $\frac{3}{4}$ . El común denominador métrico en MEX-Pc y MEX-Mahbg no dejar de ser una razón más para vincular los papeles.

Por otro lado, excavando con mayor profundidad, los clarines que con anterioridad habían bastado para des-emparentar la copia de México con la de Puebla, aquí se convierten en un argumento ambivalente. Las notas, casi las mismas en ambos manuscritos, difieren en pequeños detalles de registro, en no pocas ocasiones una nota está escrita una octava arriba en los papeles guadalupanos. Sin embargo, este argumento no basta para creer que los papeles no tienen el mismo origen pues volviendo a la ambigüedad entre los clarines y las trompas, las diferencias y posibilidades organológicas, bien pudiera ser que las condiciones del instrumento usado en la colegiata obligasen a escribir algunas notas en un registro más agudo.

Aun sin dejar a los clarines, y evidenciado los casos más significativos de variantes o errores comunes, el ofertorio de MEX-Pc tiene un error en el c. 47 que genera un choque armónico. En la copia de MEX-Mahbg este ha sido corregido, o bien, no aparece; pero la posibilidad de que la errata haya sido enmendada por el copista es en sumo posible por lo que de nueva cuenta no basta para descartar el nexo entre los papeles.

En el terreno de las discrepancias también deben señalarse las copias del acompañamiento. *Cuasi* idénticas en diseño melódico, los papeles difieren en la insinuación armónica; es decir, los papeles de MEX-Mahbg proponen un cifrado para el bajo, en tanto que los de MEX-Pc —con más confianza en el organista— carecen de cualquier cifra o número para la realización del acompañamiento. De nuevo, aunque la diferencia puede ponerse en relieve no es lo suficientemente sólida para argumentar que los papeles no provienen de la misma fuente.

Pese todo a lo dicho, hay un argumento que podría dar más peso a la confrontación de la hipótesis. En la revisión de los papeles guadalupanos, la existencia de una rúbrica, ese garabato estético con significaciones de poder permitió asumir una cercanía caligráfica entre la copia y el compositor, de ser así, como ya dije, los papeles deberían venir del otro lado del Atlántico y anular las posibilidades de una genealogía manuscrita entre estas copias.

Esta posibilidad adquiere mayor sentido al considerar que la otra vía de abastecimiento musical sobresaliente para el repertorio de la antigua colegiata, además de la Catedral de México, fue la metrópoli. Es decir, saltando las escalas, gran parte de los papeles que llegaron al recinto guadalupano provenían directo de la península, principalmente de las capillas de la “Villa y la Corte”.<sup>305</sup>

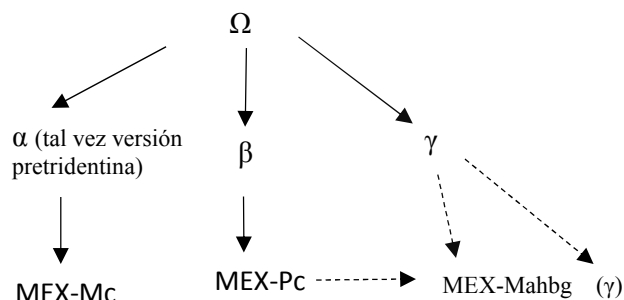
Finalmente la decisión no logra ser inequívoca, pero con las premisas establecidas puede, en primer lugar, dibujarse un estema más amplio para estos papeles, y en segundo, como ya he mencionado, la comunicación entre la música y músicos de la antigua colegiata y la Catedral de Puebla ha dado poco de qué hablar; en todo caso, si los papeles si mantienen un vínculo de copia, con estas propuestas se dibujan unas cuantas líneas más para los estudios sobre la difusión de la música en la Nueva España y podrían establecerse nuevas rutas y vías de distribución.

Entonces, el árbol genealógico, de acuerdo a mis supuestos, termina por diseñarse en las siguientes condiciones (esquema 2):<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> *Idem.*

<sup>306</sup> Las líneas punteadas en el esquema significan posibilidades de menor certeza.



Esquema 2. Propuesta de estematización para los ms. MEX-Pc. MEX-Mc y MEX-Mahbg

Obviando lo ya dicho sobre MEX-Mc, *Omega* es el autógrafo desconocido compuesto hacia mediados del siglo por seguro en algún recinto español, con probabilidad madrileño. *Beta* pudo ser una copia española de la versión primaria del compositor que llegó a la Angelópolis y a partir de ella se hizo la copia de MEX-Mahbg. O bien, que sin ningún vínculo con Puebla, MEX-Mahbg haya sido copiada de otro manuscrito madrileño, asumido como *Gamma*. En última instancia, si la rúbrica es original del compositor, que *Gamma* sea una copia autógrafa de Tomás Ochando que llegó directo desde la Metrópoli a la antigua Colegiata.

Las hipótesis entre los papeles, sus vínculos y sus posibles correspondencias quedan así finalmente entretejidas y *estematizadas*. Es entonces que los papeles de MEX-Mc y MEX-Mahbg pueden dejarse al margen y las historias que revelan las posibilidades de uso de la música fúnebre de Tomás Ochando en la ciudad de Puebla pueden contarse.

### **Las exequias de quién: un oficio y misa de difuntos para la “otra musa mexicana”, los monarcas, el virrey y hasta para el obispo**

La intención siguiente resulta un poco más aventurada, pero nada impide generar algunas ideas o supuestos sobre el o los difuntos cuyas exequias pudieron haberse acompañado con la obra fúnebre de Tomás Ochando. Las especulaciones, no sin que se escapen algunos finados y nunca de manera totalizante, derivan de las actas de cabildo asequibles y algunas otras fuentes de segunda mano con obituarios de personajes fallecidos y relacionados con la catedral en algunos de los años que se han establecido para el uso del Oficio y la Misa. Así sabemos que:

- el Dr. Juan Pérez Fernández de Salgo maestrescuela de la Catedral falleció el 16 de septiembre del 1756.<sup>307</sup>

- A los 26 días del mes de enero de 1757 murió en la ciudad angelopolitana el “Dr. Antonio de Rosola y Chávez, prebendado de la real y pontificia insigne colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe de México, se dictaminó se entierre de cabildo, se le cante vigilia, misa de cuerpo presente...”<sup>308</sup>

- En octubre del 1757 se concede real cédula por la dignidad de chantre al Dr. Gaspar Antonio Méndez de Cisneros, dignidad que había quedado vacante desde abril de ese año por la muerte del Lic. Gabriel de Artave y Anguita.<sup>309</sup>

- En el mes de agosto de ese mismo año “la plaza de sochantre y de una de las capellanías de erección [quedaron] vacantes por muerte del Lic. Manuel Francisco de Vargas.”<sup>310</sup>

- Ya en 1758, una canonjía queda vacante en el mes de julio por la muerte del Lic. Miguel José de Gorozpe Irala.<sup>311</sup>

Indagar con profundidad en la vida de estos personajes resulta ajeno a las intenciones del proyecto. Más allá de la petición expresa, en algunos casos, de que se cante la misa con cuerpo presente, poco sabemos sobre el aparato fúnebre que se llevó a cabo en cada uno de los fallecimientos. Lo que sí puede conjeturarse es la no tan nítida posibilidad de que la obra de Ochando sonara como parte del ritual fúnebre de estos difuntos, poseedores de una alta jerarquía eclesiástica y docente.

No obstante, existen otros fallecimientos que permiten deducir algunas hipótesis de mayor trascendencia y en cuya historia resulta menester mayor indagación. María Aguilar Velarde (1695-1756), mejor conocida como Sor María Anna Águeda de San Ignacio, fue la primera priora del convento de las Dominicas Recoletas de Santa Rosa, de la Puebla de los Ángeles. Fue autora de varias obras espirituales, devocionales, meditaciones y cuatro tratados teológicos;<sup>312</sup> ha sido referida por algunas fuentes como “la otra musa mexicana”<sup>313</sup> y su

<sup>307</sup> Cfr. AVCCP, AC, L. 33, f. 157r

<sup>308</sup> AVCCP, AC, L. 33, f. 180r

<sup>309</sup> AVCCP, AC, L. 33, f. 216r

<sup>310</sup> AVCCP, AC, L. 33, f. 208v

<sup>311</sup> AVCCP, AC, L. 33, f. 274r

<sup>312</sup> L. Eich, Jennifer, “The Mystic Tradition and Mexico: Sor María Anna Agueda de San Ignacio” en *Letras Femeninas*, Vol. 22, No. 1/2 (PRIMAVERA-OTOÑO 1996), pp. 19-32; p.20.

<sup>313</sup> Project Muse, <https://www.muse.jhu.edu/article/195278> Fecha de consulta 18/04/2019

trascendencia, aunque poco atendida en los discursos histórico-literarios,<sup>314</sup> estuvo bien delimitada en el ambiente litúrgico de su época.

A estos fines interesa que Águeda de San Ignacio mantuvo una relación de cercana amistad con Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, obispo de Puebla desde 1743 hasta su fallecimiento en 1763. Parte del legado literario de la priora que ha llegado a nuestros días, se debe a la ayuda y a la iniciativa del líder religioso por mandar a la imprenta algunos de sus textos “inmediatamente después de leerlos.”<sup>315</sup> Y otros, como sus *Devociones varias* publicadas de manera póstuma “reimpresas y unidas [...] para su más fácil uso por orden y a expensas de el Ilustrísimo Sr. Don Domingo Pantaleón.”<sup>316</sup>

De acuerdo con algunas fuentes, la amistad de ambos religiosos era tan próxima que el obispo “[...] se negó a dejar Puebla cuando fue notificado de que Águeda se encontraba próxima a morir, sabiendo que le correspondería officiar en la misa fúnebre de la monja venerada, a quien éste refería como ‘mi priora.’”<sup>317</sup> A partir de ahí, la relación entre ambos compete a este escrito. Las fuentes coinciden en dar relieve a las “justas y debidas honras”<sup>318</sup> que organizó Domingo Pantaleón a la muerte de la escritora.<sup>319</sup> Asuncio Lavrin califica dichas exequias como costosas y además declara al obispo como un admirador de Águeda.<sup>320</sup>

Como lo indica el paréntesis en el nombre de Águeda, la escritora dejó de existir en el año de 1756. No resulta difícil vislumbrar hacia donde apunta la hipótesis. Si la copia del *Oficio y Misa de difuntos* de Tomás Ochando data, como lo anuncian algunas portadillas, del año 1756 y no habiendo registro de otra obra fúnebre de este talante compuesta o copiada en el recinto por aquellos años, podría ser plausible que las “costosas” honras de Sor Águeda de San Ignacio, se celebraran con el acompañamiento de la música para difuntos del compositor.

---

<sup>314</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>315</sup> L. Eich, *op. cit.*, p.20 la traducción es mía.

<sup>316</sup> La portadilla de la obra se ha consultado a través del siguiente link <http://marcofabr.blogspot.com/2008/08/sor-mara-anna-aguada-de-san-ignacio.html> fecha de consulta 2/02/2019

<sup>317</sup> L. Eich, *op. cit.*, p. 23 la traducción es mía.

<sup>318</sup> De Villa Sánchez, Juan, *Justas y debidas honras que hicieron y hacen sus propias obras a la M.R.M. María Anna Águeda de San Ignacio*, reimpreso en la Imprenta de la Biblioteca Americana, México, s. f.

<sup>319</sup> Véase entre otros, Lavrin, Asunción, *Las esposas de Cristo: la vida conventual en la Nueva España*, FCE, México, 2016; de la misma autora el de Lavrin, “La escritura desde un mundo oculto: espiritualidad y anonimidad en el Convento de San Juan de la Penitencia” consultado en línea a través de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3514> fecha de consulta 05/2019 y la obra ya citada de L. Eich.

<sup>320</sup> Cfr. Lavrin, Asunción, *op. cit.*, “La escritura desde un mundo oculto...”

Si bien, la falta de recursos documentales de primera mano vuelve endeble la propuesta y no permite corroborarla categóricamente, los hechos resultan suficientes para conformar la hipótesis y aumentar los planteamientos sobre el uso y la función notable de esta copia manuscrita en la Catedral de Puebla.

Después de Águeda, resulta que Pantaleón promovió y organizó otras celebraciones litúrgicas fúnebres de relevancia además de las de su priora. En la madrugada del 27 de agosto de 1758 tras la petición de imágenes milagrosas, los remedios habituales, las “más esquisitas medicinas”, la aplicación de extraños paliativos y todo esfuerzo vano, la reina de España doña María Bárbara de Braganza moría en el Real Sitio de Aranjuez.<sup>321</sup>

Ciertamente, el obispo, en la Angelópolis y no en el real sitio, poco podía promover *ipso facto* para la ceremonia fúnebre de la reina que se encontraba del otro lado del Atlántico y cuyas exequias, como ya mencioné, se acompañaron con la música de José de Nebra. No obstante, meses más tarde, “en virtud de un real despacho de 13 de septiembre de 1758 el prelado angelopolitano es informado de tan lamentable acontecimiento.”<sup>322</sup>

Y a partir de entonces toma las disposiciones necesarias para que “se hagan las honras y exequias acostumbradas en esta santa iglesia catedral y demás de este obispado, de cuyo contexto quedo inteligenciado para ejecutar con la puntualidad debida [...]”.<sup>323</sup> Dando informe de las actividades al Consejo de Indias en la primavera de 1759 por medio de José Ignacio de Goyeneche.<sup>324</sup>

Partiendo de lo ya establecido ¿habrá sido la obra de Ochando la que se utilizó para celebrar las honras fúnebres de Bárbara de Braganza meses después de su muerte en la Santa Iglesia Catedral de Puebla? De ser así, ¿sería plausible asumir, entonces, que la obra de Ochando fue una composición de intención, trascendencia y uso símil al *Oficio y Misa de difuntos* de José de Nebra?

Aunque las respuestas concluyentes son quizá inexistentes, si la obra de Ochando es equiparable de alguna manera a la de Nebra, con estos supuestos se abre un espacio más para

---

<sup>321</sup> La cita aunque no es textual y posee una cronología distinta al original ha sido parafraseada de González Marín, *op. cit.*

<sup>322</sup> Salazar, Juan Pablo, *Domingo Pantaleón Álvarez de Ábreu (1743- 1763)* consultado en línea a través de <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/anuario-mexicano-historia-der/article/view/29707>, Fecha de consulta 18/04/2019, p. 273

<sup>323</sup> Carta del arzobispo-obispo de Puebla de los Ángeles a José Ignacio de Goyeneche, 7 de marzo de 1759 A.G. I., México 844 *Apud Idem.*

<sup>324</sup> *Idem.*

ahondar en una premisa que he construido desde la tesis de licenciatura y es que *Ochando está más cerca de Nebra que de Nápoles*.<sup>325</sup> Es decir, pese a las asociaciones italianizantes que se le han atribuido al compositor —no sin razón—, como he demostrado a lo largo de la tesis, Ochando se inscribe dentro de una tradición propia de su lugar de origen aún sin desdeñar las innovaciones llegadas con el siglo a las Españas desde la península itálica.

De manera particular con la obra de difuntos es constatable que Ochando sigue ciertas pautas técnicas y “echa mano” de recursos estilísticos y formales<sup>326</sup> que marcan la composición de este género litúrgico en la geografía española durante el siglo XVIII.<sup>327</sup> Por último, yo he sugerido de manera tácita que siendo Nebra un estandarte de la música española dieciochesca, es posible que el murciano siguiera los paradigmas estilísticos de su época, en parte contruidos por las innovaciones de Nebra “el compositor español más relevante de las décadas centrales del siglo XVIII.”<sup>328</sup>

No obstante, y sin negar lo antes dicho, cabe subrayar que pese a las similitudes técnicas, formales, estilísticas y compositivas que comparten ambas obras fúnebres (hecho que demostraré más adelante), aún sin fecha de composición, es por seguro que el *Oficio y Misa de difuntos* de Ochando antecede al de Nebra.

La música del compositor aragonés fue utilizada un año más tarde para la muerte del, antes de difunto, viudo Felipe VI, rey de España. De igual manera es probable que la música de Ochando siguiera vigente para las exequias correspondientes en la catedral angelopolitana. Y volviendo de lleno al manuscrito del recinto poblano, bajo los mismos argumentos es posible sostener que al año siguiente en febrero de 1760 cuando murió el virrey marqués de las Amarillas y el 28 del mismo mes cuando “se celebraron en la catedral angelopolitana las honras fúnebres de monseñor Pedro González, antecesor en el cargo de don Domingo Pantaleón,”<sup>329</sup> la música de Tomás Ochando siguiera sirviendo para el aparato fúnebre.

---

<sup>325</sup> *Idem*.

<sup>326</sup> Más adelante ahondaré en dichos elementos y recursos

<sup>327</sup> *Vid* González Marín, *op. cit.*

<sup>328</sup> Leza, José M. “José de Nebra (1702-1768)” en *Semblanzas de compositores españoles*. de <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/nebra.pdf>, Fecha de consulta 01/ 2019, pp. 1-7.

<sup>329</sup> Salazar, Juan Pablo, *op. cit.*,

El último hito asociable a la obra de Ochando se relaciona precisamente con el posible promotor de la copia, del uso y la vigencia sonora de esta música: el, tan socorrido, Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu.

El 28 de noviembre de 1763

Amaneció muerto el Ilmo. Sr. Dr. D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, del Consejo de su Majestad, arzobispo, obispo que fue de esta diócesis y asistente del sacro solio, el que falleció entre tres y cuatro de la mañana; y habiéndolo embalsamado y amortajado con sus vestiduras pontificales moradas, le pusieron en una cama de hierro, con una colgadura de paños de Corte, y alfombrado, según y cómo se acostumbra con los señores obispos y ordena la erección de esta Sta. Iglesia<sup>330</sup>

Días después, el “Jueves primero de diciembre [...] a las tres de la tarde salió el entierro” del obispo en una procesión digna del rango del difunto. Su cuerpo, salido de su Palacio Episcopal, pasó por no pocas calles y por no pocos templos incluidos los Reales Colegios de San Pedro y San Juan, hasta el convento de religiosas de Santa Catarina de Sena, y el convento de religiosas de la Santísima Trinidad, pasó por la calle de los Herreros, la que “llaman de la Carnicería” y hasta “la calle de los Mercaderes” pasó por la Plaza pública y “hasta la esquina del portal, que llaman de las Flores.”<sup>331</sup>

Como es de suponer, a la procesión la escoltaron, entre otros gremios

todas las cofradías de esta ciudad, con sus estandartes, guiones y campanillas [además de] veinte y cuatro pobres con sus lobs y capuces de bayeta negra, con sus hachas de cuatro pabilos, luego la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco; después todas las sagradas religiones por sus antigüedades con sus cruces y prestes, sin quedar ninguna; y después siguió la clerecía, que fue muy numerosa, después el cabildo eclesiástico de esta Sta. Iglesia [...]<sup>332</sup>

El recorrido, cuya pompa no alcanza a describirse en estas líneas, terminó en la Santa Iglesia Catedral que adornada con una poza

muy bien aderezada con sus tablados y paños negros, con sus blandones, hachas y velas de cera muy buena, y sus alfombradas, donde se cantaron en cada una su responso, con toda la capilla y música de dicha Sta. Iglesia, y al fin de cada uno la oración conforme al pontifical Y yendo el preste el Sr. deán de esta Sta. Iglesia, donde después de haber cantado la vigilia, con la mayor solemnidad, enterraron el cuerpo de dicho Ilmo. Sr. Arzobispo Obispo, en un cajón, que se le hizo a su pedimento a los pies del sepulcro del V. e Ilmo. Sr. D. Juan de Palafox, que esta delante del altar de Nuestra Señora del Perdón<sup>333</sup>

<sup>330</sup> AVCCP, AC, L. 34, f. 231v

<sup>331</sup> AVCCP, AC, L. 34, ff. 231v-233r

<sup>332</sup> *Idem*

<sup>333</sup> *Idem.*



En todo lo dicho es sostenible que los responsos, la vigilia, la misa y los demás cantos que conformaron el oficio fúnebre del obispo procedieran de la obra de Ochando y que esta fuese tocada “con la mayor solemnidad” por “toda la capilla y música” dirigida, además, por Lazo Valero. Si esto fue así, las exequias de Álvarez de Abreu como las de su amiga Águeda de San Ignacio, las de los monarcas, el virrey y hasta las de su homólogo antecesor pudieron haberse celebrado con la misma música, probablemente, bien conocida por el obispo.

Por otro lado, es también cierto que todas las honras fúnebres, todos los difuntos y todas las propuestas de uso que se han delineado para el *Oficio y misa de difuntos* de Tomás Ochando, no pueden rebasar el terreno hipotético; este hecho resultaría sólo alcanzable con un documento de la época que diera fe o garantía a las premisas. No obstante, siendo la copia de la Catedral de Puebla el manuscrito base para la presente edición, invertir esfuerzos y ahondar en la historia que envuelve —o pudo haber envuelto— a estos papeles (en congruencia con el tercer y cuarto principio de la edición de Grier) era una tarea imprescindible.

Con dicha indagación, pueden establecerse las siguientes conclusiones: a reserva de todos los condicionantes,<sup>334</sup> la obra de Ochando en el recinto poblano mantuvo una vigencia sonora, un protagonismo y un uso aproximado de, cuando menos, quince años. Esta música, debió ser para Tomás Ochando, en circunstancias equiparables a las de “El Españolito”, una de las razones para la popularidad del compositor en la Nueva España. Y finalmente, pudo haber significado un hito en su carrera profesional, similar al de Nebra y su obra fúnebre.

### **El *Oficio y Misa de Difuntos* entre la tradición y el estilo italiano**

*Ceci n'est pas une pipe*<sup>335</sup>

*ce n'est pas une analyse*

El último objetivo de este capítulo, antes de abordar el quehacer crítico de proponer una nota por otra, un becuadro por un bemol, etc., es abordar una revisión estilística y técnica sobre el *Oficio y Misa de difuntos*. El objetivo no debe dotarse de una etiqueta Analítica con mayúscula; es decir, esto no es propiamente un análisis sino una aproximación analítica.

Dada la magnitud de la obra, el eje principal del capítulo (la edición crítica) y dadas las herramientas de estudio aún incipientes sobre el *corpus* compositivo de Tomás Ochando,

---

<sup>334</sup> Es decir, creyendo que fue la obra protagonista en la alacena musical de la Catedral de Puebla no habiendo pruebas de lo contrario ni en los papeles pautados ni en el catálogo de Tello

<sup>335</sup> Ferdinand Saussure.

este apartado pretende poner sobre la mesa las breves ideas estilísticas que se han esbozado sobre la obra del maestro de capilla, empalmarlas con mis estudios previos sobre el tema y, a través de ello, conformar nuevas ideas para allegarnos, con mejores argumentos, al entendimiento de su obra.

### **Ni *Mozartiano* ni heredero de Jerusalem**

Desde el *Estado de la Cuestión* dos autores, Stanford y Stevenson, se anunciaban como los protagonistas de las ideas estilísticas enunciadas en torno a esta música. Entonces, ¿Quién dijo qué? Yendo por orden temporal, para respetar los paradigmas que se han establecido en el discurso musicológico con el pasar de los años, el primer testimonio es el de Stevenson, a quien volveré a citar textualmente.

Haciendo memoria, sabemos que Stevenson tuvo contacto con la Misa de *Requiem* a través de la Catedral de México, razón por la cual sus planteamientos no contemplan el oficio. A ojos de Stevenson, esta música para los difuntos posee “figuras rítmicas reminiscentes al *Rex tremendae* de Mozart, dieciseisavos con puntillo con elaboradas florituras, frecuente ornamentación y trompas marcadas ‘con sordinas’ sonando una octava arriba de lo escrito”.<sup>336</sup>

No debe perderse de vista que las ideas del musicólogo derivan directamente del manuscrito con el que tuvo contacto, por ello la octava arriba de las trompas e incluso parte de la ornamentación pudieran tener mayor relación con las prácticas y condiciones interpretativas de la capilla de la catedral capitalina que con las demandas compositivas de Tomás Ochando.

Lo que sin duda sobresale y atañe directamente a la obra es la comparativa con el músico vienés, cuyo *Requiem* además ha acaparado la atención musicológica sobre este género litúrgico-musical. No hay manera de relegar la siguiente interrogante ¿Qué tan pertinente resulta comparar a Ochando con Mozart?

Considerando el silencio historiográfico del primero con la fama incalculable en toda la esfera musical y musicológica del segundo, la comparativa vendría bien a los fines del proyecto y sería un parangón nada desdeñable para la figura del compositor español. No obstante, se necesita poco para entender que la analogía no resulta del todo atinada; pero, aún más importante resulta esclarecer porqué fue pertinente para Stevenson.

---

<sup>336</sup> Stevenson, Robert, *op. cit.*, *Renaissance an baroque...* p. 159

Las palabras del musicólogo encuentran amparo en la época misma que las enmarca. Es entendible que en los años de arqueología musicológica de Stevenson el paradigma estilístico más próximo a la música novohispana dieciochesca fuera el del clasicismo vienés, siendo éste el discurso hegemónico e imperante en la musicología de la época. Ante la ausencia de estudios que, en ese entonces, permitieran entender el *corpus* musical hispano y novohispano en sus propios términos —hazaña que seguimos intentando conseguir— es congruente que, a los ojos del musicólogo, Ochando fuera reminiscente a Mozart. En palabras de Eco “Ante el fenómeno desconocido, a menudo se reacciona por aproximación.”<sup>337</sup>

A pesar de la justificación que las palabras encuentran dentro de su temporalidad, fuera de ella pierden el sustento. En primer lugar, el *Requiem* de Ochando fue compuesto por seguro antes del 1756. Para este año, el pequeño genio de Salzburgo apenas había nacido. Por otro lado, si las evocaciones de Stevenson refieren a Mozart, no en lo particular, sino como un ícono *grosso modo* del estilo con el que se pretende asociar a la música de Ochando, la comparativa vuelve a ser un sinsentido; para los años de actividad del compositor español el movimiento sinfónico vienés ni siquiera había comenzado a despuntar.

Como no puede sustentarse de ninguna manera que la asociación entre los compositores vaya en la dirección opuesta a la establecida por Stevenson, un vínculo entre Mozart y Ochando parece carecer de todo sentido.

Todo ello no resuelve que Stevenson haya encontrado argumentos musicológicos para encontrar una proximidad entre las obras. Empero, la música, que suele tener siempre algo más que decir, revela efectivamente un parecido. El *Rex tremendae* de Mozart está construido en voces e instrumentos de inicio a fin sobre motivos con puntillos, ya sea con octavos o dieciseisavos, tal como aparece en la imagen 21.



Imagen 21 primeros compases del Rex Tremendae del Requiem de W. A. Mozart. Consultado de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/1a/IMSLP323140-PMLP02751-Eybler\\_Sequenz.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/1a/IMSLP323140-PMLP02751-Eybler_Sequenz.pdf)



Imagen 22 primeros compases del Lacrimosa de Ochando. Fotografía tomada de la presente edición.

<sup>337</sup> Eco, Humberto, *Kant y el Ornitorrinco* Titivillus, editor digital, p. 54.

Por su parte, el *Rex Tremendae* de Ochando, en un contexto estilístico diametralmente opuesto, no contiene una sola figura con puntillos y ni siquiera valores menores al octavo. Claramente este movimiento no fue el que dio a Stevenson recursos para la comparativa. Buscando en el resto de los papeles, el movimiento que sí contiene cierto paralelismo, de entre los demás, es el *Lacrimosa*, pues lo violines mantienen una estructura rítmica con puntillos a lo largo de la sección (imagen 22).<sup>338</sup>

No obstante, más allá de la semejanza mensural, ni el dibujo melódico, ni los procedimientos armónicos, el manejo retórico texto-música, ni algún otro parámetro estilístico o compositivo resulta afín entre los dos *Requiems*.

Aunque todo apunta a desvirtuar la analogía Mozart-Ochando, existe un argumento de trasfondo y de peso para dar razón a las palabras de Stevenson o, cuando menos, darles mayor resonancia. El *Rex tremendae* de Ochando no genera ninguna proximidad a la obra de Mozart porque, como el resto de la *Secuencia*, está construido en un lenguaje setecentista, con elementos arcaizantes, diseño policoral, escrito enteramente en breves y semibreves, y con una métrica definida por un compás de mayor uso en el siglo anterior.

En un contraste total —abogando por la pericia compositiva de Ochando y el manejo de sus conocimientos estilísticos— a las últimas breves del acorde final del *Rex Tremendae*, sigue el *Lacrimosa*, única sección de la secuencia compuesta bajo características técnicas y estilísticas enteramente disímiles. El *Lacrimosa*, solo de tiple con violines y bajo, en compás de compasillo y sin entramado contrapuntístico, es en realidad un *aria amorosa* (como lo indica el carácter del manuscrito) con innegable filiación al estilo italiano.

Desde ahora vale la pena poner en relieve la confirmación de una hipótesis delineada a todo lo largo de la tesis. Con este ejemplo preciso puede constatarse que Ochando conocía y mantenía cierto apego por la tradición de música española de los siglos antecedentes; con la *Secuencia* el compositor da vigencia a un estilo que hacia mediados del XVIII había comenzado a caer en desuso, pero sin mayor reparo, en el movimiento más “conservador” de toda la Misa inserta —sin más ni más— un aria italiana. Y para concluir el movimiento, el *huic ergo* vuelve a las características que permean el resto de la *Secuencia* —como si nada hubiese sucedido.

---

<sup>338</sup> El movimiento puede consultarse en las partituras al final de la edición.

A partir de aquí pueden revalorizarse las palabras de Mitjana y de Drew Davies para etiquetar a Ochando como un compositor netamente italianizado y replantear la connotación negativa que generalmente se ha dado al término.

Pero ¿dónde quedaron Mozart y Stevenson? Era necesario insertar el elemento italiano para terminar por aclarar la pertinencia de las palabras del musicólogo. “Las figuras rítmicas y las elaboradas florituras” de la obra de Ochando no corresponden precisamente a una similitud con el compositor austriaco, sino a tópicos recurrentes del lenguaje galante y operístico italiano. Es éste el lugar común para ambos compositores.

Es cierto que Mozart, un compositor considerado clásico, difícilmente puede concebirse como galante. Lo que no carece de sentido es subrayar que el lenguaje operístico y los elementos asociados al estilo italiano nutrieron gran parte de lo que hoy se denomina —no sin algunos esfuerzos— periodo clásico. Estas vetas encuentran lugar en no pocos elementos del estilo y repertorio *mozartiano*. Y si bien, poco compete a este trabajo ahondar en la música del compositor, lo que queda en realce es la influencia italiana presente en la producción de Ochando como en la de los clásicos vieneses; siendo este fenómeno lo que permitió a Stevenson poner a ambos compositores en la misma oración.

Después de Stevenson, Stanford. Volviendo a las palabras de Eco, el musicólogo norteamericano parece haber seguido un método similar ante “el fenómeno desconocido” o sea Ochando pero cambiando la figura de aproximación, en esta ocasión no Mozart, sino Ignacio Jerusalem.

A primera vista la analogía resulta más pertinente, no sólo por la filiación de elementos italianos en la música de Ochando sino porque ambos compositores son al menos coetáneos. Empero, revisando con detalle las letras de Stanford, la pertinencia puede traducirse en mero espejismo.

*Aires del Virreinato* (vol. II), es una producción discográfica cuyas notas están (como ya he mencionado) realizadas por Thomas Stanford. A propósito de la quinta pieza contenida: la primera lección de difuntos *Parce Mihi Domine* de Ochando, obra que ha protagonizado parte del presente discurso, el investigador dice:

El estilo del *Parce Mihi* de Ochando parece estar relacionado a las obras de Jerusalem, aunque las partes del violín son menos virtuosas, de un brillo contenido. El texto en latín es de gran impacto y la música no lo es menos. Si las partes de violín carecen de virtuosismo, la parte vocal lo compensa con creces. Sabemos muy poco sobre Tomás Ochando. Tenemos información en el sentido de que fue inicialmente organista en la Catedral de Valladolid

(hoy Morelia) y subsecuentemente pasó de ahí al puesto de maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara. No tenemos sus fechas pero suponemos que fue un poco posterior a Jerusalem.<sup>339</sup>

Los —incomprobables— cargos novohispanos de Tomás Ochando serán sencillamente omitidos porque ya mucho se ha dicho en el capítulo biográfico. De los vínculos con Jerusalem, en cambio, hay mucho más que decir. Empero, para tener el panorama completo, existen otras premisas de Stanford que es necesario evidenciar para realizar el debate estilístico.

Hablando sobre el compositor leccesi en un artículo intitulado *Reyes Habsburgo y Borbones y la Música de México*,<sup>340</sup> el mismo autor dice que “Tampoco sé, a estas fechas si su estilo [el de Jerusalem] halló alguna resonancia entre los compositores de la época, ya que tan solo conozco algunas obras de un compositor solitario que parece darle eco: Tomás Ochando.”<sup>341</sup>

Con las palabras de Stanford, las interrogantes proliferan. ¿Ochando un compositor solitario? ¿Único compositor resonante del estilo de Jerusalem? Además del *Parce mihi* ¿qué obras tenía en mente el musicólogo para afirmar el eco de la música del italiano en la obra de Ochando?

Como sucede con las líneas de Stevenson, las de Stanford, con cierto tamiz musicológico encuentran sustento. Y el tamiz se fundamenta en las siguientes premisas: por principio de cuentas, resulta difícil creer a Ochando como un seguidor del estilo “churrigueresco” (en palabras de Stanford) de Jerusalem. Para considerar a un autor heredero estilístico de otro se necesita ser, por principio de cuentas, generacional o pedagógicamente sucesor del compositor testado.

En la época en la que el investigador norteamericano realizaba las pesquisas en torno a estos dos compositores, podía afirmarse que de Ochando “no tenemos sus fechas”. Pero después de todo lo establecido en la presente tesis, la situación es otra. Si se traza una línea del tiempo para ambos maestros de capilla resulta que: Jerusalem nacido en 1707 y muerto en 1769, estuvo activo en México de 1746 hasta su fallecimiento; Ochando nacido c. 1724,

---

<sup>339</sup> Molinar, Martha, *op. cit.*, *aires del virreinato* (vol. 2).

<sup>340</sup> Stanford, Thomas, “Reyes Habsburgo y Borbones y la música de México” en *Música Oral del sur*, Centro de documentación musical, Junta de Andalucía, número 9, año 2012.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 157.

sin fecha de muerte, empieza su carrera como maestro de capilla en 1744 y se mantuvo posiblemente activo en Madrid hasta 1799.

Aunque efectivamente Ochando era en edad “un poco posterior a Jerusalem”, los años de actividad de ambos compositores coinciden. Tanto que la producción fúnebre del español es incluso anterior a la de Jerusalem. La portada de la ¡partitura! de la Misa de difuntos de Jerusalem (la única de la que yo tengo noticia) que se resguarda en la Catedral de México,<sup>342</sup> tiene fecha de copia — ¿o de composición?— de 1760; ya he aclarado en más de una ocasión que la obra de Ochando, incluida lección de difuntos que sirve de referencia a Stanford, es cercana a 1756. Este hecho dificulta la posibilidad de situar al español como un sucesor musical del italiano.

Aunque bien, cabe la objeción sobre los treinta años que pudo haber sobrevivido Ochando a Jerusalem, tiempo suficiente, y hasta sobrado, para conocer, asimilar y componer “a la manera de...”

El meollo del asunto, en realidad no es la contemporaneidad o el desfase etario y compositivo de los compositores. La imposibilidad para generar un nexo genealógico-musical entre el maestro de capilla murciano y el leccesi plantea situaciones mayormente relacionadas con la cercanía geográfica y el desconocimiento de la obra del “Milagro musical”<sup>343</sup> en el bagaje compositivo de Tomás Ochando.

En contraste con la fama de la que ha gozado Jerusalem en la musicología novohispana, poco se sabe y poco se ha dicho de la presencia sonora del italiano en la península ibérica. Se repite de fuente en fuente su labor en el Coliseo de Cádiz hacia la tercera década del XVIII, pero no se dice mucho más. En adición, desconozco el resguardo, catalogación o existencia de alguna obra de Jerusalem en los recintos españoles.

Aun si el músico de coliseo dejó huella de su talento en tierras gaditanas, resulta poco probable que Ochando, quien se encontraba en Murcia en aquel entonces, tuviera contacto con su obra. En adición, ya que el *corpus* novohispano de Jerusalem fue de poca resonancia en los terrenos transatlánticos y el español no viajó al Nuevo Mundo, es probable que, aun sabiendo de la existencia del compositor, Ochando no estuviera al tanto de las pericias compositivas del connotado músico italiano.

---

<sup>342</sup> MEX-Mc, signatura actual A0467.

<sup>343</sup> Jerusalem era así llamado por sus contemporáneos

De conocerlas, un buen continuador del estilo de Jerusalem habría, tal vez, compuesto algún verso instrumental, género único de la Nueva España y aporte distintivo del repertorio musical del “Milagro Musical”. Resta decir que en el catálogo virtual de Tomás Ochando no existe vestigio alguno de este tipo de versos.

Como sucedió con las palabras de Stevenson, el empeño no es refutar las aseveraciones de los investigadores si no entender las razones que los han llevado a enunciarlas. Entonces si Jerusalem y Ochando difícilmente se codearon en el mismo círculo musical y poco probable es que el primero haya tenido una injerencia estilística en el segundo, ¿por qué Stanford asume el *Parce Mihi* de Ochando como una evocación directa a las obras de Jerusalem?

En realidad, es darle vueltas al mismo asunto. El virtuosismo vocal de la primera lección de difuntos de Ochando, dejando al margen “el brillo contenido de los violines”, responde a un lugar común de los elementos propios de la música operística italiana. Por ello, se encuentra tan presente en Jerusalem como en Ochando. La razón por la cual Stanford puede establecer un vínculo entre ambos compositores es porque lo que comparten es la atmósfera operística, con el virtuosismo *cantabile*, la intención teatral y la música “con olor a coliseo”.

Visto desde este ángulo no resulta equívoco vincular a ambos músicos; pero en dichos términos, la propuesta es tan pertinente como lo es relacionar a cualquiera de los dos con cualquier otro compositor italiano o *pro-italianismos*. Es decir, es tan válido como relacionar a un par de compositores clásicos por componer en forma sonata, o establecer nexos en un binomio de autores románticos por el uso persistente modulaciones de tercera o el uso de acordes alterados.

Si establecer una similitud entre ambos autores no es del todo impertinente, lo que resulta un tanto más infundado es asumir a Ochando como un compositor que, por una escritura vocal virtuosística, en solitario fue el único seguidor del estilo churrigueresco de Jerusalem.

El empeño por llevar hasta las últimas causas la relación denunciada por Stanford, obliga a plantear la siguiente interrogante: ¿qué entiende el musicólogo por churrigueresco? En sus palabras “los magníficos altares y las fachadas de la época”<sup>344</sup> son a la arquitectura

---

<sup>344</sup> Stanford Thomas, *op. cit.*, p. 157.



churrigueresca lo que “una algarabía de ornamentos, [...] tendidos sobre un bastidor de diseño parco” al estilo churrigueresco de Jerusalem”.<sup>345</sup> Si bien, los términos artísticos, de significado flexible, suelen prestarse de arte en arte, tanto más en el nuestro, sin ningún tecnicismo propio del lenguaje musical resulta difícil —cuando menos para mí— entender la analogía.

Lo que Stanford intenta es no designar a Jerusalem como un compositor barroco,<sup>346</sup> ciertamente yo no lo haría con Ochando. Pero tampoco podría suponer que el solo de tiple de su *Parce mihi Domine* es “una algarabía de ornamentos” y su acompañamiento instrumental con arpeggios y escalas en dieciseisavos, con constantes mordentes es “un bastidor de diseño parco”. En todo caso, la metáfora no estaba pensada para Ochando y dicha objeción anula la continuación del planteamiento.

Por último, no se refuta que el común denominador de los compositores es el lenguaje italiano, pero lo que se ha obviado es el elemento español de Tomás Ochando. Este hecho evidencia que el maestro de capilla no se italianiza si no que asimila los elementos italianos en su lenguaje musical de origen. Y a partir de ahí, toma distancia con Jerusalem o con cualquier otro compositor icónico italiano.

Para poner en evidencia esto último con un lenguaje técnico más propio de nuestro campo, traeré a colación el análisis comparativo, *Más cerca de Nebra que de Nápoles...*, que he realizado con anterioridad sobre la *Misa a en Re Mayor* de Tomás Ochando; la *Misa Laudate Nomen Domini*, la *Misa en Re Mayor* y la *Misa a en Sol Mayor* de José de Nebra; la *Misa en Sol Mayor* y la *Misa en Fa Mayor* de Ignacio Jerusalem; y la *Misa a en Fa Mayor In afflictionis tempore* de Francesco Durante.<sup>347</sup>

La intención, como he establecido desde el inicio del acápite no es transmutar esta edición crítica —aunque sí busca ser algo más— en un análisis. Por ello, del trabajo recién citado tomaré sólo lo necesario para poner en evidencia mi propuesta. En primer lugar si se mira con atención a los compositores de las misas, se constata que hay dos españoles (Ochando y Nebra) y dos italianos (Durante y Jerusalem).<sup>348</sup>

---

<sup>345</sup> *Idem*.

<sup>346</sup> *Cfr. Idem*

<sup>347</sup> *Vid. Zamora-Pineda, op. cit., Zamora-Pineda “MÁS CERCA DE NEBRA QUE DE NÁPOLES: La misa en Re mayor de Tomás Ochando y las variantes nacionales del estilo galante.”*

<sup>348</sup> Cabe mencionar que aunque el estudio se centró en dichos personajes, para dar un mayor valía y fundamento a las conclusiones, se consideraron algunos otros autores italianos como Nicola Fago y Leonardo Leo

La finalidad era la misma: demostrar que pese a que los elementos italianos en las misas concertadas compuestas en España e Hispanoamérica son lugar común, los españoles incorporan dichos elementos en diferentes matices, modos y particularidades.<sup>349</sup> De una forma más concreta, esas singularidades se demostraban *grosso modo* en lo siguiente:<sup>350</sup>

- Las misas de los españoles tienden a musicalizar todos los movimientos, en tanto que los italianos suelen optar por la llamada *misa brevis*
- Respecto a la dotación vocal el doble coro es más común para Nebra y Ochando, en tanto que la plantilla a cuatro o cinco voces es usada por Jerusalem y predomina en las misas de Durante
- Los italianos otorgan un mayor protagonismo a los pasajes exclusivamente instrumentales (el conteo de compases con la significativa diferencia de porcentajes puede consultarse en el texto en cuestión) que los españoles
- La segmentación del texto es similar entre los italianos, y al igual que ocurre con los pasajes instrumentales, los solo vocales son de mayor longitud y en mayor cantidad. A raíz de lo mismo, la declamación del texto es más expresiva y dramática en las misas italianas
- En las misas de los españoles, principalmente en la de Ochando, existe una limitación armónica a los grados fundamentales y escasa modulación a tonalidades menores

El mismo estudio pretendía además, evidenciar ciertas particularidades únicas o propias del estilo de Ochando. El acontecimiento que protagonizó este objetivo era la decisión del maestro de capilla de construir un *Kyrie* bipartito. En la tradición napolitana, como puede verse en las misas de Jerusalem, cada una de las tres secciones del movimiento está bien delimitada por una cadencia; el *Christe* generalmente compuesto a menos voces, ya sea por la desaparición del segundo coro o por la presencia de arias y dúos; y todo concluye con la reiteración del *Kyrie da capo*.

No dejaba de sorprender que en la *Misa en Re Mayor*, Ochando utilizara un procedimiento en todo sentido ajeno al de los italianos. El *Kyrie* I y el *Christe* conforman un

---

<sup>349</sup> *Cfr. Idem.*

<sup>350</sup> No debe perderse de vista que estas conclusiones derivan del análisis de las MISAS de los compositores, haciendo hincapié en que lo que sucede en este género litúrgico puede no ser equiparable o igual en algunos otros géneros también trabajados por estos compositores.

solo gran *fugato* continuo, donde el cambio de sección resulta imperceptible. Sólo el texto permite dilucidar la llegada a la última parte del movimiento. No existe la repetición del primer *Kyrie* y el compositor mantiene el doble coro a lo largo del movimiento.

Pero, parece que esta particular decisión no es en realidad tan particular de Ochando. En todo sentido conveniente a esta tesis y a mis intenciones, resulta que José de Nebra en su *Misa para los difuntos*<sup>351</sup> procede de manera similar a la del compositor murciano. El *Kyrie* está construido de inicio a fin para doble coro y no existe una reiteración musical de la primera sección. *Kyrie, Christe* y un fragmento de la vuelta al *Kyrie* están compuestos en un “solo gran *fugato* continuo”; y sólo hasta la pronunciación del último *Kyrie* aparece un tema distintito, en textura homofónica, convirtiendo así la estructura del movimiento en bipartita.

Aunque este hito “echa por la borda” mi hipótesis sobre las singularidades compositivas de Tomás Ochando, aporta a un fin mayor. De manera sustancial refuerza la hipótesis de que la música del compositor se inscribe dentro de una línea genealógica española que asimiló a su manera la influencia italiana. Y por todo ello, Tomás Ochando “ni *mozartiano*, ni heredero de Jerusalem.”

### **El Oficio y Misa de difuntos de Tomás Ochando, el eslabón perdido de la tradición española de música para los difuntos<sup>352</sup>**

La última hebra de este debate analítico y estilístico —respetando el método de: ante el desconocimiento proceder por aproximación— es mi propuesta para relacionar al compositor. En este caso la figura de aproximación es, como puede ya haberse dilucidado, José de Nebra.<sup>353</sup> No obstante, el empeño no es demostrar que Ochando se parece a Nebra; o considerando que la música de difuntos del murciano es anterior a la del aragonés, la de Nebra a la de Ochando. La intención es corroborar con mayores argumentos las premisas del acápite anterior.

Con miras panorámicas, se trata de demostrar que ambos compositores pertenecen a una tradición musical que ha sido mayormente descrita en términos de nacionalismos, cuando sigue los elementos del *stilo antico* o, en connotaciones no muy positivas cuando involucra

<sup>351</sup> Que yo desconocía cuando realicé el análisis

<sup>352</sup> El título es alusivo al propuesto en la edición del *Oficio y Misa de difuntos de José de Nebra*, González Marín, *op. cit.*

<sup>353</sup> La selección de Nebra deriva de, en primer lugar, mis trabajos antecedentes que ya anunciaban un vínculo compositivo entre ambos autores, en segundo, por el lugar trascendental que tiene Nebra en el discurso musicológico, y en tercero, por la contemporaneidad y cercanía geográfica que comparte con Ochando.

los elementos asociados a la tradición de música operística italiana. En realidad, ambos lenguajes conviven en estos autores, representantes de la música hispana y novohispana dieciochesca, en una dialéctica y simbiosis que hasta la fecha ha sido poco denunciada en el discurso musicológico.

Por otro lado, estas líneas encuentran un amparo bibliográfico en la edición del *Oficio y Misa de difuntos para las Reales Honras de la Reina Nuestra...*<sup>354</sup> De José de Nebra, realizada por González Marín. En su edición, el musicólogo delinea algunos hitos que conforman “*La tradición de las música para exequias reales en España.*”<sup>355</sup> Ochando no aparece, pero sin reparo alguno podría hacerlo; su obra para los difuntos se inserta con toda facilidad dentro con las convenciones que se codifican para el género.

De acuerdo con González Marín, Sebastián Durón (\*1660-†1716) “parece ser el introductor de interesantes novedades que marcarán la composición de los oficios y misas de difuntos en el entorno de la Real Capilla durante el siglo XVIII.”<sup>356</sup>

Esas novedades se explican a través del cambio de textura polifónica, o policoral, por la introducción de “piezas concertantes, con fragmentos a solo o a pocas voces que contrastan con intervenciones masivas de varios coros duplicados y [...] partes instrumentales independientes además del continuo.”<sup>357</sup> Se traducen también en la estandarización de la plantilla instrumental con dos violines a veces con sordina y dos flautas posiblemente traverseras.<sup>358</sup> Por último, la permuta más trascendente, para los fines *ochandescos*, es el establecimiento sistemático de la secuencia *Dies irae* como parte de la composición que, hasta antes de ese momento, se ejecutaba en canto llano.<sup>359</sup>

Por otro lado, Durón como José de Torres (\*ca. 1670-†1738) y José de Nebra demuestran el apego a la tradición con “elementos arcaizantes revestidos de novedad”<sup>360</sup> a través del manejo de los recursos armónicos. Los compositores comparten el uso de una alternancia entre Fa y Re como evocación a los tonos del canto llano (6° para introito y *Kyrie* y 1er tono mixto con 2° para la *sequentia*).<sup>361</sup> Por último, una característica tímbrica

---

<sup>354</sup> González, Marín, *op. cit.*

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. VII.

<sup>356</sup> *Ibidem* p. IX.

<sup>357</sup> *Idem.*

<sup>358</sup> *Cfr. Idem.*

<sup>359</sup> *Cfr. Ibidem*, p. X

<sup>360</sup> *Idem.*

<sup>361</sup> *Idem.*

compartida por estos compositores relacionados con la capilla real es la presencia de clarines con sordinas. Como he mencionado párrafos arriba en este mismo capítulo, el atenuante sonoro bien podría tener una función simbólica para la música de difuntos.

Sabemos que después del Colegio Imperial de Madrid, Tomás Ochando pudo permanecer activo en algún centro de la “Villa y la Corte”. Y aunque nada permite suponer que este centro fuera la Real Capilla, lo constatable es que su música para los difuntos convive plenamente en técnica y estilo con las novedades y las convenciones propuestas, a través de sus obras fúnebres, por estos compositores.

En textura, la música de Ochando sigue las mismas pautas que las de sus homólogos: existen fragmentos dedicados a solos y dúos para la voces en alternancia con el doble coro. Era común que el segundo coro duplicara al primero, siendo en realidad un *ripieno*. La *Misa en Re mayor* de Ochando está construida de inicio a fin bajo este principio, y el *Oficio de difuntos* mayormente también. Por otro lado, la misa de *Requiem* tiene un segundo coro imitativo no precisamente *ripieno*, si no responsorial, que en muchos casos, o bien, completa el texto (como es el caso del *introito*, o del *Sanctus*) o parece dar un eco expresivo repitiendo algunas frases (como sucede al comienzo de la *sequentia*).

El parecido en el tratamiento de las voces sorprende entre Nebra y Ochando. El procedimiento responsorial sucede de igual manera en el doble coro del aragonés. Otra semejanza de la misma índole sucede en el *introito*: en la misa de Nebra, la frase *Requiem aeternam* se construye a través de un contrapunto imitativo sucedido en las cuatro voces del primer coro. La llegada del *dona eis domine* sobresale por la aparición del segundo coro en procedimiento contrapuntístico similar. Ochando, con frases más breves, sigue la misma estructura: una frase inicial en contrapunto para el primer coro, y la aparición del segundo con el *dona eis domine*.<sup>362</sup>

Además del tratamiento de las voces, los dos autores trabajan de manera similar la musicalización y segmentación del texto. Esto atiende, parcialmente, a las reformas tridentinas y las secciones que a partir de ellas se establecieron para la composición polifónica.<sup>363</sup> Nebra como Ochando pone en música para el oficio el *Invitatorio*, el *Salmo 6*,

---

<sup>362</sup> Cabe mencionar que por breves compases el segundo coro de Ochando aparece sin el primero, pero enseguida cantan ambos coros, en Nebra desde que aparece el *dona eis* se mantienen ambos coros.

<sup>363</sup> Vid. este capítulo acápite: *La historia detrás de los manuscritos: usos y funciones, conjeturas para una genealogía manuscrita, parentescos entre las copias y vías de difusión*.

*Domine ne in furore*, la lección primera, *Parce mihi Domine* (ambos en un *solo* para tiple primero) y la lección segunda *Taedet animam meam*. “previéndose la ejecución del resto del nocturno en canto llano.”<sup>364</sup> Así lo indican los manuscritos MEX-Pc y MEX-Mahbg, al menos por seguro para la tercera lección de difuntos.

La semejanza para la selección y segmentación del texto es exacta en ambos oficios. De acuerdo con González Marín: “La costumbre de poner en música figurada sólo estas partes de la vigilia se mantiene a partir de Nebra en composiciones del género del entorno de la Real Capilla como las de Rodríguez, Ledesma, Ducassi, Lidón, Federici, Annreví, Eslava [...]”<sup>365</sup> Ciertamente, el oficio de Ochando se incluye con facilidad como un eslabón más de la lista (aunque quizá previo a Nebra, y fuera del entorno de la Real Capilla pero dentro del contexto madrileño).

Respecto a la misa, ambos autores van en paralelo del *Introito* al *Lacrimosa*; la sección siguiente Ochando la comienza en el *Huic ergo*, en tanto que el organista aragonés hace cambio de sección hasta el *Pie Jesu*. El uno y el otro continúan con el *Ofertorio*, el *Sanctus* y un *Motete* construido en ambas misas a 4 voces con la omisión del segundo coro. La diferencia radica en que Nebra no pone en música el texto del *Benedictus* que es quizá suplido por el motete; Ochando en cambio, hace el *Sanctus* y el *Benedictus* como un solo movimiento pero además incluye el motete.

El músico de Calatayud clausura la misa para los difuntos con el *Agnus* y con la Comunión (*Lux aeterna*). El murciano, en contraste, no pone en música esta sección. Claro que ello no implica que esta parte fija en el *ordinarium missae* no se interpretara en polifonía. En el manuscrito MEX-Mc, la trompa primera y el acompañamiento tienen en una nota manuscrita la solución: el bajo anuncia “Los Agnus por los Kyries” y las trompas —con mayor precisión lingüística— “Agnus como los Kyries”.<sup>366</sup>

La estructura tripartita y la longitud semejante en frases del *Kyrie* y el *Agnus* hacen plausible la hazaña de cantar uno con la melodía del otro. En una sociedad musical acostumbrada a la *contrafacta* el hecho podía ser una práctica cotidiana de no mayor complejidad. Es cierto que el manuscrito capitalino quizá refiere a prácticas exclusivas del

<sup>364</sup> González, Marín, *op. cit.*, p. XV.

<sup>365</sup> *Idem*.

<sup>366</sup> MEX-Mc signatura actual A065

recinto, pero de acuerdo con Bernardo Illari esta *praxis*, así como hacer los *Benedictus* por *Sanctus*, era común en la época.<sup>367</sup>

La misa de Ochando en *Re mayor* (la de la otra tesis) la del *Kyrie* bipartito, sí pone en música el *Agnus Dei*, ¿será que el atrevimiento estructural podía caber en el movimiento inaugural y no en este último, obligando a poner en música el texto del Evangelio de Juan? ¿Será válido suponer lo mismo para la misa de difuntos de Nebra y así explicar la presencia del *Agnus* en su misa pero la ausencia en la de Ochando?

Sin respuestas precisas, a través de las diferencias podemos establecer, en realidad, una similitud. Aunque en distintas misas, para la segmentación y musicalización del texto este binomio de españoles comparten procedimientos técnicos y compositivos que no suceden en la tradición italiana.

El hito menos concordante podría ser, quizá, la presencia de un *Responso Liberame* con *Kyrie de absolución* que clausura la misa de Ochando y está ausente en la de Nebra. Ni el movimiento ni su presencia en la misa resultan ordinarios. De acuerdo con *Roeckle*, “El responso y *Kyrie* de absolución en un servicio fúnebre eran de uso limitado. Eran necesarios, por supuesto, sólo en una ocasión particularmente sombría”<sup>368</sup>

Ante ello no se puede dejar de cuestionar, ¿cuál habrá sido la intención primaria del *Oficio y Misa de Difuntos* de Tomás Ochando? ¿Para qué situación tan sombría se encargó la obra al compositor? Por otro lado, ¿acaso las honras fúnebres de la Reina de España no significaban un hecho lo suficientemente sombrío para dar razones a Nebra de incorporar el *responso* en su música? Las respuestas son tan contingentes como inconcluyentes.

Otra coincidencia a propósito del uso de estas obras es algo que puede haberse sobreentendido a lo largo del capítulo pero que ahora puede decirse con todas las letras. No se sabe para qué difunto en específico compuso Ochando esta música pero resulta una coincidencia más que la obra de los dos compositores se utilizará, una en América y la otra en España, para las honras fúnebres de Bárbara de Braganza.

Dejando detrás el texto y los usos, hay más que decir respecto a los instrumentos y a las frases dedicadas exclusivamente a estos. En la obra de Ochando, pese a que existen

<sup>367</sup> Conversación con el Dr. Bernardo Illari en Octubre de 2017, Morelia Michoacán.

<sup>368</sup> *Roeckle, op. cit.*, p. 103 la traducción así como las cursivas son mías.

pasajes netamente instrumentales, son siempre un elemento medido.<sup>369</sup> Las más de las veces funcionan como breves introducciones a cada movimiento o al cambio de sección. La *sequentia* es quizá el lugar de mayor lucimiento instrumental (en la introducción y al comienzo de la *Lacrimosa*). ¿Qué compositor procede de manera similar? A estas alturas la respuesta se anticipa. En la obra de Nebra, la *sequentia*, con su 18 compases de introducción instrumental y otros 13 en el principio del *Lacrimosa*, se convierte en el movimiento con un mayor protagonismo en los instrumentos.

La dotación instrumental, de acuerdo con el marco general de coincidencias que ha comenzado a dibujarse, es una más de las situaciones en las que Ochando se inserta sin dificultad. Con la revisión de los manuscritos, ciertas características instrumentales y organológicas adquirieron relevancia. Si bien, la ausencia de las flautas en MEX-Mc resultaba un hecho casuístico derivado de las posibilidades de la capilla capitalina; con Durón, Torres y Nebra resulta difícil objetar que Ochando concibió su *Oficio y Misa de difuntos* con las flautas y que las partes no fueron un añadido a decisión del copista de Puebla o de la antigua Colegiata de Guadalupe. Por otro lado, ante la duda de clarines o trompas, siguiendo los pasos de estos compositores, la balanza se inclina por la utilización de los primeros, y, con sordina.

El movimiento que amerita aún más líneas es la *sequentia*. Queda claro que la construcción polifónica de este movimiento, relegando la ejecución en canto llano, establece un hito para la música española dieciochesca dedicada a los difuntos. En el caso de Ochando, además de estar construido a voces, el movimiento es en muchos sentidos una —excepcional— simbiosis de lo nuevo, lo italiano, lo operístico, la tradición, la polifonía, el contrapunto y hasta el canto llano.

Juntando algunas premisas que se habían mencionado con anterioridad, la *sequentia* de Ochando resalta por las siguientes particularidades: la orquesta está copiada en un compás de  $\frac{3}{4}$ ; los violines, aunque sin puntillos ni figuras rítmicas de gran virtuosismo, revelan una escritura mensural propia del siglo dieciocho. Los valores no son relativos y atienden al cambio de compás sucedido con la inserción de los violines como elemento italiano, en el escenario litúrgico.

---

<sup>369</sup> Para evitar un retiración en el texto, cabe aclarar aquí, que estas premisas se mantiene en consonancia con las conclusiones del análisis anterior entre los españoles (Nebra, Ochando) y los italianos (Jerusalem, Durante)



Al mismo tiempo las voces de ambos coros se construyen a partir de un compás que mantiene un apego y una evocación a la música del siglo XVII. De acuerdo con Mariano Lambea:

existe también la constatación que las mismas obras del siglo XVII nos muestran, pues [que] los compases más usados eran, *grosso modo*, el compasillo C, el compás mayor C, la proporción menor C3, CZ, C3/2 y Z, la proporción mayor C3/2 y el ternario C3.<sup>370</sup>



Ochando utiliza un compás ternario de proporción mayor:

Ante el cual, no cabe duda de la consciencia del compositor para evocar una fórmula métrica bien usada en el siglo anterior al suyo. En congruencia con esta decisión, la melodía se conforma principalmente con una breve seguida de una semibreve, o bien tres semibreves:



Pero la complejidad no está en entender la proporción del compás si no en cuestionar ¿cómo es que las voces cantaban estos valores de proporción al tiempo que los instrumentos tocaban notas de duración absoluta y además distinta? Quienquiera que haya sido el encargado de “echar el compás” para la misa, incluso Ochando mismo, debió enfrentarse ante un manuscrito que demandaba una interpretación crítica: o reducir los valores de las voces, o aumentar los valores de la orquesta.

Pudiera ser que el maestro de capilla al frente del manuscrito no necesitara cavilar demasiado sobre las decisiones; no descarto que incluso —opuesto lo que a mí me parece— el hecho fuese de poco asombro o de nulo reto interpretativo. De cualquier manera, lo que sobresale, antes que la interpretación (que no es poca cosa pero que va en función de lo siguiente), es la semiótica del manuscrito; es decir, la información contenida en las *particellas* en una lectura no sólo musical, pone de manifiesto la intención —quizá osada— del compositor de empalmar dos tradiciones en uno de los cantos más solemnes y conservadores de la misa.

Entonces ¿entendemos a Ochando como un compositor arcaizante o anacrónico? ¿O como un compositor progresista que genera una dialéctica entre la tradición y la innovación?

<sup>370</sup> Lambea, Mariano, “Teórica y práctica del compasillo y de la proporción menor” en *Revista de Musicología*, vol. XX, no.1, junio 1999, pp.2-28; p. 14

¿Seguimos pensando que era sencillamente uno más de los compositores que se “italianizaron”?

A todo ello, debe aunarse lo sucedido con el *Lacrimosa*: lo que ya se contó sobre esta *kirchenaria* inserta en medio de la *sequentia* con el cambio de compás y de lenguaje. Esto se traduce en un sincretismo a dos planos, lo italiano conjugado con lo español en lo vertical y en lo horizontal. Por último, aunque sobre un marco dubitativo —a juicio del lector—, existe un guiño melódico a la secuencia del canto llano. El inicio de la frase del *Dies irae* canta, en la voz del tenor del primer coro, lo que puede asumirse como una cita (en otra altura) del canto monódico (img. 23).

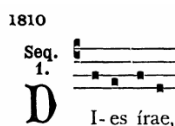


Imagen 23. Comienzo de la secuencia tomado de L.U p. 1810

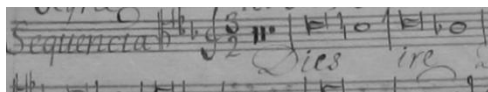


Imagen 1. Comienzo de la secuencia de la Misa de difuntos de Tomás Ochando, tenor primero. Fotografía de Gustavo Mauleón

Considerando lo ambiguo que puede ser definir una cita musical, quizá cuatro notas son insuficientes para establecer una alusión al canto llano. Además, el intervalo de 2m de las primeras tres notas funciona, pero la 3m convertida en mayor en la *sequentia* de Ochando puede ser una objeción más. Si queremos convencernos de la cita, el *Quantus tremor est* brinda otra oportunidad. La frase en el bajo del segundo coro mantiene todos los intervalos del canto llano y ahora no son cuatro notas sino cinco. Lo que persuade, evidentemente no es la cantidad de notas sino su correspondencia con las sílabas de la frase.

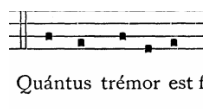


Imagen 25. *Quantus tremor est* en la secuencia tomado de L.U p. 1810

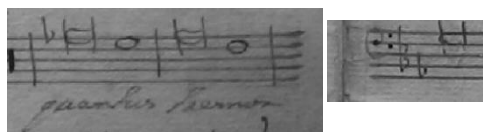


Imagen 2. *Quantus tremor est* de la secuencia de la Misa de difuntos de Tomás Ochando, bajo del segundo coro. Fotografía de Gustavo Mauleón

De los trazos que marca González Marín como hitos en la tradición española de música para los difuntos, existe uno en el que Ochando se queda a “medias tintas” o quizá mejor dicho, a medios tonos. La evocación al sexto tono conseguida en las misas de Durón,

Torres y Nebra a partir del Fa mayor aparece en la obra del murciano entre comillas. Como ya se constató con el periplo catalográfico —que si en Fa mayor, que si en Mi bemol mayor...— las tonalidades usadas por Ochando son Fa mayor como tonalidad principal para el oficio y Mi bemol mayor para la misa.

Entonces, la obra cumple parcialmente con la evocación al canto llano que realizan los otros compositores. Aunque quizá un poco más que parcialmente. Es difícil explicar el Mi bemol mayor en términos de reminiscencias a la teoría modal del canto llano. La alternancia de tonalidades en la misa como el Do menor del Ofertorio, o las modulaciones a Si bemol mayor, tampoco encuentran un fundamento en este sentido, pues son claramente explicadas a través de su relación con Mi bemol mayor (relativo menor y dominante respectivamente).

Pero, hacia el final de la Misa, con la llegada del *Responso* de absolución, ese movimiento de significado sombrío del que habla Roeckle,<sup>371</sup> la armadura persistente a lo largo de la misa cambia por un bemol definiendo un movimiento que alterna el Re con 2# mencionado por Marín y alude el Fa reminiscente del sexto tono. ¿Cómo se explican estas decisiones del compositor? La insinuación al gregoriano en el oficio a través del Fa mayor, es, como en los otros españoles, inequívoca. Pero el Mi bemol mayor en medio de la vuelta al uso de un solo bemol en armadura para el *Responso*, ¿puede explicarse como una alusión más de Ochando para entreverar, ahora a través de la estructura global de la obra, la innovación del lenguaje italiano con la modalidad de la tradición de música española religiosa?

Por último, queda claro que Nebra y Ochando comparten el modo de asimilar los elementos italianos al tiempo que dan vigencia a los elementos de su tradición de origen. Pero, válido sería cuestionar que las similitudes que he puesto en relieve sobre ambos, no niegan semejanzas tales con los compositores italianos del XVIII, de quienes, a final de cuentas estaban incorporando los ya sabidos recursos.

Por ello, tal como he hecho con Jerusalem y Durante para el análisis de la *Misa en Re Mayor* de Tomás Ochando, existen compositores representativos de la música para difuntos italiana y dieciochesca que disipan la interrogante. Claro que al no ser el objetivo del capítulo, *grosso modo*, pueden establecerse sólo algunas premisas de carácter contrastante. La tesis de

---

<sup>371</sup> Roeckle, *op. cit.* p. 103.

Roeckle, *Eighteenth century Neapolitan settings of the requiem mass structure and style*, hace un estudio, como el título lo indica, de las misas para los difuntos de los compositores napolitanos más representativos del siglo XVIII. Entre ellos: Provenzale, Fago, Durante, Cimarosa, Sarri, entre otros.<sup>372</sup>

En una visión panorámica puede corroborarse que, a diferencia de los españoles, estos compositores seccionan el texto de una manera claramente disímil. El *Gradual*, el *Tracto* y el *Benedictus* son una disección común que no aparece ni en Ochando ni en Nebra. Por otro lado, la *sequentia* está conformada por más secciones; la de Nicola Fago hace 20 secciones contrastantes, definidas por las muchas frases que contiene el texto. Por otro lado, ningún italiano compone un motete después del *Sanctus* —ni en ningún otro momento— como lo hacen los españoles.

La dotación vocal es ampliamente variada pues existen posibilidades como el *Requiem* de Fago a cinco con *ripieno* o las 15 voces en cuatro coros de Francesco Feo. Las tonalidades resultan igualmente diversas y no demuestran la homogeneidad de los españoles con el uso de fa mayor. Por poner ejemplos, el *Requiem* de Durante está en sol menor, el de Nicola Fago de do menor y el de Jerusalem en Mi bemol mayor. Las flautas como sello fúnebre no aparecen en ninguno de los *Requiems* seleccionados por Roeckle, pero ocasionalmente se utilizan los oboes (e.g. Feo, Paisiello).

Subrayando sólo los hechos más pertinentes y sin intenciones de ir más lejos con los compositores italianos, estas premisas justifican la diferencia entre el lenguaje fúnebre de los italianos y el uso de elementos italianos en el lenguaje fúnebre de los compositores españoles.

Ante el escudo metodológico —y a la manera de *Saussure: ce n'est pas une analyse*— de que esto, aunque lo parezca, no es un Análisis (con mayúsculas), resta decir que mi aproximación estilística, encuentra fundamento en las premisas de González Marín; éstas a su vez se entretajeron, en consonancia y facilidad, con las conclusiones de mi trabajo previo,<sup>373</sup> como lo demuestran las líneas anteriores.

---

<sup>372</sup> Los ejemplos siguientes, están tomados de la tesis y para consulta detallada de los *Requiems* de los italianos, los ejemplos y lo que deriva de ellos se insta a la consulta del trabajo de Roeckle.

<sup>373</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, *Más cerca de Nebra que de...*

Es cierto que los argumentos, las hipótesis y las proposiciones quedan en un marco general al que pudiera acusársele de poseer un talante más descriptivo que prescriptivo.<sup>374</sup> No obstante, las intenciones de esta edición crítica siempre han ido en función de aproximarme a Ochando a través del diseño de un mejor contexto para este desconocido y un marco teórico que permita fundamentar las decisiones de la edición y —con suerte— apoyar a futuras intenciones interpretativas.

Hace algunos años propuse que Ochando se encontraba más cerca de *Nebra* que de Nápoles; en ese momento, no imaginé qué tanto. Pero como ya he dicho, más que aproximar a ambos compositores, después de las comparativas queda claro que Ochando es un eslabón más en la cadena de compositores españoles que a su manera se encontraban asimilando el lenguaje “de tablas” italiano, en los “conservadores” recintos eclesiásticos de la España dieciochesca.

### **Localización y descripción de las fuentes; criterios de transcripción y otras consideraciones**

Después de toda la disertación en torno a la edición crítica, solo resta llegar —de verdad— a la edición. No obstante, con lo dicho, la siguiente descripción de las fuentes, su localización y sus características ahora están dotadas de un discurso, de un pre-texto que permitirá leer algo más que sólo la detallada explicación de los manuscritos.<sup>375</sup>

#### **MEX-Mc**

*Misa de difuntos a 8 con Violines trompas y bajo*

Signatura moderna. AO645

Signatura antigua: E. 9.17 C2 Leg Dc10

---

<sup>374</sup> Estos términos hacen alusión al trabajo de Edward Cone, *Analysis today*, [https://www.jstor.org/stable/740369?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/740369?seq=1#page_scan_tab_contents), quien afirma que al análisis musical están en el medio de la descripción y la prescripción. El primero es un nivel que refiere más a la idea de explicar en términos técnicos un texto musical, aunque sin actividades analíticas complejas, en tanto que el segundo, es el extremo opuesto de validar relaciones musicales sin necesitar el texto musical. En este caso, ante el poco análisis que se ha hecho respecto al *corpus* musical en cuestión, los trabajos son mayormente descriptivos y terminan por hacerse con las particularidades de cada obra; un mejor vínculo entre el estudio y análisis de la música y los músicos dieciochescos en España y la Nueva España, permitirá por seguro establecer relaciones prescriptivas en un marco más general.

<sup>375</sup> Cabe aclarar que el presente trabajo no tiene fines catalográficos por lo que la descripción de las fuentes, aunque sigue algunos criterios y nomenclaturas RISM, no busca ser una ficha catalográfica sino, una explicación del estado actual de los manuscritos. Las nomenclaturas y la terminología puede consultarse en González, José; Ezquerro, Antonio, *et. al.*, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas* (serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850), Arco/libros., España, 1996.

Título diplomático: [en la portada] *Missa de difuntos* [en otra tinta] *Mi bemol/ A ocho con Violines, Trompas/ y/ Baxo/ Por Dn Thomas Ochando/ son 16 papeles [?]/ [En otra tinta] tiene un invitatorio que le faltan los violines 2dos.*

Dotación existente: SSAT, SATB; vl<sub>1</sub>, vl<sub>2</sub>, cor<sub>1</sub>, cor<sub>2</sub>, bc.

Tonalidad: Mi bemol mayor

*Misa de Difuntos a ocho*

Título diplomático: [en la portada] Misa de difuntos/ a ocho con Violines/ De Ochando/ Pertense/ A Dn Juan de Aguilar para sus/ funciones/ [en otra tinta] Perteneiente a la capilla/ cuios Duplicados los regalo el Pe. Dn Gabriel de Aguilar [Rúbrica].

Sin signatura actual ni antigua

*Parce Mihi Domine*

Signatura moderna. A1927

sin signatura antigua

Título diplomático: Lection Primera / Mi bemol/ de la Vigilia de Difuntos/ Parse mihi Domine/ a Solo con Violines/ flautas trompas y Baxo/ de D.n Thomas Ochando/ [tachado] "Es de la capilla de Cathedral/ que se la dio D.n Juan del Aguila"/ Son [tachado] "ocho" [añadido]: "12" papeles

Dotación existente: S solo; vl<sub>1</sub>(x2), vl<sub>2</sub>(x2), fl<sub>1</sub>, fl<sub>2</sub>, cor<sub>1</sub> cor<sub>2</sub>, bc.

Tonalidad: Mi bemol mayor

Observaciones generales: No existen argumentos sostenibles para atribuir a Ochando el invitatorio que está resguardado con el *Parce mihi Domine*. Razón por la que no aparece en la descripción de las fuentes. De la *Misa de difuntos a 8* solo existe la portada, razón por la que no hay mayor descripción de las partes.

**MEX-Mahbg**

*Oficio y Misa de difuntos a 8*

Signatura moderna. Caja 02, 1139<sup>376</sup>

sin signatura antigua

---

<sup>376</sup> De acuerdo al resguardo actual de los papeles y al catálogo ya citado de Lidia Guerberof.

Título diplomático: [en portada del Acompañamiento General] Acompto. General/ Oficio y Misa de/ Requiem con Violines/ Flautas y sordinas/ del/ Mtro. Don Thomas Ochando/ [Rúbrica]

Dotación existente: SS; SATB; clno1, clno2, fl1, fl2, bc. fig.

Tonalidad: Oficio en fa mayor, Misa en mi bemol mayor

*Parce mihi Domine*

Signatura moderna. Caja O2, 1140<sup>377</sup>

sin signatura antigua

Título diplomático: [portada del Violín primero] Parse mihi Leccion primera/del oficio de difuntos/del/ Maestro Ochando/ [en la esquina inferior izquierda] Portillo.

Dotación existente: S solo; vl1(x2) vl2(x2), fl1 fl2, cor1 cor2, bc.

Tonalidad: Mi bemol mayor

Observaciones generales: Al *Oficio y Misa de difuntos* faltan alto y tenor de primer coro, además de los violines.

**MEX-Pc**

*Oficio y Misa de Requiem* (manuscrito base)

Signatura moderna. AMVCCP.641.6<sup>378</sup>

sin signatura antigua

Título diplomático: [portadilla del acompañamiento general] Oficio y Missa de/ Requiem/ con violines flautas y/ trompas/ Del Señor Maestro Don/ Thomas Ochando/ 1757 años

Dotación existente: SSAT, SATB; vl1 vl2, fl1 fl2, clno1 clno2; bc

Tonalidad: Oficio en fa mayor, Misa en mi bemol mayor

Observaciones generales: El año de copia de la portada (1757) es disímil al de algunas portadillas que enuncian en su lugar, 1756. El *Parce mihi Domine*, aunque anunciado en el manuscrito y contado en el catálogo de Tello,<sup>379</sup> no está copiado con estos papeles.

---

<sup>377</sup> *Idem.*

<sup>378</sup> De acuerdo con el catálogo ya citado de Aurelio Tello

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 309.

## Criterios de transcripción

La ortografía del texto ha sido modernizada y la distribución silábica ha sido respetada conforme al manuscrito base. El único caso excepcional es el bajo del segundo coro. La distribución del texto en esta voz es una propuesta mía; el manuscrito base carece de texto en esta parte.

Los compases y los valores no han sido modificados y están transcritos tal como aparecen en el manuscrito. La única excepción se encuentra en la secuencia y en el *Liberame*. Los dos diferentes compases simultáneos utilizados por Ochando, uno para las voces y otro para la plantilla instrumental, parece ser una condición que rebasa las posibilidades de los medios digitales —“modernos”— y del *software* utilizado para la edición. A pesar de las intenciones por lograr transmitir el simbolismo derivado de dicha situación, fue necesario decidir por uno de los dos compases. En la secuencia:

El  $\frac{3}{4}$  de las voces fue transcrito como un  $\frac{3}{2}$  donde cada breve  $\frac{1}{4}$ , vale una redonda

y cada semibreve  $\frac{1}{2}$ , una blanca. Para la plantilla instrumental fue necesario aumentar los valores al doble de lo que están escritos para unificarlos con las voces, cambiando el  $\frac{3}{4}$  por el  $\frac{3}{2}$ .

En el *Liberame* sólo fue necesario cambiar el  $\frac{2}{4}$  de los violines, por  $\frac{1}{2}$  aumentando al doble el valor de las notas de los violines.

En ambos casos, se insta a la confrontación de *incipits* y a la contemplación de este hecho para cualquier fin que pueda darse a la presente edición

Las alteraciones que son propuestas por la editora se encuentran sobre la nota modificada. Las ligaduras que no se encuentran en el manuscrito pero por uniformidad se han propuesto, se identifican con el siguiente corchete en el caso del texto:  $\text{—}\text{—}\text{—}$  y con la ligadura punteada en el caso de los instrumentos:  $\text{—}\text{—}\text{—}$  En el caso de la secuencia, los ennegrecimientos se indican con corchetes rotos:  $\text{┌}\text{┐}$



Se han respetado las dinámicas y las agógicas del manuscrito MEX-Pc, y en caso de ser necesario, cuando sólo aparecen en alguna parte, han sido uniformadas en todas las voces y todos los instrumentos. Los calderones han sido unificados en todas las voces, aun cuando sólo una voz confirma la presencia del signo.

La primera lección de difuntos, *Parce mihi Domine*, no presente en el manuscrito base, fue transcrita de MEX-Mahbg, donde se encuentra completa en todas las voces y en todos los instrumentos. Asimismo, cuando algún compás del oficio o de la misa han resultado ilegibles en el manuscrito base, ha sido corroborado con MEX-Mahbg.

La transcripción contiene sólo los movimientos presentes en el manuscrito base; sin embargo, una propuesta interpretativa sugiere la realización del *Agnus Dei* a manera de *contrafacta* con la música del *Kyrie*.

### Revisión crítica a la edición

#### OFICIO

##### Invitatorio

##### *Venite I*

##### Segundo coro

- c. 30 En el bajo aparece fa blanca, debe ser redonda por congruencia con el resto de las voces, además por ser la última nota de la sección.

##### Flautas

- c. 23 Flauta segunda es mi<sup>b</sup> blanca, debe ser negra; de lo contrario, al compás le sobra un tiempo.

##### Clarines

- c. 12 Clarín segundo aparece mi-la-silencio de octavo-re, por congruencia con clarín primero al que dobla la mayor parte del tiempo, debe ser mi-silencio de octavo-la-re.

##### *Quoniam Deus*

##### Segundo coro

- c. 16 El tenor tiene sol-sol, debe ser fa-fa para no chocar con la armonía.

##### Violines

- c. 5 Violín 2 aparece re debe ser do en concordancia con la armonía en fa mayor.
- c. 6 Violín 2 aparece re, debe ser mi en concordancia con la armonía en do mayor.
-

*Quoniam Ipsius*

## Primer coro

- c. 5 Tiple primero es poco legible. De acuerdo a MEX-Mahbg dos negras y silencio de blanca.

## Segundo coro

- c. 11 En el segundo tiempo el tenor tiene do, debe ser re en concordancia con violines y clarines.
- c. 11 Tiple primero es poco legible. De acuerdo a MEX-Mahbg dos blancas.

## Violines

- c. 9 Violín segundo aparece Sol-Si-Re, de acuerdo a la armonía (I) y porque dobla en los compases siguientes al violín primero, debe ser Sol-Mi<sup>b</sup>-Do.

## Clarines

- c. 30 clarín primero tiene dos blancas, debe ser redonda por congruencia con el resto de las voces y por ser la nota final.

*Venite II*

## Primer coro

- c. 2 En tiple segundo aparece si-fa-la, debe ser si-sol-la en congruencia con flauta segunda y con el violín primero que hará el mismo motivo un compás adelante.
- c. 7 Alto de primer coro, el ritmo aparece corchea, dos semicorcheas, por congruencia con el resto de las voces el ritmo debe ser corcha con punto, semicorchea.

## Segundo coro

- c. 9 y 10 Bajo de segundo coro, aparece una redonda, por congruencia con la textura homofónica que mantiene con el resto de las voces y para la distribución del texto, deben ser dos blancas (en c. 11 se mantuvo la redonda para dar énfasis al final de la frase)
- c. 11 Tiple de segundo coro la primera nota es Re, debe ser Mi<sup>b</sup> para no ser disonante con la armonía.

## Flautas

- c. 2 Flauta segunda aparece Si<sup>b</sup>-Fa-La, debe ser Si<sup>b</sup>-Sol- La para evitar ser disonante con el Ti. 1.2 a quien dobla.

- C. 11, Flauta 1 aparece la, debe ser si como las tres notas anteriores del compás para no chocar con la armonía.

### *Ploremus*

#### Segundo coro

- c.18 tenor tiene si, sugiero la para ser concordante con el acorde en re mayor del resto de las voces.

#### Violines

- c. 8 en ambos violines el arpeggio debe ser de sobre si<sup>b</sup> como acorde cadencial de mi bemol; en ambos aparece un arpeggio sobre mi<sup>b</sup> que choca con la armonía.

#### Flautas

- c. 22 Flauta primera la primera nota es la, debería ser si por no chocar con la armonía

### *Hodie*

#### Primer coro

- c. 28 Tiple segundo de primer coro aparece fa blanca, debe ser redonda por congruencia con el resto de las voces y por ser la última nota de la sección.

#### Violines

- c. 2 Aparece fa-re-fa-si. El motivo aparece más adelante (c. 11) como fa-si-fa-si. Por congruencia con este motivo y con el violín segundo, el re de c. 2 debe ser si.

### *Quadráginta*

#### Segundo coro

- c. 17 Alto tiene fa-mi, debe ser fa-fa como el violín segundo para no chocar con la armonía.

#### Violines

- c. 25 Violín primero aparece en corcheas fa-fa-fa-fa, la-la-la-la. Por congruencia melódica con el compás anterior, haciendo secuencia y por el Sol que aparece en el segundo tiempo del Tenor del primer coro se sugiere fa-fa-sol-sol, la-la-la-la.

### *Requiem*

#### Primer coro

- c. 10

#### Flautas

- c. 9 Flauta primera tiene una ligadura que no va del si al do el compás siguiente que no debe ir.

## **PSALMO 6**

### *Domine ne in furore*

#### Primer coro

- c.45 alto tiene la, debe ser sol para no chocar con el resto de las voces

#### Segundo coro

- c. 27 Bajo de segundo coro tiene cinco tiempos. La rítmica debe ser como el resto de las voces.

#### Clarines

- clarín segundo tiene 50 compases, deben ser 49. El compás 24 sobra; esto en congruencia con clarín primero a quien dobla a lo largo de todo el salmo
- c. 40 clarín segundo aparece sol-mi-sol-re debe ser sol-re-sol-re, en congruencia con clarín primero y para no generar disonancia con la armonía

#### Violines

- c.28 Falta una semicorchea en la escala del último tiempo. En congruencia con el violín segundo debe ser sol.

### *Laborabi*

#### Segundo coro

- Tiple, alto y tenor tiene 25 compases de silencio, deben ser sólo 23.

### *Turbatus est*

#### Primer coro

- c.21 En el tenor 1 últimos dos tiempos aparece si-si, debe ser la-la para no chocar con el resto de las voces.
- c. 25 En el tenor aparece sol, debe ser la para no chocar con el resto de las voces.
- c. 36 El tiple segundo tiene si, debe ser la por congruencia con el movimiento melódico del resto de las voces, además repite el mismo motivo en el compás siguiente con la en lugar de si.
- c. 56 En el tenor aparece Sol blanca, debe ser redonda por congruencia con el resto de las voces y por ser la última nota de la sección.

#### Segundo coro

- c. 56 En el tiple aparece la debe ser sol para hacer para no chocar con el resto de las voces.

### *Requiem*

#### Segundo coro

- c. 17 En el tenor aparece Si blanca, debe ser redonda por congruencia con el resto de las voces y por ser la última nota de la sección

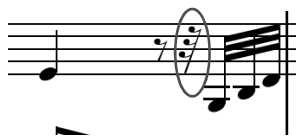
#### Clarines

- c. 6 clarín segundo aparece Re-Re-Re, debe ser Re-Mi-Re por congruencia con el clarín primero y el tenor de segundo coro, y para no generar disonancias (acorde de Do mayor)
- c. 14 clarín segundo la rítmica es tres negras, silencio de negra, por congruencia con clarín primero y el resto de las voces debe ser negra con punto, corchea, negra, silencio de negra.

### **PRIMERA LECCIÓN DE DIFUNTOS: *Parce mihi Domine***

#### Violines

- . c. 8, Violín primero aparece do, debe ser mi para no chocar con el violín segundo y con el acorde de mi.
- c. 24 violín segundo, falta un treintadoceavo de tiempo, agregué un silencio congruente con la rítmica de los violines a lo largo de la lección



- c. 41, violín segundo al igual que clarín primero, aparece sol, debe ser fa porque es acorde de si<sup>b</sup> mayor.
- c. 49 violín primero aparece do, debe ser re por congruencia con la armonía
- c. 74 violín segundo, falta un silencio de fusa en el tercer tiempo (tercer grupo de fusas)

### **SEGUNDA LECCIÓN: *TEDET ANIMA MEAM***

#### Primer coro

- c. 113 alto, el compás tiene cinco tiempos, el sol del tercer tiempo debe ser negra en lugar de blanca

#### Segundo coro

- el bajo tiene 126 compases, de acuerdo al resto de las voces deben ser 132. Después del compás 26 faltan 6 compases de silencio de acuerdo con el resto de las voces del segundo coro

#### Violines

- c. 15 violín segundo aparece si-si-do-re, para no generar disonancias en la armonía, debe ser do<sup>#</sup>-si-do<sup>#</sup>-re
- c. 42 violín primero aparece si, debe ser sol en congruencia con el violín segundo y la armonía.
- c. 76 violín segundo tiene do-si-si-la, para no chocar con la armonía debe ser do-si-la<sup>b</sup>-sol, en congruencia con flauta segunda a quien dobla

#### Flautas

- c.18 En flauta primera y violín primero aparece fa-si-si-si, sugiero fa-la-la-si. De lo contrario los la chocan con el resto de las voces
- c. 85 En flauta primera, segundo tiempo, aparece re-si, debe ser re-do para no chocar con el resto de las voces y en congruencia con flauta segunda que hace el mismo motivo.

#### Clarines

- el clarín segundo tiene 133 compases, de acuerdo con el resto de las voces deben ser 132; a partir del compás 89 está copiado dos veces de acuerdo con el clarín primero.
- c. 44 clarín segundo, al compás le faltan dos tiempos. Se completa con las mismas notas del clarín primera a quien el segundo dobla

### **MISA**

#### *Introito*

#### Primer coro

- c. 33 El tiple segundo es blanca, por congruencia con el resto de las voces debe ser negra

- En el c. 33 el alto tiene silencio, se propone sol para completar el acorde de mi mayor. Ninguna de las otras tres voces del primer coro tiene silencio y el compás es cadencia y resolución con lo cual se justifica la propuesta de acompletar con la tercera del acorde.
- El alto tiene 37 compases cuando el resto de las voces tiene 38; de acuerdo con el resto de las voces del primer coro, falta el compás 33 (una negra, silencio de negra y silencio de blanca)

#### Segundo coro

- c. 15 tiene sólo dos tiempos; le falta una blanca con punto que va ligada al siguiente compás. Esto es comprobable en la copia de MEX-Mahbg
- El tenor tiene 40 compases, deben ser 38 de acuerdo al resto de las voces. Al revisar con MEX-Mahbg, es comprobable que la última breve se copió dos veces.

#### Clarines

- c. 20 En ambos clarines aparece sol en todo el compás debe ser fa para no chocar con el resto de las voces.
- c.3 en el *te decet* ambos clarines chocan con la armonía, para mantener el lenguaje de armónicos se sugiere si.
- c. 8 En los clarines aparece mi-sol-mi, pero choca con la armonía, de acuerdo con MEX-Mahbg se sugiere sol-si-sol.

### **KYRIE**

#### Primer coro

- El tiple primero tiene 59 compases, el resto de las voces tienen 60. En lugar de cinco compases de silencio después del c. 45 se proponen 6 (del. C. 47-52)
- c. 25 en el tiple primero aparece Si<sup>b</sup> pero choca con la armonía (acorde de Fa mayor). Se propone Do en lugar de Si<sup>b</sup>
- c. 59 en el tenor aparece Fa, pero choca con la armonía (acorde de Mi<sup>b</sup> mayor). Se propone Mi<sup>b</sup> en lugar de Fa.

#### Violines

- c.46 Así como en flautas, violines tienen un sol en la primera nota para no chocar con el resto de las voces debe ser fa.

#### Clarines

- c. 59 ambos clarines tienen una redonda, debe ser una breve para completar los 60 compases

## SECUENCIA

### *Dies irae*

#### Primer coro

- c. 6 en el tiple primero la última nota del compás es  $mi^b$ , para no generar disonancias con la armonía (acorde de Sol mayor), debe ser re

#### Segundo coro

- c. 20 en el alto aparece fa en redonda al inicio del compás, pero choca con la armonía (acorde de Mi mayor), debe ser mi en lugar de fa
- c. 24 en tiple aparece la en redonda al inicio del compás, pero choca con la armonía (acorde de Sol menor), debe ser sol en lugar de la
- c. 70 en tiple aparece la, debe ser sol
- c. 122 en el alto aparece Re, pero choca con la armonía (acorde de Do menor). Se propone  $Mi^b$  en lugar de Re

#### Violines

- c.14 En el último tiempo ambos violines tienen sol blanca; de acuerdo a la armonía (acorde Re disminuido) debe ser fa
- c. 50 y 54 en el violín segundo aparece negra, debe ser blanca. O bien, es blanca y debe ser redonda de acuerdo a la conversión de valores propuesta para la edición (*vid.* criterios para la edición)
- c. 69 la rítmica del violín segundo es distinta a la del violín primero. Ya que lo dobla desde compases atrás, la rítmica del violín segundo fue unificada con la del primero
- c. 110 y 111 faltan en el violín segundo. Fueron propuestos a partir de la secuencia del violín primero: en la imagen, cc. 109 a 111



### *Lacrimosa*

#### Prime coro

- c. 21 el tiple en el último tiempo tiene mi, por congruencia con el violín debe ser  $re^b$



### Violines

- c. 39 en violín segundo los dos primeros tiempos del compás son mi y fa negras. Por congruencia con el violín primero debe ser fa blanca
- c. 21, violín segundo últimos dos tiempos aparece la- la debe ser sol-sol por el cambio de acorde.

### *Huic Ergo*

#### Primer coro

- Antes de comenzar el *Huic Ergo*, en el tenor hay 76 compases de silencio deben ser 60; sobran cuatro silencio de longa
- c. 12, tiple hace si-do, para no chocar con el resto de las voces y en congruencia con las voces el segundo coro debe ser sol-do

#### Segundo coro

- Antes de comenzar el *Huic Ergo* en el tiple hay 56 compases de silencio deben ser 60; falta un silencio de longa
- c. 6 alto dos primera nota es re para no chocar con el resto de las voces deber ser mi.
- c. 17 en el alto aparecen dos silencio de redonda y blanca, deben ser dos silencios de redonda y una redonda

## **OFERTORIO**

#### Primer coro

- c. 49 En tenor aparece mi en primer tiempo y debe ser re para no chocar con las demás voces

#### Segundo coro

- c. 15 En el tiple aparece el motivo sol-sol-sol, para no generar disonancias con la armonía (acorde de Fa menor) debe ser sol-sol-fa
- c. 66 En el tiple aparece una corchea con punto, seguida de otra corchea; de acuerdo con el resto de las voces, la segunda corchea debe ser semicorchea
- c. 72 En el tenor aparece re, choca con el acorde último en do menor, deber ser mi.

### Violines

- c. 20 en el Violín segundo aparece re-fa-mi-re, para no generar disonancias con la armonía y con el violín primero, debe ser re-mi-fa-re

## Clarines

- Ambos clarines tiene 71 compases en lugar de 72. La última nota en lugar de redonda debe ser breve.
- c. 47 ambos clarines chocan con el resto de las voces durante el compás entero, la solución de MEX-Mahbg tampoco resuelve las disonancias. Para respetar la utilización exclusiva de armónicos se propone fa-sol-mi<sup>b</sup> en ambos clarines
- c. 50 ambos clarines tienen mi<sup>b</sup> ajeno a la armonía y que chocan en el segundo tiempo con las demás voces, puede ser sol.

## SANCTUS

### Primer coro

- c. 6 En el alto aparece una redonda con punto que debe valer cinco tiempos en lugar de seis.
- cc. 31-32 En tiple primero aparece re, choca con el resto de las voces debe ser mi.

## LIBERAME

### Primer coro

- c. 95 El alto tiene cinco tiempos: silencio de negra, blanca y negra con punto. La última nota debe ir sin punto, de acuerdo al resto de las voces del primer coro y a la redonda del siguiente compás
- c. 60 en el Tenor aparece el motivo si-si-si, de acuerdo al bajo instrumental y al acompañamiento general debe ser si-si-do
- c. 60 en el tiple segundo falta un silencio de negra en congruencia con el ritmo del resto de las voces.
- c. 105 en el tiple segundo aparece la<sup>b</sup> debe ser sol para no ser disonante al resto de las voces.

### Segundo coro

- El tiple tiene 198 compases en lugar de 197. El último compas debe ser redonda en lugar de breve
- c. 53 En el alto aparece re<sup>#</sup>, debe ser do.<sup>#</sup>
- c. 60 En el alto aparece re en el primer tiempo, por la armonía deber ser mi.
- c. 72 En el alto, en los dos primeros tiempos aparece re-re, debe ser do-do para no ser disonante con la armonía.

- c. 79 último tiempo del alto aparece sol, por la armonía, debe ser fa.

**OFICIO Y MISA DE DIFUNTOS A OCHO CON VIOLINES  
FLAUTAS Y CLARINES DEL SEÑOR MAESTRO DON  
TOMÁS OCHANDO (c. 1725-c. 1799)**

**Ms. MEX-Pc**

**Edición y transcripción  
GLADYS ZAMORA-PINEDA**

# Oficio de Difuntos a 8

Ms. MEX-Pc

Tomás Ochando (Murcia, ca. 1725 - ?, ca.1799)

Edición Gladys Zamora

180

## Invitatorio Regem cui omnia vivunt

Clarín I

*Regem cui omnia*

**1 Despacio**

Clarín II

*Regem cui omnia*

Flauta I

*Regem cui omnia*

Flauta II

*Regem cui omnia*

Violín I

*Regem cui omnia*

*Despacio*

Violín II

*Regem cui omnia*

*Despacio*

Bajo

*Regem cui omnia*

*Despacio*

Tiple 1.1

*Regem*

Re - gem, re - gem cui om-ni-a vi-vunt Vé-ni-te, ve-ni-te

Tiple 1.2

*Regem*

Re - gem, re - gem cui om-ni-a vi-vunt Vé-ni-te, ve-ni-te

Alto 1

*Regem*

Re - gem, re - gem cui om-ni-a vi-vunt Vé-ni-te, ve-ni-te

Tenor 1

*Regem*

Re - gem, re - gem cui om-ni-a vi-vunt Vé-ni-te, ve-ni-te

Tiple 2.1

*Tiple del 2º*

*Regem*

Re - gem, re - gem cui om-ni-a vi-vunt Vé-ni-te, ve-ni-te

Alto 2

*Regem*

Re - gem, re - gem cui om-ni-a vi-vunt Vé-ni-te, ve-ni-te

Tenor 2

*Regem*

Re - gem, re - gem cui om-ni-a vi-vunt Vé-ni-te, ve-ni-te

Bajo 2

*Regem*

Re - gem, re - gem cui om-ni-a vi-vunt Vé-ni-te, ve-ni-te

Acompto. General

**Despacio**

10

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

*a - do - re - mus. Cui om - ni - a vi - vunt, Vê - ni - te, ve - ni - te a - do -*

*a - do - re - - mus. Cui om - ni - a vi - vunt, Vê - ni - - - te. A - - do - re -*

*a - do - re - mus. Cui om - ni - a vi - vunt Vê - ni - te, ve - ni - te A - -*

*a - do - re - mus. Cui om - ni - a vi - vunt Vê - ni - te, ve - ni - te A - do -*

*Cui om ni - a vi - vunt Vê - ni - te, ve - ni - te A - do - re - mus,*

*Cui om ni - a vi - vunt Vê - ni - te, ve - ni - te A - do - re - mus,*

*Cui om ni - a vi - vunt Vê - ni - te, ve - ni - te A - do - re - mus,*

*Cui om ni - a vi - vunt Vê - ni - te, ve - ni - te A - do - re - mus,*

# Fine Venite

20

1

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

*re - - - mus. Vê - ni - te, ve - ni - te, Ex - sul - te -*

*- - - mus. Vê - ni - te, ve - ni - te, Ex - sul - te -*

*do - - re - - mus. Vê - ni - te ex - sul - te - mus, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ex - sul - te -*

*- re mus. Vê - ni - te ex - sul - te -*

*a - do - re - - mus. Vê - ni - te ex - sul - te -*

*a - do - re - - mus. Vê - ni - te ex - sul - te -*

*a - do - re - - mus. Vê - ni - te ex - sul - te -*

*a - do - ré - - mus. Vê - ni - te ex - sul - te -*

**Fine**

8

Clno. I

Clno. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
mus, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro,

Ti. 1.2  
mus, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro,

A 1  
mus, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro,

T 1  
mus, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro,

Ti. 2.1  
mus, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no -

A 2  
mus, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no -

T 2  
mus, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nos -

B 2  
mus, ex - sul - te - mus Do - mi - no, ju - bi - le - mus Deo sa - lu - ta - ri no -

A. C.



Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

*prae-oc-cu - pe-mus fa - ci - em e - jus in con - fes - si - o - ne, et in psal - mis ju - bi - le-mus e - i*

Ti. 1.2

*prae-oc-cu - pe-mus fa - ci - em e - jus in con - fes - si - o - ne, et in psal - mis ju - bi - le-mus e - i,*

A 1

*prae-oc-cu - pe-mus fa - ci - em e - jus in con-fes - si - o - ne, et in psal - mis ju - bi - le-mus e - i,*

T 1

*prae-oc-cu - pe-mus fa - ci - em e - jus in con - fes - si - o - ne, et in psal - mis ju - bi - le-mus e - i*

Ti. 2.1

*-stro, prae - oc - cu - pe - mus fa - ci - em e - jus in con - fes - si - o - ne, et in psal - mis ju - bi - le -*

A 2

*stro, prae - oc - cu - pe - mus fa - ci - em e - jus in con - fes - si - o - ne, et in psal - mis ju - bi - le - mus*

T 2

*stro, prae - oc - cu - pe - mus fa - ci - em e - jus in con - fes - si - o - ne, et in psal - mis ju - bi - le - mus*

B 2

*stro, prae - oc - cu - pe - mus fa - ci - em e - jus in con - fes - si - o - ne, et in psal - mis ju - bi - le - mus*

A. C

# Quoniam Deus

29 *1*

Cln. I  
Cln. II  
Fl. I  
Fl. II  
Vln. I  
Vln. II  
B  
Ti. 1.1  
Ti. 1.2  
A 1  
T 1  
Ti. 2.1  
A 2  
T 2  
B 2  
A. C

*e - - i. Quo - ni - am De - us ma - gnus Do - mi - nus, et Rex ma - gnus, et Rex ma - gnus su - per o -*  
*e - - i. Quo - ni - am De - us ma - gnus Do - mi - nus, et Rex ma - gnus, et Rex ma - gnus su - per o -*  
*e i. Quo - ni - am De - us ma - gnus Do - mi - nus, et Rex ma - gnus, et Rex ma - gnus su - per o -*  
*e - - i. Quo - ni - am De - us ma - gnus Do - mi - nus, et Rex ma - gnus, et Rex mag - nus su - per o -*  
*mus e - i. Quo - ni - am De - us ma - gnus Do - mi - nus, et Rex ma - gnus,*  
*é - - i. Quo - ni - am De - us ma - gnus Do - mi - nus, et Rex ma - gnus,*  
*é - - i. Quo - ni - am De - us ma - gnus Do - mi - nus, et Rex ma - gnus,*  
*e - - i. Quo - ni - am De - us ma - gnus Do - mi - nus, ma - gnus,*

10

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

- mnes de - os, quo-ni-am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - - am, qui - a in ma - nu

Ti. 1.2

mnes de - os, quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am, qui - a in ma - nu

A 1

- mnes de - os, quo-ni-am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - - am, qui - a in ma - nu

T 1

- mnes de - os, quo-ni-am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - - am, qui - a in ma - nu

Ti. 2.1

quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am,

A 2

quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am,

T 2

quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am,

B 2

quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am,

A. C.

20

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

*e - jus sunt o - mnes fi - nes te - rrae, ip - se con - spi - cit, ip - se*

Ti. 1.2

*e - jus sunt o - mnes fi - nes te - rrae, ip - se con - spi - cit, ip - se*

A 1

*e - jus sunt o - mnes fi - nes te - rrae, ip - se con - spi - cit, ip - se*

T 1

*e - jus sunt o - mnes fi - nes te - rrae, ip - se con - spi - cit, ip - se*

Ti. 2.1

*et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um ip - se con - -*

A 2

*et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um ip - se con - -*

T 2

*et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um ip - se con - -*

B 2

*et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um ip - se con - -*

A. C

# Quoniam ipsius

188

29

1

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

con - spi - cit. Quo - ni - am, quo - ni - am i - psi - us est ma - re, et i - pse fe - cit il - lud,

con - spi - cit. Quo - ni - am, quo - ni - am i - psi - us est ma - re, et i - pse fe - cit il - lud, et

con - spi - cit. Quo - ni - am, quo - ni - am i - psi - us est ma - re, et i - pse fe - cit il - lud et

con - spi - cit. Quo - ni - am, quo - ni - am i - psi - us est ma - re, et i - pse fe - cit il - lud et

- spi - cit. Quo - ni - am, quo - ni - am i - psi - us est ma - re et i - pse fe - cit il - lud,

- spi - cit. Quo - ni - am, quo - ni - am i - psi - us est ma - re et i - pse fe - cit il - lud,

- spi - cit. Quo - ni - am, quo - ni - am i - psi - us est ma - re et i - pse fe - cit il - lud,

spi - - cit. Quo - ni - am, quo - ni - am i - psi - us est ma - re et i - pse fe - cit il - lud,

# Venite

9

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C.

1

et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus. Vè - ni - te, a - do - re -

a - ri - dam fun - da - ve - runt, et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - - jus. Vè - ni - te a - do - re - mus, et

a - ri - dam fun - da - ve - runt, et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus. Vè - ni - te a - do - re - mus, et

a - ri - dam fun - da - ve - runt, et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus. Vè - ni - te a - do - re - mus, et

et a - ri - dam fun - da - ve - runt, ma - nus e - jus. Vè - ni - te a - do -

et a - ri - dam fun - da - ve - runt, ma - nus e - jus. Vè - ni - te a - do - re -

et a - ri - dam fun - da - ve - runt, ma - nus e - jus. Vè - ni - te a - do -

et a - ri - dam fun - da - ve - runt, ma - nus e - jus. Vè - ni - te a - do -

# Ploremus

*Andante*

6

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

*Andante*

mus, et pro - ci - da - mus an - te De - - - um. Plo - - re - -

pro - ci - da - mus an - te De - um, an - te De - um De - um.

pro - ci - da - mus an - te De - um, an - te De - um De - um.

pro - ci - da - mus an - te De - um, an - te De - - - um. Plo - re -

re - mus et pro - ci - da - mus an - te De - um, an - te De - - - um.

mus et pro - ci - da - mus an - te De - um, an - te De - um.

re - mus et pro - ci - da - mus an - te De - um, an - te De - - - um.

re mus et pro - ci - da - mus an - te De um, an - te De - um.

3

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

- mus co - - ram Do - mi - no, qui fe - - - cit nos,

Ti. 1.2

Plo - re - - - mus co - ram Do - mi - - - no, qui fe - - - cit nos,

A 1

Plo - re - - - mus - - - co - ram Do - mi - no, qui fe - - - cit - - - nos,

T 1

- mus co - - ram Do - mi - no, - - - qui fe - - - - cit nos,

Ti. 2.1

qui - a

A 2

qui - a

T 2

qui - a

B 2

qui - a

A. C

Detailed description: This is a page of a musical score, page 191. It contains staves for various instruments and vocal parts. The instruments include two Clarinets (Cln. I and II), two Flutes (Fl. I and II), two Violins (Vln. I and II), and a Bassoon (B). The vocal parts include two Tenors (Ti. 1.1 and Ti. 1.2), an Alto (A 1), a Tenor (T 1), two Tenors (Ti. 2.1 and Ti. 2.2), an Alto (A 2), another Tenor (T 2), another Bassoon (B 2), and a Bass (A. C). The lyrics are in Latin: '- mus co - - ram Do - mi - no, qui fe - - - cit nos,' and 'Plo - re - - - mus co - ram Do - mi - - - no, qui fe - - - cit nos,'. The score includes musical notation such as notes, rests, and accidentals, along with a '3' marking at the top left.



11

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us no - ster, nos au - tem po - pu - lus e - jus, et o - ves

Ti. 1.2

qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us no - ster, nos au - tem po - pu - lus e - jus, et o - ves pa -

A 1

qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us no - ster, nos au - tem po - pu - lus e - jus, et o - ves pa -

T 1

qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us no - ster, nos au - tem po - pu - lus e - jus, et o - ves pa -

Ti. 2.1

ip - se est Do - mi - nus De - us no - ster nos au - tem, nos au - tem po - pu - lus e - jus, et

A 2

ip - se es Do - mi - nus De - us no - ster nos au - tem, nos au - tem po - pu - lus e - jus, et

T 2

ip - se es Do - mi - nus De - us no - ster nos au - tem, nos au - tem po - pu - lus e - jus, et

B 2

ipse Do - mi - nus Deus no - ster nos au - tem, nos au - tem po - pu - lus e - jus, et

A. C

The musical score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of 11 staves. The first six staves are for instruments: Clarinet I and II, Flute I and II, Violin I and II, and Bassoon. The next four staves are for vocal parts: Tenor 1.1 and 1.2, Alto 1, Tenor 1, Tenor 2.1, Alto 2, Tenor 2, Bass 2, and Alto C. The lyrics are in Latin and describe the identity of God as the Lord, the Creator, and the Father of the people.

# Hodie

21 *1*

Clno. I

Clno. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
pa - scu - ae e - jus. Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis, no -

Ti. 1.2  
scu - ae e - jus pa - scu - ae e - jus. Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis, no -

A 1  
scu - ae e - jus pa - scu - ae e - jus. Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis, no -

T 1  
scu - ae e - jus pa - scu - ae e - jus. Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis, no -

Ti. 2.1  
o - ves pa - scu - ae e - jus. Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis,

A 2  
o - ves pa - scu - ae e - jus. Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis,

T 2  
o - ves pa - scu - ae e - jus. Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis,

B 2  
o - ves pa - scu - ae e - jus. Ho - di - e si vo - cem e - jus au - di - e - ri - tis,

A. C.

6 9 10

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

li - te ob - du - ra - re cor - da ves - tra, se - cum - dum di - em

Ti. 1.2

li - te ob - du - ra - re cor - da ves - tra, se - cum - dum di - em

A 1

li - te ob - du - ra - re cor - da ve - stra, se - cum - dum di - em

T 1

li - te ob - du - ra - re cor - da ve - stra, se - cum - dum di - em

Ti. 2.1

si - cut in ex - a - cer - ba - ti - o - ne ten - ta - ti - o - nis

A 2

si - cut in ex - a - cer - ba - ti - o - ne ten - ta - ti - o - nis

T 2

si - cut in ex - a - cer - ba - ti - o - ne ten - ta - ti - o - nis

B 2

si cut in ex a - cer - ba - ti o - ne ten - ta ti - o nis

A. C

15

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

u - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ve - stri o - pe - ra me -

Ti. 1.2

u - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ve - stri o - pe - ra me -

A 1

u - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ve - stri o - pe - ra me -

T 1

u - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ve - stri o - pe - ra me -

Ti. 2.1

in de - ser - to pro - ba - ve - runt et vi - de - runt o - pe - ra

A 2

in de - ser - to pro - ba - ve - runt et vi - de - runt o -

T 2

in de - ser - to pro - ba - ve - runt et vi - de - runt o - pe -

B 2

in de ser - to pro ba - ve - runt et vi - de - runt o -

A. C

# Quadragesima

196

25

Clno. I

Clno. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C.

*1*

- a, o - pe-ra me - a. Qua-dra-gin-ta an-nis pro-xi-mus fu-i ge-ne-ra-ti-o-ni hu-ic,

- a, o - pe-ra me - a. Qua-dra-gin-ta an-nis pro-xi-mus fu-i ge-ne-ra-ti-o-ni hu-ic,

a o - pe-ra me - a. Qua-dra-gin-ta an-nis pro-xi-mus fu-i ge-ne-ra-ti-o-ni hu-ic,

a o - pe-ra me - a. Qua-dra-gin-ta an-nis pro-xi-mus fu-i ge-ne-ra-ti-o-ni hu-ic,

me - a o - pe-ra me - a. et di-xit sem -

- pe-ra me - a. et

ra me - am. et di-xit sem -

- pe-ra me - am. et di-xit sem -

9

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

*ip - si ve - ro non co - gno - ve - runt vi - as me - as, qui - bus ju - ra - vi, in i - ra*

*ip - si ve - ro non co - gno - ve - runt vi - as me - as, qui - bus ju - ra - vi, in i - ra*

*ip - se ve - ro non co - gno - ve - runt vi - as me - as, qui - bus ju - ra - vi, in i - ra*

*ip - se ve - ro non co - gno - ve - runt vi - as me - as, qui - bus ju - ra - vi, in i - ra*

*per hi er - rant cor - - de, qui - bus ju - ra - vi,*

*di - xit sem - per hi er - rant cor - - de, qui - bus ju - ra - vi,*

*per hi er - rant cor - - de, qui - bus ju - ra - vi,*

*per hi er - rant cor - - de, qui - bus ju - ra - vi,*

20

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

me - a, si in - tro - i - bunt in re - qui - em me - - - - am. \_\_\_\_\_

Ti. 1.2

me - a, si in - tro - i - bunt in re - qui - em me - - - - am. \_\_\_\_\_

A 1

me - a, si in - tro - i - bunt in re - qui - em me - - - - am. \_\_\_\_\_

T 1

me - a, si in - tro - i - bunt in re - qui - em me - - - - am. \_\_\_\_\_

Ti. 2.1

si in - tro i - bunt in re - - qui - em me - - - - am. \_\_\_\_\_

A 2

si in - tro i - bunt in re - qui - em me - am in re - qui - em me - - - - am. \_\_\_\_\_

T 2

si in - tro i - bunt in re - qui - em me - am in re - qui - em me - - - - am. \_\_\_\_\_

B 2

si in - tri i - bunt in re - qui - em me - am in re - qui - em me - - - - am. \_\_\_\_\_

A. C

1

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu -

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu -

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu -

Re - qui - em do - na eis Do - mi - ne et lux per - pe - tu -

Re - qui - em do - na eis Do - mi - ne et lux per - pe - tu -



10

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
lux per - pe - tu - a lu - - ce - at e - - is, lu - ce - at e - is.

Ti. 1.2  
lux per - pe - - - tu - a lu - - ce - - - at e - - is.

A 1  
et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, e - - is, e - - is.

T 1  
lux per - pe - tu - a lu - - ce - at e - - - - is.

Ti. 2.1  
a lu - - ce - - - at e - - is, lu - ce at e - - is.

A 2  
a lu - - ce - at e - - is, lu - ce - at e - - is.

T 2  
a lu - - ce - - at e - - is, lu - ce - at e - - is.

B 2  
a lu - - ce - - at e - - is, lu - ce - at e - - is.

A.C

D.C. al Fine

# Psalm 6

## Domine ne in furore

Clarín I

Clarín II

Flauta I

Flauta II

Violín I

Violín II

Bajo

Tiple 1.1

Tiple 1.2

Alto 1

Tenor 1

Tiple 2.1

Alto 2

Tenor 2

Bajo 2

Acompto. General

Do - mi-ne ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne-que in i - ra tu - a,  
Do - mi-ne ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne-que in i - ra ta - a,  
Do - mi-ne ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne - que in i - ra,  
Do - mi-ne ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne-que in i - ra tu - a,  
ne in fu - ro-re tu - o, ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne-que in i - ra ta - a,  
ne in fu - ro-re tu - o, ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ne - que in i - ra  
ne in fu - ro-re tu - o, ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ni-que in i - ra tu - a,  
ne in fu - ro-re tu - o, ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ni-que in i - ra tu - a,  
ne in fu - ro-re tu - o, ne in fu - ro-re tu - o a - rgu - as me, ni-que in i - ra tu - a,

8

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

ne-que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, Mi - se - re - re Do - mi - ne, Do - mi - ne, quo - ni - am in - fir - mus sum, sa - na - me Do - mi - ne

Ti. 1.2

ne-que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, Mi - se - re - re Do - mi - ne, quo - ni - am in - fir - mus sum, sa - na - me Do - mi - ne

A 1

tu - a cor - ri - pi - as me, sa - na - me Do - mi - ne

T 1

ne-que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, sa - na - me Do - mi - ne

Ti. 2.1

ne-que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, sa - na - me Do - mi - ne

A 2

tu - a cor - rip - pi - as me, sa - na - me Do - mi - ne

T 2

ne-que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, sa - na - me Do - mi - ne

B 2

ne-que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, sa - na - me Do - mi - ne

A. C

Detailed description: This page of a musical score contains 18 staves. The top six staves are for instruments: Clarinet I and II, Flute I and II, Violin I and II, and Bass. The bottom ten staves are for vocal parts: Tenors 1.1 and 1.2, Alto 1, Tenor 1, Tenors 2.1 and 2.2, Alto 2, Tenor 2, Bass 2, and Alto C. The score includes a rehearsal mark '8' at the beginning. The vocal parts have Latin lyrics written below the notes. The instruments play a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

16

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

quo - ni-am con-tur-ba-ta sunt os - sa me - a. Et a - ni-ma me - a tur-ba - ta est val - de, sed tu Do - mi-ne us-que-

Ti. 1.2

quo - ni-am con-tur-ba-ta sunt os - sa me - a. Et a - ni-ma me - a tur-ba - ta est val - de, sed tu Do - mi-ne us-que-

A 1

quo - ni-am con-tur-ba-ta sunt os - sa me - a. Et a - ni-ma me - a tur-ba - ta est val - de, sed tu Do - mi-ne us-que-

T 1

quo - ni-am con-tur-ba-ta sunt os - sa me - a. Et a - ni-ma me - a tur-ba - ta est val - de, sed tu Do - mi-ne us-que-

Ti. 2.1

quó - ni-am con-tur-bá-ta sunt os - sa mé - a. tur - ba - ta est val - de,

A 2

quó - ni-am con-tur-bá-ta sunt os - sa mé - a. tur - ba - ta est val - de,

T 2

quó - ni-am con-tur-bá-ta sunt os - sa mé - a. tur - ba - ta est val - de,

B 2

quó - ni-am con-tur-bá-ta sunt os - sa mé - a. tur - ba - ta est val - de,

A. C

22 23

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

quo? Con - ver-te-re Do - mi-ne, et e - ri - pe a - ni-mam me - - am, sal-vum me fac pro - pter mi - se - ri - co - rdi - am

Ti. 1.2

quo? Con - ver-te-re Do - mi-ne, et e - ri - pe a - ni-mam me - - am, sal-vum me fac pro - pter mi - se - ri - co - rdi - am

A 1

quo? Con - ver-te-re Do - mi-ne, et e - ri - pe a - ni-mam me - - am, sal-vum me fac pro - pter mi - se - ri - co - rdi - am

T 1

quo? Con - ver-te-re Do - mi-ne, et e - ri - pe a - ni-mam me - - am, sal-vum me fac pro - pter mi - se - ri - co - rdi - am

Ti. 2.1

et e - ri - pe a - ni-mam me - - am, pro-pter mi-se - ri - co - rdi - am

A 2

et e - ri - pe a - ni-mam me - - am, pro-pter mi-se - ri - co - rdi - am

T 2

et e - ri - pe a - ni-mam me - - am, pro-pter mi-se - ri - co - rdi - am

B 2

et e - ri - pe a - ni-mam me - - am, pro-pter mi-se - ri - co - rdi - am

A. C

29

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

tu - - am.

Ti. 1.2

tu - - am.

A 1

tu - - am.

T 1

tu - - am. Quo - ni - -

Ti. 2.1

tu - - am.

A 2

tu - - am.

T 2

tu - - am.

B 2

tu - - am.

A. C

37

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

in in - fer - no au - tem

Ti. 1.2

in in - fer - no au - tem

A 1

in in - fer - no au - tem

T 1

am non est in mor - te qui me - mor sit tu - - i in in - fer - no au - tem

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

45 1 **Largo**

Cln. I

Cln. II

### Laboravi

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

quis con - fi - te - bi - tur ti - bi? quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi? La - bo - ra -

Ti. 1.2

quis con - fi - te - bi - tur ti - bi? quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi? La - bo - ra -

A 1

quis con - fi - te - bi - tur ti - bi? quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi? La - bo - ra -

T 1

quis con - fi - te - bi - tur ti - bi? quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi? La - bo - ra -

Ti. 2.1

quis con - fi - te - ni - tur ti - bi? quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi?

A 2

quis con - fi - te - ni - tur ti - bi? quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi?

T 2

quis con - fi - te - ni - tur ti - bi? quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi?

B 2

quis con - fi - te - ni - tur ti - bi? quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi?

A. C

**Largo**



4

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

- vi in ge-mi-tu me - o la - va - bo per sin - gu-las noc - tes lec-tum me - um,

- vi in ge-mi-tu me - o la - va - bo per sin - gu-las noc - tes lec-tum me - um,

- vi in ge - mi-tu me - o la - va - bo per sin - gu-las noc - tes lec-tum me - um,

- vi in ge-mi-tu me - o la - va - bo per sin - gu-las noc - tes lec-tum me - um,

14

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

la - cri - mis me - is, la - cri - mis me - is, stra - tum me - um ri - ga - bo.

la - cri - mis me - is, lá - cri - mis me - is, stra - tum me - um ri - ga - bo.

la - cri - mis me - is, la - cri - mis me - is, stra - tum me - um ri - ga - bo.

la - cri - mis me - is, la - cri - mis me - is, stra - tum me - um ri - ga - bo.

Cln. I

Cln. II

**Turbatus est**

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

*Tur - ba - tus est a fu-ro-re, a fu-ro - - - re o-cu-lus me - us, me - us in-ve-te-*

Ti. 1.2

*Tur - ba - tus est a fu-ro-re, a fu-ro - - - re o-cu-lus me - us, me - us in-ve-te-*

A 1

*Tur - ba - tus est a fu-ro-re, a fu-ro - - - re o-cu-lus me - us, me - us in-ve-te-*

T 1

*Tur - ba - tus est a fu-ro-re, a fu-ro - - - re o-cu-lus me - us, me - us in-ve-te-*

Ti. 2.1

*Tur - ba - tus est a fu-ro - - - re me - us*

A 2

*Tur - ba - tus est a fu-ro - - - re me - us*

T 2

*Tur - ba - tus est a fu-ro - - - re me - us*

B 2

*Tur - ba - tus est a fu-ro - - - re me - us*

**Allegro**

A. C

10 11

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
ra-vi in-ter-o-mnes i-ni-mi-cos me-os. Dis-ce-di-te a-me-o-mnes qui o-pe-ra-mi-ni i-ni-qui-ta-

Ti. 1.2  
ra-vi in-ter-o-mnes i-ni-mi-cos me-os. Dis-ce-di-te a-me-o-mnes qui o-pe-ra-mi-ni i-ni-qui-ta-

A 1  
ra-vi in-ter-o-mnes i-ni-mo-cos me-os. Dis-ce-di-te a-me-o-mnes qui o-pe-ra-mi-ni i-ni-qui-ta-

T 1  
ra-vi in-ter-o-mnes i-ni-mo-cos me-os. Dis-ce-di-te a-me-o-mnes qui o-pe-ra-mi-ni i-ni-qui-ta-

Ti. 2.1  
in-ve-te-ra-vi in-ter-o-mnes i-ni-mo-cos me-os.

A 2  
in-ve-te-ra-vi in-ter-o-mnes i-ni-mo-cos me-os.

T 2  
in-ve-te-ra-vi in-ter-o-mnes i-ni-mo-cos me-os.

B 2  
in-ve-te-ra-vi in-ter-o-mnes i-ni-mo-cos me-os.

A. C

Detailed description: This is a page of a musical score, page 211. It contains staves for various instruments and vocal parts. The instruments include two Clarinets (Cln. I and II), two Flutes (Fl. I and II), two Violins (Vln. I and II), Bassoon (B), two Tenors (Ti. 1.1, Ti. 1.2, Ti. 2.1), two Altos (A 1, A 2), two Tenors (T 1, T 2), Bass (B 2), and a Contrabass (A. C). The vocal parts have Latin lyrics written below them. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: 'ra-vi in-ter-o-mnes i-ni-mi-cos me-os. Dis-ce-di-te a-me-o-mnes qui o-pe-ra-mi-ni i-ni-qui-ta-'. The vocal parts are arranged in a choir-like fashion, with different parts having different lyrics or phrasing. The instrumental parts provide accompaniment for the vocalists.

21 25

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
tem, quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - - i ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre - ca - ti

Ti. 1.2  
tem, quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - - i

A 1  
tem, quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - - i

T 1  
tem, quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - - i ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre -

Ti. 2.1  
quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus fle - tus me - - i

A 2  
quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus fle - tus me - - i

T 2  
quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus fle - tus me - - i

B 2  
quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus fle - tus me - - i

A. C

31 39

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
o - nem me - am. e - ru - bes-cant et

Ti. 1.2  
Do - mi - nus o - ra - ti - o - nem me - am, o - ra - ti - o - nem me-am sus-ce - - - pit, e - ru - bes-cant et

A 1  
Do - mi - nus o - ra - ti - o - nem me - am, o - ra - ti - o - nem me-am sus-ce - - - pit, e - ru - bes-cant et

T 1  
ca - ti - o-nem me - am, e - ru - bes-cant et

Ti. 2.1  
e - ru - bes-cant et

A 2  
e - ru - bes-cant et

T 2  
e - ru - bes-cant et

B 2  
e - ru - bes-cant et

A. C

42

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

con - tur - ben-tur ve - he - men - ter o - mnes i - ni - mi - ci me - - i. Et e - ru - bes-cant

Ti. 1.2

con - tur - ben-tur ve - he - men - ter o - mnes i - ni - mi - ci me - - i. Et e - ru - bes-cant

A 1

con - tur - ben-tur ve - he - men - ter o - mnes i - ni - mi - ci me - - i. Et e - ru - bes-cant

T 1

con - tur - ben-tur ve - he - men - ter o - mnes i - ni - mi - ci me - - i. Et e - ru - bes-cant

Ti. 2.1

con - tur - ben-tur o - mnes i - ni - mi - ci me - - i, con - ver - tan - - tur et e - ru -

A 2

con - tur - ben-tur o - mnes i - ni - mi - ci me - - i, con - ver - tan - - tur et e - ru -

T 2

con - tur - ben-tur o - mnes i - ni - mi - ci me - - i, con - ver - tan - - tur et e - ru -

B 2

con - tur - ben-tur i - ni - mi - ci me - - i, con - ver - tan - - tur et e - ru -

A. C

52 1 6

Cln. I

Cln. II

Requiem

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
*val-de ve - lo-ci-ter, val - de ve - lo - ci - ter. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, do - na e - is Do - mi - ne*

Ti. 1.2  
*val-de ve - lo-ci-ter, val - de ve - lo - ci - ter. Re - qui - em ae - ter - nam Do - na e - is Do - mi - ne*

A 1  
*val-de ve - lo-ci-ter, val - de ve - lo - ci - ter. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, do - na e - is Do - mi - ne*

T 1  
*val-de - ve - lo-ci-ter, val - de ve - lo - ci - ter. Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, do - na e - is Do - mi - ne*

Ti. 2.1  
*bes-cant val-de ve - lo - ci-ter val - de ve - lo - ci - ter. et lux per -*

A 2  
*bes-cant val-de ve - lo-ci-ter val - de ve - lo - ci - ter. et lux per -*

T 2  
*bes-cant val-de ve - lo-ci-ter val - de ve - lo - ci - ter. et lux per -*

B 2  
*bes-cant val-de ve - lo-ci-ter val - de ve - lo - ci - ter. et lux per -*

A. C



7

Clno. I

Clno. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

Ti. 1.2  
et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

A 1  
et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

T 1  
et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

Ti. 2.1  
pe-tu-a et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

A 2  
pe-tu-a et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

T 2  
pe-tu-a et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

B 2  
pe-tu-a et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is, per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

A. C.

# Parce Mihi Domine

Largo con sordina

Clarin I

Clarin II

Flauta I

Flauta II

Violin I

Violin II

Bejo

Tiple

Largo con sordina



Par-ce, par-ce mi-hi

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Tiple solo

Do - - - mi - ne, ni-hil e-nim sunt di-es, di-es me - - - i. Quid est ho - mo, qui a ma

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Tiple solo

gni - fi-cas e - - - um? aut quid ap-po-nis er-ga e-um cor - - - tu-um? Vi - si-tas e-um di

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Tiple solo

lu-cu-lo et su - bi-to pro bas il - lum et su - bi-to pro bas il - lum

45

50

Cln. I  
Cln. II  
Fl. I  
Fl. II  
Vln. I  
Vln. II  
B  
Tiple solo

*Us que-quo non par - - - cis mi - - - hi, nec di - mit - tis me, ut glu-ti-an sa - li - vam me -*

54

Cln. I  
Cln. II  
Fl. I  
Fl. II  
Vln. I  
Vln. II  
B  
Tiple solo

*- am, sa - li - vam me - am, sa-li-vam me - am? Pec - ca - vi Pec - ca - vi quid fa - ci-am ti - bi, o*

63

Cln. I  
Cln. II  
Fl. I  
Fl. II  
Vln. I  
Vln. II  
B  
Tiple solo

*cus - tos ho - mi-num? Qua-re po-su-is - ti me - com - tra - ri um - - ti - bi, et fac - tus sum - mi - hi - in - me-tip-si gra - - -*

73

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Tiple solo

- - vis, me - tip - si - gra - vis? gra - vis?

81

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Tiple solo

Cur non tol-lis pec - ca-tum me-um, cur non tol-lis pec - ca-tum me-um, et qua-re non au-fer i - ni-qi - ta - tem me-am?

91

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Tiple solo

Ec - ce nunc in pul - ve-re dor - mi - am, et si ma - ne me qua - si - e - ris, non sub -

98

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Tiple solo

*sis* *tam.*

# Segunda Lección

Clarín I **Despacio**

10

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

- tae me ae, vi - tae me ae, vi - tae me ae, vi - tae me ae,

me - - - ae, vi - tae me ae, vi - tae me ae, vi - tae me ae,

me - - - ae, vi - tae me ae, vi - tae, vi - tar me ae,

vi - tae me - ae vi - tae me - ae, vi - tae, vi - tae me ae,

vi-tae me - ae, vi - tae me - ae, di - mi-tam ad - ver-sum me e - lo -

vi - tae me - ae, vi - tae, vi - tae me ae, di - mi-tam ad - ver-sum me e -

vi - tae me - ae, vi - tae me - ae, di - mi-tam ad - ver-sum me e -

vi - tae me - ae, vi - tae me - ae, di - mi-tam ad - ver-sum me e -



Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

di-mi-tam ad-ver-sum me e-lo-qui-um me - um lo - quar in a-ma-ri - tu - di - ne

Ti. 1.2

di-mi-tam ad-ver-sum me e-lo-qui-um me - um lo - quar in a-ma-ri - tu - di - ne in a - ma-ri-

A 1

di-mi-tam ad-ver-sum me e lo - qui-um me - um lo - quar in a - ma-ri-

T 1

di-mi-tam ad-ver-sum me e lo-qui-um me - um lo - quar in a-ma-ri - tu - di-

Ti. 2.1

- qui-tum me - um, lo - quar

A 2

lo - qui-tum me - um, lo - quar

T 2

lo - qui-tum me - um, lo - quar

B 2

lo qui um me - um, lo - quar

A. C

32

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
a - ni-mae me - ae. Di-cam De - o, no - li me\_ con-de mna - re,

Ti. 1.2  
tu - di-ne\_ a - ni - mae me ae. Di-cam De - o, no - li me con - de - mna - re,

A 1  
tu - di-ne a - ni-mae me - ae. Di-cam De - o, no - li me con - de - mna - re,

T 1  
ne a - ni-mae me - ae. Di-cam De - o, no - li me con - de - mna - re,

Ti. 2.1  
a - ni-mae me - ae. Di-cam De - o, no - li me

A 2  
a - ni-mae me - ae. Di-cam De - o, no - li me\_

T 2  
a - ni - mae me - ae. Di-cam De - o, no - li me

B 2  
a - ni-mae me - ae. De - o, no - li me

A. C

Detailed description: This page of a musical score, numbered 225, contains 14 staves. The top six staves are for instruments: Clarinet I and II, Flute I and II, Violin I and II, and Bass. The next six staves are for vocal parts: Tenors 1.1 and 1.2, Alto 1, Tenor 1, Tenors 2.1 and 2.2, and Bass 2. The final staff is for Alto C. The score includes Latin lyrics such as 'a - ni-mae me - ae. Di-cam De - o, no - li me con-de mna - re,' and 'tu - di-ne a - ni - mae me ae. Di-cam De - o, no - li me con - de - mna - re,'. The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature. A rehearsal mark '32' is placed at the beginning of the first staff.

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

*in - di-ca mi - hi cur me i-ta ju-di - ces.*

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

*con - de-mna re, Num-quid bo - num ti - bi vi - de -*

A 2

*con - de - mna - re, Num-quid bo - num ti - bi vi - de -*

T 2

*con - de - mna - re, Num-quid bo - num ti - bi vi - de -*

B 2

*con - de-mna - re, Num bo - num ti - bi vi - de -*

A. C

52

53

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Num-*quid* bo - num ti - bi vi - de - tur, si ca - lu-mni - e - ris me, o - pus

Ti. 1.2

Num-*quid* bo - num ti - bi vi - de - tur, si ca - lu-mni - e - ris me, o - pus

A 1

Num-*quid* bo - num ti - bi vi de - tur, si ca - lu-mni - e - ris me, o - pus

T 1

Num-*quid* bo - num ti - bi vi - de - tur, si ca - lu-mni - e - ris me, o - pus

Ti. 2.1

tur, si ca - lu-mni - e - ris me, et op - pri mas... me o -

A 2

tur, si ca - lu - mni - e - ris me, et op - pri mas... me o -

T 2

tur, si ca - lu-mni - e - ris me, et op - pri - mas me o -

B 2

tur, si ca - lu - mni - e - ris op - pri - mas me o -

A. C

62

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
ma-nu-um tu - a - rum et con-si - li - um im - pi - o - rum ad - - - ju - ves?

Ti. 1.2  
ma-nu-um tu - a - - - rum et con - si - li - um im - pi - o - rum ad - ju - ves?

A 1  
ma-nu-um tu - a - - rum et con - si - li - um im - pi - o - rum ad - ju - ves?

T 1  
ma-nu-um tu - a - - rum et con - si - li - um im - pi - o - rum ad - ju - ves?

Ti. 2.1  
- pus ma - nu-um tu - a - - rum Num

A 2  
- pus ma - nu-um tu - a - - rum Num

T 2  
- pus ma-nu - um tu - à - - rum Num

B 2  
- pus ma-nu - um tu - a - - rum Num

A. C

73

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Num - quid o - cu-li car - ne-i ti - bi sunt aut si-cut vi-det ho - mo, et tu vi - de - - - -

Ti. 1.2

Num - quid o - cu-li car - ne-i ti - bi sunt aut si-cut vi-der ho - mo, et tu vi - de - - - -

A 1

Num - quid o - cu-li car - ne-i ti - bi sunt aut si-cut vi-der ho - mo, et tu vi - de - - - -

T 1

Num - quid o - cu-li car - ne-i ti - bi sunt aut si-cut vi-der ho - mo et tu vi - de - - - -

Ti. 2.1

- quid o - cu - li car - ne - i ti - bi sumt, et tu vi - de - -

A 2

- quid o - cu - li car - ne - i ti - bi sumt, et tu vi - de - -

T 2

- quid o - cu - li car - ne - i ti - bi sumt, et tu vi - de - -

B 2

- quid o - cu - li car - ne - i ti - bi sumt, et tu vi - de - -

A. C

83

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

*bis?* Num-*quid* di - es tu - i, et an - ni tu - i

Ti. 1.2

-*bis?* Num-*quid* di - es tu - i, et an - ni tu - i

A 1

*bis?* Num-*quid* di - es tu - i, et an - ni tu - i

T 1

*bis?* Num-*quid* di - es tu - i, et an - ni tu - i

Ti. 2.1

*bis?* Num-*quid* si - cut di - es ho - mi - nis di - es tu - i, et an - ni

A 2

-*bis?* Num-*quid* si - cut di - es ho - mi - nis di - es tu - i, et an - ni

T 2

*bis?* Num-*quid* si - cut di - es ho - mi - nis di - es tu - i, et an - nis

B 2

*bis?* Num-*quid* si - cut di - es ho - mi - nis di - es tu - i, et an - nis

A. C

93 97

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
*si - cut hu - ma - na sunt tem - po - ra, i - ni - qui -*

Ti. 1.2  
*si - cut hu - ma - na sunt tem - po - ra, i - ni - qui -*

A 1  
*si - cut hu - ma - na sunt tem - po - ra, i -*

T 1  
*si - cut hu - ma - na sunt tem - po - ra, i - ni - qui -*

Ti. 2.1  
*tu - i sunt tem - po - ra ut quae - ras, ut quae - ras*

A 2  
*tu - i sunt tem - po - ra ut quae - ras*

T 2  
*tu - i sunt tem - po - ra ut quae - ras*

B 2  
*tu - i sunt tem - po - ra ut quae - ras, ut quae - ras*

A. C



Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

ta - tem me - - - am, scru - te - ris?

Ti. 1.2

ta - tem me - - - am, scru - te - ris?

A 1

- ni - qui - ta-tem me - am, scru - te - - - ris?

T 1

ta - tem me - - - am, scru - te - - - ris?

Ti. 2.1

et pec - ca-tum me - um scru - te - ris?

A 2

et pec - ca-tum me - - - - um scru - te - - - ris?

T 2

et pec - ca-tum me - um scru - te - - - ris?

B 2

et pec - ca-tum me - - - um scru - te - - - ris?

A. C

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

*Et sci - as, cum sit ne - mo qui de ma - nue tu -*

Ti. 1.2

*Et sci - as, cum sit ne - mo*

A 1

*Et sci - as, cum sit ne - mo*

T 1

*Et sci - as, cum sit ne - mo qui de ma - nu*

Ti. 2.1

*Et sci - as, qui - a ni - hil im - pi - um fe - ce - rem, cum sit ne - mo*

A 2

*Et sci - as, qui - a ni - hil im - pi - um fe - ce - rem, cum si ne - mo*

T 2

*scru - te - ris? qui - a ni - hil im - pi - um fe - ce - rem, cum si ne - mo*

B 2

*Et sci - as, qui - a ni - hil im - pi - um fe - ce - rem, cum si ne - mo*

A. C

Clno. I

Clno. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
- a pos - sit, ma-nu tu - a pos - sit e - ru - e - re, pos - sit e - ru - e - re.

Ti. 1.2  
qui de ma - nu tu - a pos - sit e - ru - e - re, pos - sit e - ru - e - re.

A 1  
qui-de ma - nu tu - a pos - sit e - ru - e - re, pos - sit e - ru - e - re.

T 1  
tu - a pos - sit e - ru - e - re, e - ru - e - re, pos - sit e - ru - e - re.

Ti. 2.1  
qui de ma-nu tu - a pos - sit e - ru - e - re.

A 2  
qui de ma-nu tu - a pos - sit e - ru - e - re.

T 2  
qui de ma-nu tu - a pos - sit e - re - e - re.

B 2  
qui de tu - a pos - sit e - ru - e - re.

A. C

# Misa de Difuntos a 8

## Introito Requiem

Ms. MEX-PC

**Moderato**

Clarín I  
Clarín II  
Flauta I  
Flauta II  
Violín I  
Violín II  
Bajo  
Tiple 1.1  
Tiple 1.2  
Alto 1  
Tenor 1  
Tiple 2.1  
Alto 2  
Tenor 2  
Bajo 2  
Acompto. General

Re - qui - em ae - ter - nam  
Re - qui - em, Re - qui - em ae - ter - nam  
Re - qui - em, Re - qui - em, Re - qui - em ae - ter - nam  
do -  
do - na - e - is

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

do - na e - is Do - mi - ne

Ti. 1.2

do - na e - is Do - mi - ne

A 1

do - na e - is Do - mi - ne

T 1

do - na e - is Do - mi - ne

Ti. 2.1

do - na\_e - is Do - mi - ne Do - mi - ne

A 2

- na\_e is Do - mi ne, do - na e - is Do - mi - ne, do - na\_e - is Do - mi - ne

T 2

Do - mi - ne do - na e - is Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne

B 2

do - na\_es - is Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne

A. C

19 23

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

*et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a*

*et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a*

*et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a*

*et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a*

*et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a*

*et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a*

*et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a* *lu-*

*et lux per - pe-tu-a,* *et lux per - pe-tu-a* *lu - ce - at*

Cln. I

Cln. II

Te decet

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

Ti. 1.2

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

A 1

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

T 1

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

Ti. 2.1

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

A 2

lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

T 2

ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

B 2

e - is, lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

A. C

Fine

1 12

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti 1.1

Ti 1.2

A 1

T 1

Ti 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

*Tē de - cet hym - nis De - us in Si - - on, et ti - bi red - de - tur*

Detailed description: This is a page of a musical score for page 239. It contains 18 staves. The top two staves are for Clarinets I and II. The next four staves are for Flutes I and II, Violins I and II, and Bass. The following four staves are for Timpani 1.1, Timpani 1.2, Alto 1, and Tenor 1. The next four staves are for Timpani 2.1, Alto 2, Tenor 2, and Bass 2. The final staff is for Alto C. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The lyrics for the Alto 1 part are: "Tē de - cet hym - nis De - us in Si - - on, et ti - bi red - de - tur".



Clno. I

Clno. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1  
vo - tum in Je - ru - sa - lem. Ex - au - di o - ra - ti -

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

D.C. al Fine

21 24

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti 1.1

Ti 1.2

A 1

T 1

Ti 2.1

A 2

T 2

B 2

A.C

o - nem me - - am, ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.

D.C. al Fine

Detailed description: This is a page of a musical score for page 241. It contains staves for various instruments and vocal parts. The instruments include Clarinet I and II, Flute I and II, Violin I and II, Bassoon, and Trombones I, II, and III. There are also vocal parts for Tenors 1.1 and 1.2, and Alto 1. The lyrics for the vocal parts are: "o - nem me - - am, ad te om - nis ca - ro ve - ni - et." The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The page is marked "D.C. al Fine" at the top right and bottom right. Measure numbers 21 and 24 are indicated above the first two staves.



10

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son.

Ti. 1.2  
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

A1  
e e le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son.

T 1  
Ky - ri - e, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son. Chri - ste e -

Ti. 2.1  
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

A 2  
le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son.

T 2  
- le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son.

B 2  
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son.

A. C

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

*Chri - ste e - - - - le - i - son, Chri - ste e -*

Ti. 1.2

*Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -*

A1

*Chri - ste e - - - - le - i - son, Chri - ste e -*

T 1

*- - - - - le - i - son, Chri - ste e -*

Ti. 2.1

*Chri - ste e - - - - - - - - - - le - i - son,*

A 2

*Chri - ste e - - - - - - - - - - le - i - son, Chri - - - - ste e -*

T 2

*Chri - ste e - - - - - - - - - - le - i - son, Chri - ste e -*

B 2

*Chri - ste e - - - - - - - - - - le - i - son, Chri - ste e -*

A. C

32 39

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
-le - i - son. \_\_\_\_\_ Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - - - -

Ti. 1.2  
- le - i - son. \_\_\_\_\_ Ky - ri - e e - - - - - - - - - - le - i - son, Ky - ri - e e - - - - le -

A1  
-le - i - son. \_\_\_\_\_ Ky - ri - e e - - - - - - - - - - le - i - son, Ky - ri - e e - - - - le -

T 1  
-le - i - son. \_\_\_\_\_ Ky - ri - e e - - - - - - - - - - le -

Ti. 2.1  
e - le - i - son. \_\_\_\_\_

A 2  
-le - i - son. \_\_\_\_\_

T 2  
le - i - son. \_\_\_\_\_

B 2  
le - i - son. \_\_\_\_\_

A. C

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

-le - i - son, Ky - ri - e,

Ti. 1.2

i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e -

A1

i - son, Ky - ri - e,

T 1

i - son, Ky - ri - e,

Ti. 2.1

Ky - ri - e e - - - - - le - i - son,

A 2

Ky - ri - e e - - - - - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

T 2

Ky - ri - e e - - - - - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

B 2

Ky - ri - e e - - - - - le - i - son,

A. C

51 53

Cln. I

Cln. II

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

*Ky - ri - e e - - - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son. \_\_\_\_\_*

*- - - - - le - i - son, e - - - - - le - i - son. \_\_\_\_\_*

*Ky - ri - e e - - - - - le - i - son, Ky - ri - e e - - - - - le - i - son. \_\_\_\_\_*

*Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son. \_\_\_\_\_*

*Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son. \_\_\_\_\_*

*Ky - ri - e - le - i - son e - le - i - son. \_\_\_\_\_*

*Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son. \_\_\_\_\_*

*Ky - ri - e e - le - i - son. \_\_\_\_\_*



# Secuencia

248

## Dies irae

Allegro Moderato

Clarín I



Musical staff for Clarín I, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats.

Clarín II



Musical staff for Clarín II, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats.

Violín I



Musical staff for Violín I, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats.

Violín II




Musical staff for Violín II, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats.

Bajo



Musical staff for Bajo, showing a bass line in 3/2 time with a key signature of two flats.

Tiple 1.1



Musical staff for Tiple 1.1, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats. Includes a handwritten manuscript snippet for 'Dies'.

Di - es i - rae, di - es il - la,

Tiple 1.2



Musical staff for Tiple 1.2, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats. Includes a handwritten manuscript snippet for 'Dies'.

Di - es i - rae, di - es il - la,

Alto 1



Musical staff for Alto 1, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats. Includes a handwritten manuscript snippet for 'Dies'.

Di - es i - rae, di - es il - la,

Tenor 1



Musical staff for Tenor 1, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats. Includes a handwritten manuscript snippet for 'Dies'.

Di - es i - rae, di - es il - la,

Tiple 2.1



Musical staff for Tiple 2.1, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats. Includes a handwritten manuscript snippet for 'Dies'.

Di - es il - la,

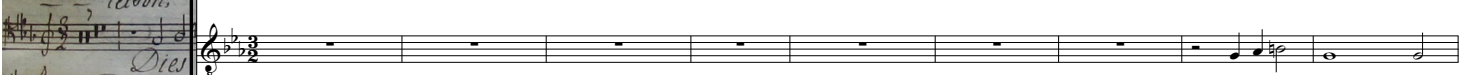
Alto 2



Musical staff for Alto 2, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats. Includes a handwritten manuscript snippet for 'Dies'.

Di - es il - la,

Tenor 2



Musical staff for Tenor 2, showing a melodic line in 3/2 time with a key signature of two flats. Includes a handwritten manuscript snippet for 'Dies'.

Di - es il - la,

Bajo 2



Musical staff for Bajo 2, showing a bass line in 3/2 time with a key signature of two flats. Includes a handwritten manuscript snippet for 'Dies'.

Di - es il - la,

Acompto. General



Musical staff for Acompto. General, showing a bass line in 3/2 time with a key signature of two flats. Includes the tempo marking 'Allegro Moderato'.

Allegro Moderato

10

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
Sol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Sy - byl - la.

Ti. 1.2  
Sol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Sy - byl - la.

A 1  
Sol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Sy - byl - la.

T 1  
Sol - vet sae - clum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Sy - byl - la.

Ti. 2.1  
in fa - vil - la: Quan - tus

A 2  
in fa - vil - la: Quan - tus

T 2  
in fa - vil - la: Quan - tus

B 2  
in fa - vil - la: Quan - tus

A. C

Cln. I  
Cln. II

Vln. I  
Vln. II  
B

Ti. 1.1  
*est fu-tu - rus, est ven-tu - rus.*

Ti. 1.2  
*est fu-tu - rus, est ven-tu - rus.*

A 1  
*est fu-tu - rus, est ven-tu - rus.*

T 1  
*est fu-tu - rus, est ven-tu - rus.*

Ti. 2.1  
*tre - mor est fu - tu - rus, quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cum - cta*

A 2  
*tre - mor est fu - tu - rus, quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cum - cta*

T 2  
*tre - mor est fu - tu - rus, quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cum - cta*

B 2  
*tre - mor est fu - tu - rus, quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cum - cta*

A. C  
*tre - mor est fu - tu - rus, quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cum - cta*

27

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

stri - cte dis - scu - su - rus.

Tu - ba mi - rum

stri - cte dis - scu - su - rus.

stri - cte dis - scu - su - rus.

stri - cte dis - scu - su - rus.

stri - cte dis - scu - su - rus.

36



Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
spar - gens so - num, per se pul - chra re - gi - o - num, co - get o - mnes an - te thro - num.

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

46

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

Mors stu - pe - bit et na - tu - ra cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ju - di -

Detailed description: This is a page of a musical score, page 46, numbered 253 in the top right corner. The score is written for a large ensemble and includes a vocal line. The instruments listed on the left are Cln. I, Cln. II, Vln. I, Vln. II, B, Ti. 1.1, Ti. 1.2, A 1, T 1, Ti. 2.1, A 2, T 2, B 2, and A. C. The vocal line (Ti. 1.2) has Latin lyrics: "Mors stu - pe - bit et na - tu - ra cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ju - di -". The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line begins in the second measure of the page. The instrumental parts for Cln. I, Cln. II, Vln. I, Vln. II, B, and A. C have notes in the first measure, while the other instruments are silent. The vocal line has notes in the second measure.

55

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C.

Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum  
 can - ti re - spon - su - ra. Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum  
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum  
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum  
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum  
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum  
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum  
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum  
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum  
 Li - ber scri - ptus pro - fe - re - tur in quo to - tum

64

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
con - ti - ne - tur, un - de - mun - dus ju - di - ce - - - - tur.

Ti. 1.2  
con - ti - ne - tur, un - de - mun - dus ju - di - ce - - - - tur.

A 1  
con - ti - ne - tur, un - de - mun - dus ju - di - ce - - - - tur.

T 1  
con - ti - ne - tur, un - de - mun - dus ju - di - ce - - - - tur.

Ti. 2.1  
con - ti - ne - tur, un - de - mun - dus ju - di - ce - - - - tur.

A 2  
con - ti - ne - tur, un - de - mun - dus ju - di - ce - - - - tur.

T 2  
con - ti - ne - tur, un - de - mun - dus ju - di - ce - - - - tur.

B 2  
con - ti - ne - tur, un - de - mun - dus ju - di - ce - - - - tur.

A. C



73

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C.

*Ju - dex er - go cum - se - de - bit quid - quid la - tet ap - pa - re - bit:*

*Ju - dex er - go cum - se - de - bit quid - quid la - tet ap - pa - re - bit:*





100

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
cu - rus, sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis.

Ti. 1.2  
cu - rus, sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis.

A 1  
cu - rus, sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis.

T 1  
cu - rus, sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis.

Ti. 2.1  
sit sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis.

A 2  
sit sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis.

T 2  
sit sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis.

B 2  
sit sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis.

A. C

Detailed description: This page of a musical score, numbered 100, contains 13 staves. The top five staves are for instruments: Cln. I (Cello), Cln. II (Cello), Vln. I (Violin), Vln. II (Violin), and B (Bass). The next six staves are for vocalists: Ti. 1.1 (Tenor 1.1), Ti. 1.2 (Tenor 1.2), A 1 (Alto 1), T 1 (Tenor 1), Ti. 2.1 (Tenor 2.1), and A 2 (Alto 2). The final two staves are for vocalists A. C (Alto C) and B 2 (Bass 2). The lyrics are in Latin, starting with 'cu - rus, sit se - cu - rus.' and 'Rex tre - men - dae ma - je - sta - tis.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



# Lacrimosa

Andante amoroso

261

118

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
me, fons pi - e - ta - tis.

Ti. 1.2  
me, fons pi e - ta - - - - tis.

A 1  
me, fons pi - e - ta - tis.

T 1  
me, fons pi e - ta - - - - tis.

Ti. 2.1  
me, fons pi e - ta - - - - tis.

A 2  
me, fons pi - e - ta - tis.

T 2  
me, fons pi - e - ta - tis.

B 2  
me, fons pi - e - ta - tis.

A. C.  
Andante amoroso

6

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C.

*La - cri - mo - sa di - es il - la,*

*p*

16

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

*p*

La - cri - mo - sa di - es il - la, La - cri - mo - sa di - es il - - - la



Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B.

Ti. 1.1  
*La-cri - mo - sa di - es il - - - la di - es il - - la.*

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C.

35

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A.C.

*Qua re - sur - get, re - sur - get... ex - fa-*

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us, ju - di - can - dus ho - mo re -

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

# Huic Ergo

56

1 *Vivo*

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
us, ju - di - can - dus ho - mo - re - - - us. Hu - ic er - go par - ce De - us.

Ti. 1.2  
Hu - ic er - go par - ce De - us.

A 1  
Hu - ic er - go par - ce De - us.

T 1  
Hu - ic er - go par - ce De - us.

Ti. 2.1  
Hu - ic er - go De - us.

A 2  
Hu - ic er - go De - us.

T 2  
Hu - ic er - go De - us.

B 2  
Hu - ic er - go De - us.

**Vivo**

A. C

6

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
Pi - - e Je - - su Do - - - - mi - ne,

Ti. 1.2  
Pi - - e Je - - su Do - mi - - - - ne,

A 1  
Pi - - e Je - - su Do - - - - mi - ne,

T 1  
Pi - - e Je - - su Do - - - - mi - ne,

Ti. 2.1  
Pi - - e Je - - su Do - mi - ne, do - na

A 2  
Pi - - e Je - - su Do - mi - ne, do - na

T 2  
Pi - - e Je - - su Do - mi - ne, do - na

B 2  
Pi - - e Je - - su Do - mi - ne, do - na

A. C

12

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
do - na, do - na e - is re - qui - em A - - - - - men.

Ti. 1.2  
do - na, do - na e - is re - qui - em A - - - - - men.

A 1  
do - na, do - na e - is re - qui - em A - - - - - men.

T 1  
do - na, do - na e - is re - qui - em A - - - - - men.

Ti. 2.1  
e - is re - qui - em, re - qui - em A - - - - - men.

A 2  
e - is re - qui - em, re - qui - em A - - - - - men.

T 2  
e - is re - qui - em, re - qui - em A - - - - - men.

B 2  
e - is re - qui - em, re - qui - em A - - - - - men.

A. C

# Ofertorio

**Clarín I** *Andante*

**Clarín II**

**Violín I**

**Violín II**

**Bajo**

**Tiple 1.1**  
Do - - mi - ne Je - su Chri - - - - - ste, Rex glo - ri - ae, Rex glo -

**Tiple 1.2**  
Do - - mi - ne Je - su Chri - - - - - ste, Rex glo - ri - ae, Rex glo -

**Alto 1**  
Do - mi - ne Je - su Chri - - - - - ste, Rex glo - ri -

**Tenor 1**  
Do - - mi - ne Je - su Chri - - - - - ste, Rex glo - ri - ae, Rex -

**Tiple 2.1**

**Alto 2**  
*libera*

**Tenor 2**  
*libera*

**Bajo 2**

**Acompto. General** *Andante*

11

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1

Ti. 1.2

A 1

T 1

Ti. 2.1

A 2

T 2

B 2

A. C

ri - ae Li - be - ra a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - rum

ri - ae, Rex glo - ri - ae Li - be - ra a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - rum

ae, Rex glo - ri - ae Li - be - ra a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - rum

glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae Li - be - ra a - ni - mas o - mni - um fi - de - li - um de - fun - cto - - - rum

Li - be - ra a - ni - mas o - mni - um de - fun - cto - - - rum

Li - be - ra a - ni - mas o - mni - um de - fun - cto - - - rum

Li - be - ra a - ni - mas o - mni - um de - fun - cto - - - rum

Li - be - ra a - ni - mas o - mni - um de - fun - cto - - - rum

Li - be - ra a - ni - mas o - mni - um de - fun - cto - - - rum



Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
de poe-nis in-fer - ni, et de pro-fun-do la - cu, la - cu: li - be-ra

Ti. 1.2  
de poe - nis in - fer - - ni, et de pro - fun-do la - - cu: li - be-ra

A 1  
de poe - nis in - fer - - ni, et de pro - fun-do la - - cu: li - be-ra

T 1  
de poe - nis in - fer - - ni, et de pro - fun - do - - la - - - cu: li - be-ra

Ti. 2.1  
de poe-nis in - fer - - - ni, la - cu: li - be-ra e - as

A 2  
de poe - nis in - fer - - - ni, la - cu: li - be-ra e - as

T 2  
de poe - nis in fer - - - - ni, la - cu: li - be-ra e - as

B 2  
de poe - nis in - fer - - - - ni, la - cu: li - be-ra e - as

A. C

32

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
e - as de o - re le - o - nis, de o - re le - o - nis, le - o - nis, ne ca - dant in ob -

Ti. 1.2  
e - as de o - re le - o - nis, de o - re le - o - nis, ne ca - dant in ob -

A 1  
e - as de o - re le - o - nis, de o - re le - o - nis, ne ca - dant in ob -

T 1  
e - as de o - re le - p - nis, de o - re le - o - nis, ne ca - dant in ob -

Ti. 2.1  
de o - re le - o - nis, de o - re le - o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus

A 2  
de o - re le - o - nis, de o - re le - o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus

T 2  
de o - re le - o - nis, de o - re le - o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus

B 2  
de o - re le - o - nis, de o - re le - o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus

A. C

Detailed description: This is a page of a musical score, page 32. It contains staves for two flutes (Cln. I and II), two violins (Vln. I and II), a bassoon (B), two tenors (Ti. 1.1, Ti. 1.2, Ti. 2.1), two sopranos (A 1, A 2), two tenors (T 1, T 2), a bass (B 2), and a cello (A. C). The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The vocal parts have Latin lyrics. The lyrics for the first group of vocalists (Ti. 1.1, Ti. 1.2, A 1, T 1) are: "e - as de o - re le - o - nis, de o - re le - o - nis, le - o - nis, ne ca - dant in ob -". The lyrics for the second group (Ti. 2.1, A 2, T 2, B 2) are: "de o - re le - o - nis, de o - re le - o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus". The cello part (A. C) has no lyrics.

42

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
*scu - rum sed sig-ni-fer San - ctus Mi - cha - el in lu - cem San - ctam,*

Ti. 1.2  
*scu - rum sed sig-ni-fer San - ctus Mi - cha - el in lu - cem San - ctam,*

A 1  
*scu - rum sed sig-ni-fer San - ctus Mi - cha - el in lu - cem San - ctam,*

T 1  
*scu - rum sed sig-ni-fer San - ctus Mi - cha - el in lu - cem San - ctam,*

Ti. 2.1  
*sed sig - ni-fer San - ctus Mi - cha - el re-prae - sen - tet e - as in lu - cem San - ctam,*

A 2  
*sed sig - ni-fer San - ctus Mi - cha - el re-prae - sen - tet e - as in lu - cem San - ctam,*

T 2  
*sed sig - ni-fer San - ctus Mi - cha - el re-prae - sen - tet e - as in lu - cem San - ctam,*

B 2  
*sed sig - ni-fer San - ctus Mi - cha - el re-prae - sen - tet in lu - cem San - ctam,*

A. C

52

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
*Quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti, pro - mi - si - sti, et*

Ti. 1.2  
*Quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti, et*

A 1  
*Quam o - lim A - bra-hae pro-mi - si - sti, et*

T 1  
*Quam o - lim A-bra-hae pro-mi - si - sti, pro-mi - si - sti, et*

Ti. 2.1  
*pro-mi - si - sti,*

A 2  
*pro-mi - si - sti,*

T 2  
*pro-mi - si - sti, et se - mi-ni e - jus, et*

B 2  
*pro-mi - si - sti, et se - mi - ni e -*

A. C

Detailed description: This is a page of a musical score, page 52. It features a variety of instruments and vocal parts. At the top, there are two piano parts (Cln. I and Cln. II). Below them are two violin parts (Vln. I and Vln. II) and a bass part (B). The vocal parts include two Tenors (Ti. 1.1 and Ti. 1.2), two Altos (A 1 and A 2), two Tenors (T 1 and T 2), and a Bass (B 2). At the bottom is a Cello part (A. C). The score is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a common time signature. The lyrics are in Latin, starting with 'Quam o - lim A - bra-hae pro - mi - si - sti, et'. The vocal parts have lyrics written below their staves, while the instrumental parts have notes and rests. There are some accidentals like flats and a natural sign in the vocal parts.



66

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B.

Ti. 1.1  
*ni e - - - - - jus.*

Ti. 1.2  
*e - - - - - jus.*

A 1  
*jus.*

T 1  
*jus.*

Ti. 2.1  
*se - mi - ni, et se - mi - ni e - - - - - jus.*

A 2  
*se - mi - ni, et se - mi - ni e - - - - - jus.*

T 2  
*se - mi - ni, et se - mi - ni e - - - - - jus.*

B 2  
*se - mi - ni, et se - mi - ni e - - - - - jus.*

A. C.

# Sanctus

Clarín I **Andante**

Clarín II

Violín I

Violín II

Bajo

Tiple 1.1  
San - ctus, san - ctus, san - ctus,

Tiple 1.2  
San - ctus, san - ctus, san - ctus,

Alto 1  
San - ctus, san - ctus,

Tenor 1  
San - ctus, san - ctus,

Tiple 2.1  
San - ctus, san - ctus,

Alto 2  
San - ctus,

Tenor 2  
San - ctus, san -

Bajo 2  
San - ctus,

Acompto. General **Andante**





Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B.

Ti. 1.1  
- - ctus Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt cae - -

Ti. 1.2  
- - ctus Do - mi - nus De - - - us, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt cae - li, \_\_\_\_\_

A 1  
- - ctus Do - mi - nus De - - us, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt cae - - -

T 1  
- - ctus Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt cae - li, \_\_\_\_\_

Ti. 2.1  
- - ctus Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt \_\_\_\_\_

A 2  
- - ctus Do - mi - nus De - - - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

T 2  
- - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt cae -

B 2  
- - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Cae - - -

A. C.

33

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
- li, ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na, o - san - na in ex - cel - -

Ti. 1.2  
— ple - ni - sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na, o - san - na in ex - cel - -

A 1  
- li, ple - ni - sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na, o - san - na in ex - cel - -

T 1  
— ple - ni - sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na, o - san - na in ex - cel - -

Ti. 2.1  
cae - li, ple - ni - sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na, o - san - na in ex - cel - -

A 2  
li, ple - ni - sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na, o - san - na in ex - cel - -

T 2  
li, ple - ni - sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na, o - san - na in ex - cel - -

B 2  
- li, cae - li et ter - ra tu - a. O - san - na, o - san - na in - ex - cel - -

A. C

44

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
sis. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

Ti. 1.2  
sis. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

A 1  
sis. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

T 1  
sis. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

Ti. 2.1  
sis. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

A 2  
sis. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

T 2  
sis. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

B 2  
sis. Be - ne - di - ctus, ve - nit no - mi - ne

A. C.

51

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
mi - - ni, o - san - na, o - san - na in ex - cel - - - - sis.

Ti. 1.2  
- mi - ni, o - san - na, o - san - na in ex - cel - - - - sis.

A 1  
mi - - ni, o - san - na, o - san - na in ex - cel - - - - sis.

T 1  
mi - - ni, o - san - na, o - san - na in ex - cel - - - - sis.

Ti. 2.1  
- mi - ni, o - san - na in ex - - - cel - sis.

A 2  
mi - - ni, o - san - na in ex - cel - - - sis.

T 2  
mi - - ni, o - san - na in ex - cel - - - sis.

B 2  
Do - mi - ni, o - san - na in - ex - cel - - - sis.

A. C

# Motete Mortui Enim a 4

Clarin I

**Despacio**

Clarin II

Violin I

Violin II

Bajo

Tiple 1

Tiple 2

Alto

Tenor

Acompto. General

**Despacio**

11

22 23

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1  
Cum Chri - stus ap - pa - ru - e - rit, vi - ta ve - - - - - stra:

Ti. 2  
Cum Chri - stus ap - pa - ru - e - rit, vi - ta ve - - - - - stra:\_\_\_\_\_

A  
Cum Chri - stus ap - pa - ru - e - rit, vi - ta ve - - - - - stra:

T  
Cum Chri - stus ap - pa - ru - e - rit, ap - pa - ru - e - rit vi - ta ve - - - - - stra:\_\_\_\_\_

A. C

33

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1  
tunc et vos ap - pa - re - bi - tis, et vos ap - pa - re - - - - - bi -

Ti. 2  
tunc et vos, et vos, et \_\_\_\_\_ vos, et vos ap - pa - re -

A  
tunc et vos, et vos \_\_\_\_\_ ap - pa - re - bi - tis, et vos \_\_\_\_\_ ap - pa - re -

T  
tunc et vos, ap - pa - re - bi - tis, tunc et vos ap - pa - re - - - - -

A. C

39

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1

Ti. 2

A

T

A. C.

*ti - tis cum i - pso in glo - ri - a.*

*bi - tis cum i - pso in glo - ri - a, in glo - ri - a.*

*bi - tis cum i - pso in glo - ri - a.*

*bi - tis cum i - pso in glo - ri - a.*

D.S. al Fine

# Lux aeterna

**Clarín I** **Vivo**

**Clarín II**

**Violín I**  
*dux eterna*  
*Vivo*

**Violín II**  
*S*

**Bajo**  
*Lux eterna*

**Tiple 1.1**  
*Lux e*  
*Vivo*  
Lux ae - ter - - na, Do - mi - ne. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - - num

**Tiple 1.2**  
*Lux e te*  
Lux ae - ter - - - - na, Do - mi - ne. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num

**Alto 1**  
*Lux e*  
Lux ae - ter - - - - na, Do - mi - ne. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num

**Tenor 1**  
*Lux e*  
Lux ae - ter - na, Do - mi - ne. Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num

**Tiple 2.1**  
*Lux at*  
Lu - ce - at e - is Do - mi - ne qui

**Alto 2**  
*duona*  
Lu - ce - at e - is Do - mi - ne qui

**Tenor 2**  
*ducaat*  
Lu - ce - at e - is Do - mi - ne qui

**Bajo 2**  
Lu - ce - at e - is Do - mi - ne qui

**Acompto. General** **Vivo**  
*Lux eterna*



Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
qui-a pi-us es, qui-a pi-us, pi-us es. Re-qui-em ae-ter-nam, ae-ter-nam, do-na e-is

Ti. 1.2  
qui-a pi-us es, qui-a pi-us, pi-us es. Re-qui-em ae-ter-nam, ae-ter-nam, do-na e-is

A 1  
qui-a pi-us es, qui-a pi-us es. Re-qui-em ae-ter-nam, ae-ter-nam, do-na e-is

T 1  
qui-a pi-us es. qui-a pi-us es.

Ti. 2.1  
- a pi-us es, qui-a pi-us es. Re-qui-em ae-ter-nam, do-na e-is

A 2  
- a pi-us es, qui-a pi-us es. Re-qui-em ae-ter-nam, do-na e-is

T 2  
- a pi-us es, qui-a pi-us es. Re-qui-em ae-ter-nam, do-na e-is

B 2  
- a pi-us es, qui-a pi-us es. Re-qui-em ae-ter-nam, do-na e-is

A. C

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, cum san - ctis tu - is in - ae -

Ti. 1.2  
Do - - mi - ne, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, cum san - ctis tu - is

A 1  
Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, cum san - ctis ti - is

T 1

Ti. 2.1  
Do - - mi - ne lu - ce - at e - is

A 2  
do - mi - ne lu - ce - at e - is

T 2  
do - mi - ne lu - ce - at e - is

B 2  
do - mi - ne lu - ce - at e - is

A. C

34

Clno. I

Clno. II

Vln. I

Vln. II

B

Ti. 1.1  
- ter - - - num qui - a pi - us es, qui - a pi - us, pi - us es.

Ti. 1.2  
in ae - ter - num qui - a pi - us es, qui - a pi - - - us, pi - us es.

A 1  
in ae - ter - num qui - a pi - us es, qui - a pi - - - us es.

T 1

Ti. 2.1  
qui - a pi - us es, qui - a pi - us es.

A 2  
qui - a pi - us es, qui - a pi - us es.

T 2  
qui - a pi - us es, qui - a pi - us es.

B 2  
qui - a pi - us es, qui - a pi - us es.

A. C.  
in ae - ter - num

# Liberame

**Violin I**  
**Vivo**

**Violin II**

**Bajo**  
*Liberame*

**Tiple 1.1**  
*di bera*

**Tiple 1.2**  
*di bera*

**Alto 1**  
*di bera*

**Tenor 1**  
*di bera*

**Tiple 2.1**  
*di bera*

**Alto 2**  
*di bera*

**Tenor 2**  
*di bera*

**Bajo 2**  
*di bera*

**Acompto. General**  
**Vivo**  
*Liberame*

Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor - te ae - ter - - - na,  
Li - be - ra - me Do - - mi - ne de mor - te ae - ter - - - na,  
Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor - te ae - ter - - na,  
Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor -  
Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor -  
Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor -  
Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor -

14 23

Vln. I

Vln. II

B

S1 C1  
ae - ter - - - na in di - es il - la tre - men - da, tre - men - da. Quan - do coe - li mo - ven - di,

S2 C1  
ae - ter - - - na in di - es il - la tre - men - da, tre - men - da. Quan - do coe - li mo - ven - di,

A C1  
ae - ter - - - na in di - es il - la tre - men - da, tre - men - da. Quan - do coe - li mo - ven - di,

T C1  
ae - ter - - - na in di - es il - la tre - men - da, tre - men - da. Quan - do coe - li mo - ven - di,

S C2  
te ae - ter - - - na tre - men - da, tre - men - da. Quan - do coe - li mo - ven - di, mo -

A C2  
- te ae - ter - - - na tre - men - da, tre - men - da. Quan - do coe - li mo - ven - di, mo -

T C2  
- te ae - ter - na tre - men - da, tre - men - da. Quan - do coe - li mo - ven - di, mo -

B C2  
te ae - ter - na tre - men - da, tre - men - da. Quan - do coe - li mo - ven - di, mo -

A. C



36

Vln. I

Vln. II

B

S1 C1  
ven - di sunt et ter - ra, et ter - ra. Dum ve - ne-ris ju-di-ca - re sae - cu - lum per i -

S2 C1  
- ven - di sunt et ter - ra, et ter - ra. Dum ve - ne-ris ju-di-ca - re sae - cu - lum per i -

A C1  
- di sunt et ter - ra, et ter - ra. Dum ve - ne-ris ju-di-ca - re sae - cu - lum per i -

T C1  
- di sunt et ter - ra, et ter - ra. Dum ve - ne-ris ju-di-ca - re sae - cu - lum per i -

S C2  
mo - ven - di sunt et ter - ra. Sae - cu - lum per i - gnem,

A C2  
mo - ven - di sunt et ter - ra. Sae - cu - lum per i - gnem,

T C2  
mo - ven - di sunt et ter - ra. Sae - cu - lum per i - gnem,

B C2  
mo - ven - di sunt ter - ra. Sae - cu - lum per i - gnem,

A. C  
mo - ven - di sunt ter - ra. Sae - cu - lum per i - gnem,

48

Vln. I

Vln. II

B

S1 C1

S2 C1

A C1

T C1

S C2

A C2

T C2

B C2

A. C

gnem, sae - cu - lum per i - gnem tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - go ti - me - o,

gnem, sae - cu - lum per i - gnem tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - go ti - me - o,

gnem, sae - cu - lum per i - gnem tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - go ti - me - o,

gnem, sae - cu - lum per i - gnem tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - go ti - me - o,

sae - cu - lum per i - gnem tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - go et ti - me - o, et

sae - cu - lum per i - gnem tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - go et ti - me - o, et

sae - cu - lum per i - gnem tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - go et ti - me - o, et

sae - cu - lum per i - gnem tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - go ti - me - o, et

sae - cu - lum per i - gnem tre - mens, tre - mens fa - ctus sum e - go ti - me - o, et





Vln. I

Vln. II

B

S1 C1  
mo - ven - di sunt, quan - do coe - li, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt, mo -

S2 C1  
mo - ven - di sunt, quan - do coe - li, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt, mo -

A C1  
mo - ven - di sunt, quan - do coe - li, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt, mo ven -

T C1  
mo - ven - di sunt, quan - do coe - li, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt, mo -

S C2  
ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt,

A C2  
ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt,

T C2  
ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt,

B C2  
ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt,

A. C

80

Vln. I

Vln. II

B

S1 C1  
ven - di - sunt et ter - ra, et ter - ra di - es il - la, di - es i - rae, ca - la - mi -

S2 C1  
- ven - di - sunt et ter - ra, et ter - ra di - es il - la, di - es i - rae, ca - la - mi -

A C1  
- di sunt et ter - ra, et ter - ra di - es il - la, di - es i - rae, ca - la - mi -

T C1  
ven - di - sunt et ter - ra, et ter - ra di - es il - la, di - es i - rae, ca - la - mi -

S C2  
mo - ven - di sunt et ter - ra di - es il - la, di - es i - rae, ca - la - mi -

A C2  
mo - ven - di sunt et ter - ra di - es il - la, di - es i - rae, ca - la - mi -

T C2  
mo - ven - di sunt et ter - ra di - es il - la, di - es i - rae, ca - la - mi -

B C2  
mo - ven - di sunt ter - ra di - es di - es i - rae, ca - la -

A. C

Vln. I

Vln. II

B

S1 C1  
*ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - - - gna et a - ma - ra - val - de, val - de,*

S2 C1  
*ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna et a - ma - ra - val - - - de, ma - ra - val -*

A C1  
*ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna et a - ma - ra - val - de, val - -*

T C1  
*ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna et a - ma - ra - val - de, val - -*

S C2  
*ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna*

A C2  
*ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - - gna*

T C2  
*ta - tis et mi-se - ri - ae, di - es ma - gna*

B C2  
*mi - ta-tis se - ri - ae, di - es ma - gna*

A. C

Vln. I  
 Vln. II  
 B

S1 C1  
 S2 C1  
 A C1  
 T C1  
 S C2  
 A C2  
 T C2  
 B C2  
 A. C

et a-ma-ra-val - - - de. Dum ve-ne-ris ju-di-ca -  
 de, et a-ma-ra-val - - - de. Dum ve-ne-ris ju-di-ca -  
 -de, et a-ma-ra-val - - - de. Dum ve-ne-ris ju-di-ca -  
 -de, et a-ma-ra-val - - - de. Dum ve-ne-ris ju-di-ca -  
 et a - ma - ra - val - de, et a - ma - ra - val - de.  
 et a - ma - ra - val - - - de, val - de et a - ma - ra - val - - - de.  
 et a - ma - ra - val - - - de, et a - ma - ra - val - - - de.  
 et a - ma - ra - val - - - de, et a - ma - ra - val - - - de.

118

Vln. I  
Vln. II  
B

S1 C1  
-re sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem. Re - qui - em ae - ter - nam,

S2 C1  
-re sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem. Re - qui - em ae - ter - nam,

A C1  
- re sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem. Re - qui - em ae - ter - nam,

T C1  
re sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem. Re - qui - em ae - ter - nam,

S C2  
sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem. do -

A C2  
sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem. do -

T C2  
sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem. do -

B C2  
sae - cu - lum per i - gnem, sae - cu - lum per i - gnem. do -

A. C

131

Vln. I

Vln. II

B

S1 C1

S2 C1

A C1

T C1

S C2

A C2

T C2

B C2

A. C

et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

et lux per - pt - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e -

et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is.

na e - is do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

na e - is do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

na e - is do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e -

- na do - mi - ne et lux lu - ce - at e -

144

Vln. I  
 Vln. II  
 B  
 S1 C1  
 S2 C1  
 A C1  
 T C1  
 S C2  
 A C2  
 T C2  
 B C2  
 A. C

Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor - te ae - ter - - - na,  
 - is. Li - be - ra - me Do - - - mi - ne de mor - te ae - ter - - - na,  
 Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor - te ae - ter - - na,  
 Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor - te ae - ter - - na,  
 Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor - te ae - ter - - na,  
 Li - be - ra - me Do - mi - ne de mor - te ae - ter - - na,  
 is. Do - mi - - - - - ne de



157

Vln. I  
Vln. II  
B

S1 C1  
ae - ter - - na, in di - es il - la tre - men - da, tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di,

S2 C1  
ae - ter - - - na in di - es il - la tre - men - da, tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di,

A C1  
ae - ter - - - na in di - es il - la tre - men - da, tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di,

T C1  
ae - ter - - - na un di - es il - la tre - men - da, tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di,

S C2  
mor - te ae - ter - - - na tre - men - da, tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di, mo -

A C2  
mor - te ae - ter - - - na tre - men - da, tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di, mo -

T C2  
mor - te ae - ter - - - na tre - men - da, tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di, mo -

B C2  
mor - te ae - ter - - - na tre - men - da, tre - men - da: quan - do coe - li mo - ven - di, mo -

A. C

170

Vln. I

Vln. II

B

S1 C1  
mo - ven - di sunt, quan - do coe - li, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt, mo -

S2 C1  
mo - ven - di sunt, quan - do coe - li, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt, mo -

A C1  
mo - ven - di sunt, quan - do coe - li, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt, mo ven -

T C1  
mo - ven - di sunt, quan - do coe - li, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt, mo -

S C2  
ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt,

A C2  
ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt,

T C2  
ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt,

B C2  
ven - di sunt, mo - ven - di sunt et ter - ra, quan - do coe - li mo - ven - di, mo - ven - di sunt,

A. C

180

Vln. I

Vln. II

B

S1 C1  
ven - di - sunt et ter - ra, et ter - - ra. Ky - ri - e

S2 C1  
- ven - di - sunt et ter - ra, et ter - - ra. Ky - ri - e e -

A C1  
- - di sun et ter - ra, et ter - - ra. Ky - ri - e e - le -

T C1  
ven - di - sunt et ter - ra, et ter - - ra. Ky - ri - e e - le -

S C2  
mo - ven - di sunt et ter - - ra.

A C2  
mo - ven - di sunt et ter - - ra.

T C2  
mo - ven - di sunt et ter - - ra.

B C2  
sunt et ter - - ra.

A. C  
sunt et ter - - ra.

189

Vln. I  
 Vln. II  
 B  
 S1 C1  
 S2 C1  
 A C1  
 T C1  
 S C2  
 A C2  
 T C2  
 B C2  
 A. C

*e - - - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.*  
*le - - i - - son, Ky - ri - e e - - - le - i - - son.*  
*- i - son, Ky - ri - e e - - le - - i - - - son.*  
*i - son, Ky - ri - e e - le - i - - - son.*  
*Chri - ste e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.*  
*Chri - ste e - le - - i - son, Ky - ri - e e - le - - i - - son.*  
*Chri - ste e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - - i - - son.*  
*Chri - ste e - le - i - son, Ky - ri - e*

## CONCLUSIONES

Después de esta tesis, y de la que le antecede, se puede afirmar que Tomás Ochando ya no es un desconocido en el discurso musicológico hispano y novohispano dieciochesco o, cuando menos, ahora tiene posibilidades para dejar de serlo. Después de las páginas transcurridas es constatable además que no sólo se ha resultado el saber quién fue Tomás Ochando si no que se ha entendido la razón de querer saberlo.

A través de la aproximación estilística de su *Oficio y Misa de difuntos* se han abierto posibilidades para replantear —tal vez *grosso modo*— las categorías de estilo, las herramientas de análisis y las técnicas compositivas no sólo para el estudio de su obra (pues sobra decir que de él en materia, se ha dicho poco) sino para la de todos los compositores españoles, novohispanos e, incluso, italianos activos en las Españas a lo largo del siglo XVIII.

En el mismo orden de ideas, en el transcurso del trabajo he evitado poner una etiqueta al estilo del maestro de capilla. Si hasta antes de la presente tesis estaba convencida de su denominación como un compositor inscrito en el estilo galante —no sin la mueca segura en la cara de más de un lector—, ahora, sencillamente, no sabría cómo denominarle. Y no porque niegue la asimilación de este estilo en su obra si no porque me parece que lo verdaderamente meritorio es entender cómo se sucede un sincretismo entre la música “de tablas” italiana y la música religiosa de tradición española en la producción de Tomás Ochando. —Quizá la búsqueda de una etiqueta cómoda y convincente quedará para otra tesis.

Desde del trabajo de licenciatura había especulado sobre la inserción tácita de Tomás Ochando en el círculo de compositores madrileños más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII, me parece que hoy la presencia es más explícita que implícita. El nombre del compositor bien puede acompañar, en adelante, al de José de Nebra, Francisco García Fajer, Ignacio Jerusalem, Antonio de Juanas y a todos aquellos compositores que han comenzado a delinear y conformar el canon de música dieciochesca hispana y novohispana.

Creo que aquella frase de Javier Marín en donde declara a Ochando como uno de los compositores más populares de la Nueva España se ha demostrado con creces y la conformación de un catálogo “virtual”, tras buscar y localizar su música en los acervos histórico-musicales de México, ha permitido concluir que no sólo está presente en los

recintos novohispanos más importantes si no que a menudo es el mejor, o de los mejores representados.

Por otro lado, creo que los aportes de una tesis no sólo se miden en el logro —total o parcial a juicio del lector— de los objetivos planteados; si no también en las contribuciones no contempladas pero que, las más de las veces, suceden; es decir, en los aportes colaterales. Con esta tesis, que no tenía por objetivo abordar el Colegio Imperial de Madrid más allá de lo relacionado con Tomás Ochando, se consiguió trazar algunas ideas y una cronología inédita (es decir no planteada en ninguna otra fuente) sobre algunos maestros de capilla activos hacia mediados del siglo en este liceo jesuita que, hasta hace poco, era un punto ciego para la musicología. En adición, después del trabajo existen nuevas vetas para el estudio de la música catedralicia en Murcia, región que de acuerdo con Pina Caballero parecía haberse quedado al margen del discurso musicológico español.

Finalmente después de los años de investigación, de dos tesis, de dos misas editadas, y todo ello con la ayuda de no pocos pero sí generosos musicólogos e investigadores, espero suceda al menos una de tres cosas: que Tomás Ochando haya despertado el suficiente interés para continuar los estudios, ediciones y trabajos en torno a su obra y figura; que el creciente interés por la interpretación de música antigua, particularmente hispana y novohispana, vea en este compositor una oportunidad más para acrecentar el repertorio; o bien, que el presente trabajo (ambas tesis) encuentre resonancia en el discurso de ambos lados del Atlántico, aportando una pieza más a este rompecabezas musicológico que desde hace algunas décadas ha empezado a conformarse.

*Ite missa est.*

## FUENTES CONSULTADAS

### BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- Alfaro Cruz, Jesús, Torres Medina, Raúl (coord.), *Música y Catedral Nuevos enfoques, viejas temáticas*, México, UACM, 2010.
- Allan W., Atlas, *La música del renacimiento*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.
- Bartolomé Martínez, Bernabé, “Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII”, en *Bulletin Hispanique*, tomo 97, n°1, 1995. pp. 109-155.
- Bernal Jiménez, Miguel, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, (siglo XVIII)*, México, Sociedad Amigos de la Música- Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- Calderón, Edgar, *Villancicos de Gregorio Remacha en el Colegio de Santa Rosa*, Morelia Michoacán, Conservatorio de la Rosas, 2010, tesis de licenciatura inédita.
- Caamaño-Dones, Josué, *Introducción a la Paleografía y Diplomática Hispanoamericana*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 2012.
- Carvajal, Violeta, *Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal*, Morelia, Michoacán, Conservatorio de las Rosas, 2007, tesis de licenciatura inédita.
- , *Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán en el siglo XVIII*, Michoacán México, El Colegio de Michoacán, A.C., 2014, tesis doctoral.
- Clines, J David, et al, *Word biblical commentary*, Nashville Tennessee, Thomas Nelson Inc. 2011. Vol. 18.
- Collingwood, Robert, Knox, Thomas, *Idea de la Historia*, México, Fondo de cultura económica, 1996.
- Cuadernos del Seminario Nacional de música en la Nueva España y el México Independiente*, México, UNAM, ed. Enríquez Lucero, Covarrubias Margarita, no. 2, marzo 2007.
- Davies Edward, Drew, *The Italianized Frontier*, Chicago, University of Chicago, 2006.
- , *Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C., 2013.

- De Villa Sánchez, Juan, *Justas y debidas honras que hicieron y hacen sus propias obras a la M.R.M. María Anna Águeda de San Ignacio*, reimpreso en la Imprenta de la Biblioteca Americana, México, s. f.
- Diario de Madrid que comprhende los meses de Julio, Agosto y Septiembre de 1790*, 1790  
Égido, Teófanos, *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2004, p. 300.
- Ezquerro, Antonio Esteban, “MEMORIA DE ACTIVIDADES RISM-ESPAÑA / 1998” en *Anuario Musical*, Número 53, 1998.
- Ezquerro, Antonio Esteban, Montalgut Marian, Rosa, “‘Del Archivo al concierto’: Un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico,” en *Anuario Musical*, número 68 2013, pp. 77-88.
- Fernández González, Juan Pablo, *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844) Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, España, Universidad de Granada, diciembre 2005, tesis doctoral.
- Gembero Ustárroz, María, Ros Fábregas Emilio, *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, 2007.
- González Valle, José, et al., *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/ II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, España, Arco/Libros, S.L, 1996.
- González, Casanova P., *La Literatura Perseguida En La Crisis De La Colonia*, México, El Colegio de México, 1958.
- Grier, James, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, Madrid, traductor Andrea Giráldez Hayes, Akal, 2008.
- Grijalva, Aidé, et al., *Pablo Herrera Carrillo, sus combates a través de la historia*, México, Universidad Autónoma de Baja California, 2005.
- González Marín, Luis Antonio, *José de Nebra. Oficio y Misa de Difuntos para las Reales Honras de la Reina Nuestra Señora Doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*, Madrid, ICMMU, 2003.
- Guerberof Hahn, Lidia, *Archivo Musical, Catálogo, Insigne Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*, México, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006.



- , “El archivo de música de la Insigne y Nacional basílica de Santa María de Guadalupe, de México” en *Anuario musical*, Número 62, 2007.
- Hoppin, Richard, *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000, p. 115.
- I Coloquio MUSICAT. Música, Catedral y sociedad, Memorias*, ed. Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, México, UNAM, 2006.
- Illari, Bernardo, *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música latinoamericana*, La Habana, Cuba, Fondo editorial Casa de las Américas, 2011.
- Jorquera Opazo, Juan, *Presencia de la música en la compañía de Jesús de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII.*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral.
- L. Eich, Jennifer, “The Mystic Tradition and Mexico: Sor María Anna Agueda de San Ignacio” en *Letras Femeninas*, Vol. 22, No. 1/2 (PRIMAVERA-OTOÑO 1996).
- Lavrin, Asunción, *Las esposas de Cristo: la vida conventual en la Nueva España*, FCE, México, 2016.
- Lambea, Mariano, “Teórica y práctica del compasillo y de la proporción menor” en *Revista de Musicología*, vol. XX, no.1, junio 1999, pp.2-28
- Leza, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica: volumen 4 La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014.
- López-Calo, José, *LA CONTROVERSIA DE VALLS*, Andalucía, Junta de Andalucía, 2005, p. 98.
- Marín López, Javier, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de música en la Nueva España y el México Independiente*, México, UNAM, ed. Enríquez Lucero, Covarrubias Margarita, Número 2, marzo 2007.
- , “La difusión del repertorio español en la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)” en *Revista de Musicología*, XXXII, 1, 2009.
- , “«Se canta por la armonía del Españolito»: García Fajer en el repertorio musical de la catedral de México” en *La ópera en el templo, estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- , *Música y Músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía*, Granada, Universidad, España, 2007, tesis doctoral.

- , “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (ss. XVII-XVIII)”, en Jesús Alfaro Cruz y Raúl Torres Medina (eds.), *Música y catedrales: nuevos enfoques, viejas temáticas*, México D.F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 87-105.
- Marín, Miguel Ángel ““A copiar la pureza" Música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca” en *Artigrama*, no. 12, Zaragoza, 1996-1997.
- , *Antología musical de la Catedral de Jaca en el Siglo XVIII*, Huesca, Instituto de estudios Altoaragoneses, 2002.
- , *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- Martin Moreno, Antonio, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Martínez del Paso, Pedro, *Inventario Parcial del acervo musical de Archivo Histórico de la Aruquidiócesis de Guadalajara*, Guadalajara, Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo artístico del Gobierno de Jalisco, 2011.
- Massip I, Bonet, Jesús Francesc, *La Festa d’Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991
- Mitjana Rafael, “Estudio sobre la decadencia de la Música religiosa española” en *Música sacro-hispana*, V, mayo de 1911, pp., 67-69.
- Monterrubio Hernández, Mauricio, “José Manuel Aldana hacia un nuevo panorama del siglo XVIII” en *Heterofonía*, No. 125, 2001, pp., 9-30.
- Natiiez, Jean-Jacques, *Music and discourse: toward a semiology of music*, Princeton, Princeton UP, 1990
- Pacheco Mozas, Rubén, *La Festa en los Siglos XVII, XVIII y XIX*, España, Universidad Miguel Hernández de Elche, 2014.
- Pascual, León, Nieves, *La interpretación musical en torno a 1750*, España, Universidad de Salamanca, 2016.
- Personat Remolar, Alfredo “Los estilos compositivos y la modalidad organística española en el Siglo XVIII. Un caso concreto: El levante español” en *Anuario musical*, no. 68, ene-dic. 2013.

- Pina Caballero, Cristina Isabel “La música civil en la Murica del Siglo XVIII: de Felipe V a Carlos III” en *Revista de Musicología*, vol. 28, no. 2, 2005,
- Prats Redondo, Consuelo, *Música y Músicos en la Catedral de Murcia entre 1600-1750*, Murcia, Universidad de Murcia, tesis Doctoral, 2009.
- Retana Moreno, Lamberto Alejandro, *Las sinfonías de Ignacio Jerusalem: Un aspecto poco estudiado del estilo galante en la Nueva España*, México, UNAM / ENM, 2013.
- Rincón, Jazmín, “Los versos instrumentales de Ignacio Jerusalem y Stella: vestigios de un discurso sonoro en la Catedral de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.36 no.105 México sep. /nov., 2014.
- Rodríguez-Erdmann, Francisco Javier, *Maestros de capilla vallisoletanos. Estudio sobre la capilla musical de la Catedral de Valladolid-Morelia en los años del Virreynato*, Morelia, Rodríguez-Erdmann, 2007.
- Roeckle, Charles, *Eighteenth century Neapolitan settings of the requiem mass structure and style*, USA, The University of Texas at Austin, 1978
- Romero Lagares Joaquín “Ocaso y desaparición de los villancicos en el siglo xviii: el caso de la Catedral de Sevilla. 1985”, en *Archivo Hispalense, revista histórica, literaria y artística*, Sevilla, no. 288-290, 2012 pp. 317-332.
- Romero Lagares, Joaquín, “Ocaso y desaparición de los villancicos en el siglo XVIII: el caso de la Catedral de Sevilla”, en *Archivo Hispalense, revista histórica, literaria y artística*, no. 288-290, 2012, pp. 317-332.
- Ros-Fábregas, Emilio, “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI” en *Boletín Música*, No. 9, Casa de las Américas, España, 2002, pp. 25-49.
- Roubina, Evguenia, *El responsorio "Omnes moriemini-- " de Ignacio Jerusalem: la primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- , *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México D.F, Ediciones y Gráficos Eón, 2009.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música*, México, Secretaria de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, 1934.

- Saldoni Baltazar, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, Madrid, imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881.
- Sans, Juan Francisco. 2006. “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”, *Boletín de Música Casa de las Américas*, no. 17, pp. 3-22.
- , “Un Scherzo en busca de su autor”, *Resonancias*, nº 17, pp- 69-91.
- Sas Orchassal, Andrés, *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato, primera parte Historia General*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Casa de la cultura del Perú, 1971.
- Sas Orchassal, Andrés, *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato, primera parte Historia General*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Casa de la cultura del Perú, 1971.
- Simón Díaz, José, *Historia del Colegio Imperial de Madrid, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Madrileños, 1959.*
- Stanford, Thomas E, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002.
- , “Reyes Habsburgo y Borbones y la música de México”, *Música Oral del sur*, Centro de documentación musical, Junta de Andalucía, no. 9, año 2012.
- Stanford, Thomas E., Spiess, Lincoln, *An introduction to certain Mexican musical archives*, Detroit, Information Coordinators, 1969.
- Stevenson, Robert, *Music in Mexico: A Historical Survey*. New York, Thomas Y. Crowell, 1952.
- , *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1970.
- , *Christmas Music from baroque México*, California, Berkeley University of California Press, 1974.
- Tello, Aurelio, *Archivo Musical de la catedral de Oaxaca. Antología*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo IV, México, CENIDIM, 1990.
- , (editor) *Villancicos y Cantadas de Manuel de Sumaya*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo VII, México, CENIDIM, 1994.

- , *Misas de Manuel de Sumaya*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Vol. VIII, México, CENIDIM. 1997.
- , *Manuel de Sumaya: Cláusulas, Secuencias, Salmos*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Vol. XII, México, CENIDIM, 2007.
- , (coord.) *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, México, CONACYT, 2013.
- , *Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice documental de compositores novohispanos*, Puebla, CONACULTA, INBA, CECAP. 2015.
- , *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, México, CENIDIM, 2018.
- Tello, Aurelio, “Ochando, Tomás” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana de la Sociedad General de Autores/Ministerio de Cultura*, Madrid, vol.8, 2001, p. 14.
- Torrente, Álvaro, “La modernización/italianización de la música sacra” en Leza, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica: volumen 4 La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014.
- , “Misturadas de castelhanadas como oficio divino»: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII” en *La ópera en el templo, estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 193-237.
- Torrente, Álvaro, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real 1700-1740,” en Boyd Malcom, Carreras López Juan José, *La música en España en el siglo XVIII*, Nueva York, Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94.
- Valls, Francisco, *Mapa Armónico-Práctico, 1742, Barcelona, José Pavía I. Simo editor., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.*
- Wiley C. “Biography and the New Musicology,” en *(Auto)Biography as a Musicological Discourse: The Ninth International Conference of The Departments of Musicology and Ethnomusicology*, Belgrade, Serbia, Faculty of Music, 2008.
- Zamora-Pineda, Gladys, *Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando*, Conservatorio de las Rosas, Morelia, 2016, tesis de licenciatura.

## FUENTES CIBERNÉTICAS

*Bibliofilia novohispana*, <http://marcofabr.blogspot.com/2008/08/sor-mara-anna-agueda-de-san-ignacio.html> fecha de consulta 2/02/2019

Carbajal López, David, “Un espectáculo nocturno dieciochesco”, en *Apuntes de historia del catolicismo*, <http://www.historiadelcatolicismo.info/tag/musica/> Fecha de consulta 12/01/2018.

Conversción vía Facebook con Aurelio, Martínez Corona, director del Coro de los Niños Cantores de la Catedral de Guadalajara, 08/2015.

Durón Pedro, Villancicos que se han de cantar la Noche de Navidad en la Iglesia del Imperial Real Colegio de la Compañía de Jesús de esta Corte en este año de MDCCLVII, fuente consultada en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170194&page=1>. Fecha de Consulta, 8/2/2016

Eco, Humberto, *Kant y el Ornitorrinco* Titivillus, editor digital. Consultado en línea en Academia.edu.com. Fecha de consulta 02/04/2019

Edward Cone, *Analysis today*,

[https://www.jstor.org/stable/740369?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/740369?seq=1#page_scan_tab_contents)

*El rescripto del Papa Urbano VIII sobre la festa o Misteri d' Elx*

<https://www.tirant.com/editorial/libro/el-rescripto-del-papa-urbano-viii-sobre-la-festa-o-misteri-d-elx-jose-antonio-perez-juan-9788498763317>. Fecha de consulta 11/03/19

*El traslado de la sede episcopal a Murcia*, <http://www.regmurcia.com/> Fecha de consulta 20/10/2019

Elliot, J. H. *Biography in Musicology*, Oxford University Press, 1934, pp. 50-54.

Consultado en línea a través de <https://www.jstor.org/stable/727138> Fecha de consulta 18/01/2018

*Firmas en los documentos antiguos*, <https://www.abueling.com/blog/tag/firma-siglo-xviii> Fecha de consulta 03/2019.

Gadea, Sira, *Viajar con el arte*, mayo 2015, <http://viajarconelarte.blogspot.mx/2015/05/el-colegio-imperial-de-la-compania-de.html>. Fecha de consulta 8/05/2016.

Galende Díaz, Juan, García Gallarín, Consuelo, *Onomástica y Deonomástica en el siglo XVII*, p. 165 consultado en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-7%20onomastica.pdf>. Fecha de consulta 15/02/2019.

*Heráldica Valenciana*, <http://heraldica.levante-emv.com/ochando/> Fecha de consulta 12/12/2018.

“La escritura desde un mundo oculto: espiritualidad y anonimidad en el Convento de San Juan de la Penitencia” consultado en línea a través de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3514> Fecha de consulta 05/2019

*La fe en el siglo XVIII* <https://www.textorblog.wordpress.com/2016/11/24/la-fp-en-el-siglo-xvii/>

Leza, José M. “José de Nebra (1702-1768)” en *Semblanzas de compositores españoles*. de <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/nebra.pdf>, Fecha de consulta 01/ 2019, pp. 1-7.

*Los tiempos de la tinta y la pluma*, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/563804/sociedad/tiempos-tinta-pluma.html> Fecha de consulta 03/2019.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, España, 1856-1912. Consultado en línea a través de <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&posicion=1&idUnidad=100001> Fecha de consulta 10/01/2019.

Mercedes Cebrián “Hebe Uhart, Las ventajas de tener oído absoluto” en *Letras Libres*, agosto 2018, consultado en línea en <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/hebe-uhart-las-ventajas-tener-oido-absoluto> Fecha de consulta 12/10/2018.

Musicat, *Catálogo de Música Catálogo de los papeles y libros de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, Proyecto Musicat- ADABI <http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html> Fecha de consulta 15/02/2018.

Nasarre, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, 1724, consultado en línea a través de <http://www.entre88teclas.es/blogs/entre-libros/141-fray-pablo-nasarre-escuela-musica-segun-la-practica-moderna> Fecha de consulta 19/01/2018.

- Patroni del misteri d'elx* <https://www.misteridelx.com/misteri-musica> Fecha de consulta 20/10/2019.
- Pavón-Romero, et. al., *Cambio académico. Los grados universitarios de la escolástica a los primeros ensayos deimonónicos*. Consultado en línea a través de <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2007287213719334> Fecha de consulta 20/02/2019.
- Project Muse*, <https://www.muse.jhu.edu/article/195278> Fecha de consulta 18/04/2019
- Recasens, Albert, *Francisco García Fajer (1730-1809) Oficio de difuntos*, consultado en <https://www.docplayer.es/82002155-Francisco-j-garcia-fajer-oficio-de-difuntos.html> Fecha de consulta 10/06/2017.
- RISM, online catalogue of musical sources*, <http://www.rism.info/home.html>. Fecha de consulta enero 2019.
- Salazar, Juan Pablo, *Domingo Pantaleón Álvarez de Ábreu (1743- 1763)* consultado en línea a través de <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/anuario-mexicano-historia-der/article/view/29707>. Fecha de consulta 18/04/2019, p. 273.
- Sans, Juan Francisco, *La edición crítica de música, Una breve explicación* [https://www.academia.edu/15706590/La\\_edici%C3%B3n\\_cr%C3%ADtica\\_como\\_trabajo\\_de\\_grado](https://www.academia.edu/15706590/La_edici%C3%B3n_cr%C3%ADtica_como_trabajo_de_grado)
- Sas Orchassal, Andrés, “La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato, primera parte Historia General” en *Revista Musical Chilena*, publicado en <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14868> Fecha de consulta 7/04/2016.
- Socialmusik, <http://www.socialmusik.es/guia-sordinas-viento-metal/> Fecha de consulta 10/04/2019.
- Torres Medina, Raúl, *La manutención de la capilla de música de la Colegiata de Guadalupe*, <http://www.smtp2.colmex.mx/downloads/6682x5771> Fecha de consulta 10/03/2019
- Zuno Ródiles, Edgar, “La formación de los niños de coro, una extensión de España en Nueva España: el caso de Valladolid Morelia (1765-1858)” en <http://www.rediech.org/inicio/images/k2/Educacion%20en%20el%20arte.%20Capitulo%209.pdf> Fecha de consulta 10/04/2019.



## MATERIAL AUDIOVISUAL

Molinar, Martha, et al., *Aires del Virreinato*, México, Urtext, 2002. Vol. II, material discográfico. Notas al disco por Stanford, Thomas.

Zamora Pineda, Gladys Andrea, “Los papeles de música en Valladolid-Morelia de D. Tomás de Ochando: un rompecabezas para el catalogador, investigador, musicólogo, músico...” en *Encuentro internacional de investigación y documentación de la música y las artes escénicas*. Conservatorio de las Rosas, Morelia, Michoacán. 17/09/ 2015. Consultable en línea a través de <https://www.youtube.com/watch?v=1DG2OAUbMZI&t=2s>

## ARCHIVOS

Archivo Catedral de Murcia (ACM) Murcia, España.

Archivo del cabildo la Catedral de Puebla (ACCP) Puebla, México.

Archivo del Colegio de Santa Rosa de Santa María (MEX-MOcr.) Morelia, Michoacán.

Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME) Elche, España.

Archivo histórico musical de la Catedral de Jaca (E-J)

Archivo histórico musical de la Catedral de México (MEX-Mc) Ciudad de México, México.

Archivo histórico musical de la Catedral de Puebla (MEX-Mc) Puebla, México.

Archivo Musical de la Insigne Nacional Basílica de Guadalupe (MEX-Mahbg). Ciudad de México, México.

Biblioteca Nacional de España (E-Mn), Madrid, España

Colección Jesús Sánchez Garza.

Departamento de música del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) Barcelona, España.

Monasterio de las Descalzas, Reales, España, Madrid (E-Mdr). Madrid, España.

## PONENCIAS Y ENTREVISTAS

Zamora-Pineda “Más cerca de Nebra que de Nápoles: La misa en Re mayor de Tomás Ochando y las variantes nacionales del estilo galante” en *V Coloquio de musicología*

*de Morelia y II Coloquio de edición de textos antiguos celebración y sonoridad en hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, Morelia, Michoacán, Octubre 2016.

Ezquerro, Antonio, conversación presencial con el musicólogo en septiembre de 2018, Barcelona, CSIC.

Illari, Bernardo, conversación presencial con el musicólogo en octubre de 2017, Morelia Michoacán.