

Bibliographica

vol. 8, núm. 1
primer semestre 2025

ISSN 2594-178X



Universidad Nacional Autónoma de México

Tomás Ochando: prolífico y desconocido compositor de Nueva España

Tomás Ochando: A Prolific and Unknown
Composer from New Spain

Sección Instrumenta, p. 265-294

Gladys Andrea Zamora Pineda

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura,
Conservatorio Nacional de Música,
Ciudad de México. México

cnm.gladyszamora@inba.edu.mx

<https://orcid.org/0000-0002-5360-0283>

Recepción: 05.09.2024 / Aceptación: 06.11.2024

<https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2025.1.522>

Resumen

El objetivo de este texto es explorar la presencia musical de Tomás Ochando (1723- ca. 1799) en Nueva España. Este compositor español fue uno de los autores más populares en el Nuevo Mundo; sin embargo, hasta hace unos años había pasado inadvertido en la historia de la música. Aun cuando se resguarda una cantidad significativa de sus obras en los acervos más importantes de México, la falta de una lectura crítica sobre los catálogos contemporáneos y la correlación de esa lectura con las fuentes de primera mano había obviado la importante presencia de Ochando en el universo musical novohispano. La intención es demostrar, a través de un estudio de caso, la importancia de los catálogos como herramienta bibliográfica, pero también evidenciar que la falta de una lectura crítica correlacionada con las fuentes de primera mano ha dejado al margen importantes figuras.

Palabras clave

Música novohispana; catálogos; historiografía musical; Tomás Ochando; manuscritos musicales.

Abstract

The purpose of this text is to explore the musical presence of Tomás Ochando (1723-c. 1799) in New Spain. This Spanish composer was one of the most popular creators in the New World; however, until a few years ago he had gone unnoticed by music history. Although many of his works are held in major collections in Mexico, the lack of a critical reading of contemporary catalogues and correlating that reading with primary sources means the importance of Ochando's presence in the musical universe of New Spain has been overlooked. The intention of this case study is to demonstrate not only the value of catalogues as bibliographic tools, but also to show that the absence of a critical reading correlated with first-hand sources has left major figures in the shadows.

Keywords

Music of New Spain; catalogues; musical historiography; Tomás Ochando; musical manuscripts.

Introducción

“Ser famoso en la Nueva España no es dejar de ser un desconocido”.¹ La frase es una paráfrasis de Borges pensada para Groussac; aunque en geografía y en tiempo la idea original se aleja de Nueva España, las dinámicas que circundan la consolidación de un canon literario de tradición europea no distan de lo que sucede con la música novohispana. En las historias de la música occidental del siglo XVIII (teniendo en cuenta la temporalidad de este trabajo), incluso en las que se han publicado recientemente,² América Latina, como España, son espacios que se abordan poco o de manera tangencial. Pese a ello, los estudios musicológicos que se ocupan del repertorio virreinal han llegado a un punto de desarrollo historiográfico que permiten conformar un canon propio: se han rescatado, catalogado y editado fuentes musicales que hoy permiten concebir un repertorio representativo del universo musical novohispano; además, se ha construido un imaginario sonoro que nos acerca a entender y saber cómo era la música en aquella época, descontando siempre el porcentaje de intangibilidad y abstracción implícito en el arte musical.

Uno de los criterios historiográficos que ha funcionado como tamiz seleccionador de los sujetos que conforman ese canon virreinal ha sido la representatividad en los acervos. Es decir, antes que las características técnicas y estéticas de la música resguardada —o en el mejor de los casos, además de—, la cantidad de obras ha sido una pauta fundamental para acercarse al estudio de la vida y obra de algún compositor: a mayor número de obras, mayor trascendencia historiográfica. Este *modus operandi* atiende a una lógica que, aunque con no pocos sesgos, tiene una justificación historiográfica definida: asumir que una gran cantidad de obras da cuenta de un personaje importante en la época. Aunque deben tenerse en cuenta otras muchas contingencias, como las pérdidas de manuscritos o el hecho de que en cada recinto pudieran existir más obras del maestro de capilla en turno que otras compradas o adquiridas por envío de distintos centros litúrgicos, sabemos que, en efecto, en muchas ocasiones la mayor presencia de obras de cierto compositor denotaba el gusto y la aprobación del Cabildo.³

¹ Jorge Luis Borges, “Jorge Luis Borges-Osvaldo Ferrari: La memoria (‘En diálogo’, 1, 36)”, Borges Todo el Año (blog), acceso el 16 de agosto de 2024, <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2014/10/osvaldo-ferrari-borges-y-la-memoria-en.html>.

² Véase, por ejemplo, John Rice, *La música en el siglo XVIII* (Madrid: Ediciones Akal, 2019).

³ Un ejemplo de cómo se conformaba el repertorio de un recinto eclesiástico puede

El canon opera, por naturaleza, con marginalidad. Si en el caso de la música virreinal ese canon se ha conformado, en gran parte, por la cantidad de obras existentes de un autor ¿cómo explicamos el caso de Tomás Ochando? En su tesis doctoral Javier Marín asegura que Ochando fue uno de los compositores “más conocidos en Nueva España”.⁴ Las intenciones del musicólogo no estaban dedicadas a estudiar la obra o figura de este maestro de capilla, lo cual explica que no argumente nada más allá de la afirmación. Sin embargo, es sobresaliente que en el 2007, año en que Marín le confiere ese *status* de popularidad, los discursos históricos no habían dicho prácticamente nada sobre el andar y el hacer de Tomás Ochando. Es posible inferir que el conocimiento del musicólogo sobre las fuentes de primera mano, manuscritos musicales e inventarios de la Catedral de México, pero también de otros recintos novohispanos, le permitiera al investigador llegar a tal conclusión.⁵

Pero ¿cuántas obras son muchas obras? y ¿cómo ponemos en contexto esa popularidad novohispana?

Ni de aquí ni de allá: un breve recuento historiográfico

Mi acercamiento a Tomás Ochando comenzó en el 2014 y el punto de contacto fueron sus obras resguardadas en el Colegio de Santa Rosa de Santa María, hoy Conservatorio de las Rosas. Al acervo y a estas obras volveremos más adelante, pero es importante señalar que, a partir del acercamiento a estos manuscritos, fue necesario comenzar a trazar un estado de la cuestión: ¿qué decían las fuentes históricas y los trabajos musicológicos de Ochando entonces?

Una de las primeras inquietudes biográficas era saber cuándo y dónde había nacido; saber si estábamos ante un personaje hispano o novohispano y

consultarse en Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía” (tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2007). La tesis hace un profundo estudio sobre los inventarios catedralicios y permite confirmar que la presencia de un maestro de capilla es fundamental para la presencia de obras, pero también demuestra cómo el Cabildo influye en la solicitud de repertorio de los compositores más reconocidos en la época.

⁴ *Ibid.*, 501.

⁵ La tesis de Marín está dedicada a la Catedral de México; sin embargo, el investigador también ha dedicado trabajos a la Colegiata de Guadalupe y la Catedral de Puebla, y ha colaborado con el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, que se ha dedicado a estudiar diversos acervos novohispanos con distintos enfoques, desde la digitalización, catalogación, estudio y análisis de las fuentes.

cuál había sido, en cualquiera de los dos casos, su impacto en Nueva España. No obstante, la revisión y consulta de las principales fuentes historiográficas, publicadas desde el siglo XIX hasta el XXI, no proporcionaba respuestas nítidas. La información era tan exigua que no había referente alguno sobre las fechas de nacimiento o muerte ni su lugar de origen; los pocos datos sobre su trayectoria profesional eran, en realidad, especulaciones con pocos argumentos.

La primera fuente historiográfica que da cuenta del compositor es el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, publicado en 1881. Baltasar Saldoni, su autor, asegura que de Ochando “nadie ha hablado antes que nosotros [...] y que por consiguiente no habíamos encontrado su nombre en ninguna obra musical”, y añade que: “el día 8 de marzo de 1799 publicó en Madrid la *primera lamentación del Viernes Santo* a primero y segundo coro...”.⁶

A pesar de la sucinta información, es posible destacar que Saldoni asegura que, hasta antes de esa *Lamentación*, no se había encontrado otra obra del compositor; hecho que contrasta con la inferencia de su popularidad novohispana. Por otro lado, la publicación no permite titubeos sobre los gentilicios: el hecho de que Ochando aparezca en el lexicógrafo es, sin duda, porque su autor lo considera un compositor español. Sin embargo, en 1969, Thomas Stanford en *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives* lo consideraba un autor probablemente colonial, aunque lo enlistaba en la sección de autores españoles, portugueses o catalanes.⁷ Según el mismo Stanford, a pesar de sentirse “tentado a considerar a Ochando como colonial, no hay evidencia definitiva para esa conclusión”, y especula sobre la posibilidad de que haya sido maestro de capilla en la Catedral de Puebla.⁸

Desde 1881 hasta el año 2014 y sin contar por ahora los catálogos contemporáneos, Miguel Bernal Jiménez, Robert Stevenson, Drew Davies y Aurelio Tello, entre algunos otros, mencionan, de manera más contingente que intencionada, al compositor.⁹ Las referencias permiten confirmar la presencia de su

⁶ Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. 4 (Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881), 231.

⁷ Thomas Stanford y Lincoln Bunce Spiess, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives* (Detroit: Information Coordinators, 1969), 51-52.

⁸ *Ibid.*

⁹ Miguel Bernal Jiménez, *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 de Michoacán, 1939); Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, DC: Organization of American States, General Secretariat,

música en Ciudad de México, Durango, Guadalajara, Morelia, Puebla; y fuera de México, además de en España, Andrés Sas Orchassal confirma que existe música de Ochando en Perú.¹⁰

Sin embargo, en todas esas fuentes el origen del compositor se ve envuelto en un “ir y venir” historiográfico. Tello lo considera de probable origen español, florecido en 1756; una colección bibliográfica que aborda música litúrgica del siglo XVIII asegura que Ochando fue un “compositor mexicano”.¹¹ Y a las dudas sobre su lugar de origen se suman las especulaciones sobre sus cargos en Nueva España. Como se mencionó, Stanford refiere un posible cargo en la Catedral de Puebla y Martínez Corona asegura que fue 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”.¹² Por otro lado, Miguel Ángel Marín señala en 1997 que, de Ochando “no ha encontrado referencia bibliográfica alguna, aunque [...] pudiera pensarse que estuvo de alguna forma relacionado con el Colegio Imperial [de Madrid]”.¹³ El musicólogo no ahonda en las razones para tal premisa pero, de nuevo, puede asumirse que está relacionada con el conocimiento de fuentes de primera mano.

En el recuento historiográfico, la constante son las dudas. Las fuentes refieren a un compositor de probable origen español, de probable origen novohispano; que pudo trabajar aquí como allá; del que nadie da fechas de nacimiento y muerte y lo que se confirma, desde Saldoni hasta los trabajos del siglo XX, es la poca información bibliográfica asequible. Justamente las repuestas no estaban en los discursos históricos, sino en los manuscritos musicales y los documentos

1970); Drew Davies, “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII”, en *Seminario nacional de música en la Nueva España y el México independiente* (México: UNAM, 2007), 165-174. Aurelio Tello, “Ochando, Tomás”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana de la SGAE*, vol. 8 (Madrid: SGAE, 2001), 14.

¹⁰ Andrés Sas Orchassal, *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), 191.

¹¹ David Clines, *World Biblical Commentary*, vol. 18 (Nashville, TN: Thomas Nelson Inc., 2011), vii. Traducción de Gladys Zamora.

¹² Aurelio Martínez Corona citado en Thomas Stanford, “Reyes Habsburgo y Borbones y la música de México”, *Música Oral del Sur*, núm. 9 (2012). 154-160. Cabe destacar que Stanford señala haber tomado la información de Martínez Corona, de un texto sin título ni fecha de publicación.

¹³ Miguel Ángel Marín, “‘A copiar la pureza’. Música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”, *Artigrama*, núm. 12 (1996-1997): 257-276.

dieciochescos que circundaban la figura del compositor. Como *uroboro*, los investigadores no prestaban atención a las fuentes de primera mano porque las fuentes de segunda decían poco, y las de segunda no comenzaban a decir más porque no se llegaba a las primeras.

Así pues, ante esa figura historiográfica borrosa, construida a base de “posibles y probables”, había una intuición investigativa sumada a la afirmación de Marín de que Ochando había tenido un lugar importante en la música vi-reinal. Esa intuición tuvo su punto germinal, como se ha mencionado párrafos atrás, en el Archivo Histórico Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María (MEX-MOcr).¹⁴

Ochando y el Colegio de Santa Rosa de Santa María

En el archivo musical de “Las Rosas” –como se le decía en el siglo XVIII al Colegio– Ochando no es, ni de cerca, el compositor mejor representado. De hecho, el primer contacto con los papeles del archivo revelaba que existían dos misas de Ochando, una atribuida y una sin duda de su autoría. Después del estudio de los manuscritos y de un trabajo de correspondencias, se llegó a la conclusión de que la obra atribuida era, en realidad, de Manuel Delgado (1747-1819).¹⁵ En conclusión, hoy existe una sola obra de Ochando en el acervo: una *Misa a 4 y a 8 con violines en Re mayor*, catalogada con el número 044 (Figura 1).

De dónde, entonces, venía la intuición de que la música de Ochando había sido importante para este colegio y para Nueva España. En principio, la investigación en torno al compositor estaba concentrada en la música resguardada en la antigua Valladolid, pero la indagación estaba incompleta si sólo se tenían en cuenta los papeles pautados. En el Archivo Histórico Casa Morelos (AHCM) está conservada la memoria administrativa del Colegio: los réditos, las

¹⁴ El Colegio de Santa Rosa de Santa María fue fundado en 1743. Como cualquier otra institución de este tipo, en la época tenía la intención de dar educación cristiana a niñas, viudas y huérfanas, protegerlas de los peligros del siglo, prepararlas para el matrimonio o para la entrada a un convento. Entre las características distintivas del colegio se encuentra, por un lado, la petición de que todas las colegialas fueran españolas, “rosas puras de Castilla sin mezcla de otras flores” y, por el otro, la destacada actividad musical que tuvo. Véase Gloria Carreño, *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810* (México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Departamento de Investigaciones Históricas, 1979), 35.

¹⁵ Gladys Zamora Pineda, “Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando” (tesis de licenciatura, Conservatorio de las Rosas, Morelia, Mich., 2016).

pensiones notariales, las actas de defunción, las actas de ingreso y egreso de las colegialas, sus gastos y peticiones; todo aquello que de 1749 a 1783 (años en los que estuvo en funcionamiento la institución) implicó pesos y reales para el Colegio.

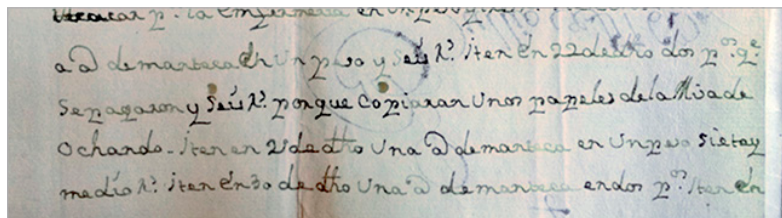


Figura 1. Portadilla del tiple primero de la Misa en Re mayor de Tomás Ochoando. MEX-MOcr 044. Fotografía de Pierluigi Ferrari. SECRETARÍA DE CULTURA.- INAH.- MEX; "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

A lo largo de esos años, las alusiones a los gastos musicales y las referencias sobre la actividad musical de las niñas son persistentes.¹⁶ Sin embargo, la mayoría de las peticiones están relacionadas con los gastos de manutención musical: encordadura y bordoncillos para el arpa, composturas de instrumentos, compra de cuadernos para la solfa y copias de música, etc.; o bien, pagos para los maestros de la escoleta y pagos a músicos contratados expofeso para algún festejo o celebración extraordinaria. En toda esa información relacionada con la actividad musical del Colegio, cuando se solicita la copia de música, la diada obra-compositor es un dato siempre anónimo. Es decir, en 34 años nunca se precisa qué obra se ha copiado ni a qué compositor pertenece, salvo en una ocasión: el 1o. de agosto de 1769 la rectora del Colegio doña María Rita Veira, además de solicitar al mayordomo del recinto "doce pesos para el Panadero, diez para el Mandadero..." y "una @ de manteca", entre otros menesteres, solicita los "dos pesos que se pagaron y seis reales porque se copiaron unos papeles de la Misa de Ochoando" (figuras 2 y 3).¹⁷

¹⁶ Entre 1767 y 1783, las referencias sobre la actividad musical son mayores; éste se ha considerado como el periodo de apogeo de la escoleta. Véase Carreño, *El Colegio de Santa Rosa*.

¹⁷ Archivo Histórico Casa Morelos (AHCM), leg. 378 G/S XVIII. Aunque en el documento no aparece el nombre de la rectora en turno, sabemos que, de 1760 a 1780, María Rita Veira estaba en ese cargo. Véase Carreño, *El Colegio de Santa Rosa*, 175.

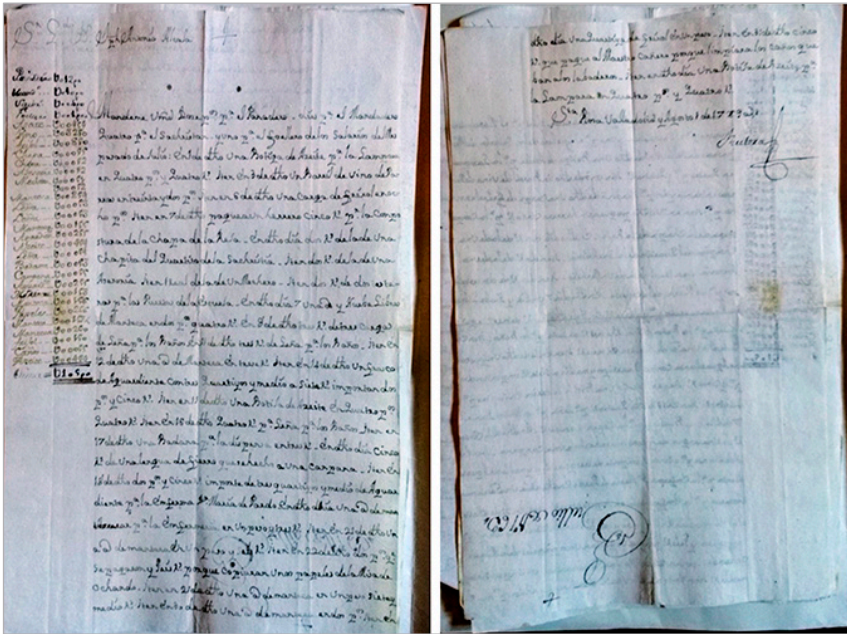


Figura 2. Leg. 378 G/S XVIII, AHCM. Fotografía de Gladys Zamora. SECRETARÍA DE CULTURA.- INAH.- MEX; "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

La mención debió ser, y es, relevante porque se relaciona con la festividad más importante de la institución: el día de Santa Rosa de Lima, patrona del Colegio y que se celebraba cada 30 de agosto. El recibo, con fecha del 1o. de agosto, incluye los gastos del mes de julio; posiblemente, entre los gastos de este último mes se previeran algunos de los del siguiente. Sin duda, en este sentido, era importante considerar la música para la misa más simbólica del Colegio, que era celebrada con pompa y grandilocuencia: la misa dedicada a la santa limeña. Es probable que la copia se solicitara con la anticipación necesaria para hacer el montaje de la música y, también, que la concisa mención de la obra y el compositor atiendan a la importancia y el detalle con que se realizaba la celebración litúrgica. Finalmente, al haber descartado la misa atribuida a Ochando, sabemos que la *Misa en Re mayor* debió ser la obra que sonorizó el día de Santa Rosa.

Aunque la hipótesis funciona, un argumento opera en contra: si la relevancia del festejo es la razón por la cual se precisa la copia de la música con obra y

autor, por qué no aparece un caso similar en años anteriores o posteriores. En cualquier caso, fue ese dato extraordinario en las actas del archivo lo que terminó por motivar la investigación sobre Tomás Ochando.



Figura 3. Leg. 378 G/S XVIII, AHCM. Fotografía de Gladys Zamora. SECRETARÍA DE CULTURA.- INAH.- MEX; "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Los inventarios y los catálogos

A partir de ese momento, con un árido estado de la cuestión y con una biografía sin principio ni fin, comenzó la búsqueda de obras de Ochando resguardadas en los acervos musicales de todo el país. Aun cuando han sido criticados en el campo musicológico,¹⁸ los catálogos fueron una herramienta crucial para en-

¹⁸ Las quejas sobre la imposibilidad del campo musicológico hispano y novohispano para rebasar las labores de catalogación y edición han sido señaladas en distintos textos desde

tender la trascendencia del compositor en Nueva España y, sin duda, ofrecieron información más contundente y reveladora que las publicaciones históricas.

Dadas las dinámicas de distribución de papeles pautados (que atendían a una lógica de centro-periferia, con un entramado jerárquico entre los centros eclesiásticos), la búsqueda comenzó en el centro del país. De acuerdo con los catálogos de Musicat, los listados de Stevenson y Stanford, el catálogo realizado por John Lazos y el de Lidia Guerberof, pudo comprobarse que había música de Ochando en la Catedral de México, en el Colegio de las Vizcaínas y en la antigua Colegiata de Guadalupe.¹⁹

El Cuadro 1 muestra las obras de Ochando que hoy se encuentran resguardadas en los acervos del centro del país. La única excepción es el caso de la Catedral de México; Stevenson y Stanford contabilizan un invitatorio de difuntos, una misa de *Requiem* y una misa por “Dlasolrre”. Ninguna de estas obras está catalogada en el trabajo de Musicat, que sólo hace referencia a la primera lección de difuntos, *Parce mihi Domine* (que debió pertenecer al invitatorio), única obra que está resguardada actualmente.

Cuadro 1. Obras de Tomás Ochando en Ciudad de México.

Fuente: elaboración de Gladys Zamora²⁰

Ciudad de México		
Catedral Metropolitana	Colegio de Vizcaínas	Antigua Colegiata de Guadalupe
1. <i>Misa de requiem a 8 con violines, trompas y bajo.</i>	1. <i>Salmo: Dixit Dominus a 4 con violines, trompas y bajo.</i>	1. <i>Oficio y Misa de Requiem a 8 con violines flautas y sordinas.</i>

hace varias décadas. Propongo la consulta de Juan José Carreras, “Problemas de la Historiografía musical. El caso de Higinio Anglés y el medievalismo”, en *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas de la música europea (1870-1930)*, ed. de Andrea Bombi (Valencia: Universitat de València, 2014).

¹⁹ Lucero Enríquez Rubio et al., *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. Vol. 3 (México: UNAM, 2019); Stevenson, *Renaissance and Baroque*; John G. Lazos, *Catálogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas (AMCV). La memoria sonora de los colegios femeninos en México entre los siglos XVI-XIX* (México: Fonca, 2017); Lidia Guerberof, *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe. Archivo Musical, Catálogo* (México: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006).

²⁰ Cabe señalar que en éste y en los cuadros subsecuentes se ha respetado el título diplomático de la obra como aparece en los manuscritos, añadiendo, cuando está presente, la dotación y la fecha de copia. Se ha evitado poner la signatura del catálogo, porque no todos los acervos cuentan con uno. Para hacer evidentes las correspondencias entre obras, el Cuadro 5 muestra la correlación de manuscritos.

Ciudad de México		
Catedral Metropolitana	Colegio de Vizcaínas	Antigua Colegiata de Guadalupe
<p>2. Invitatorio de difuntos.</p> <p>3. Primera lección vigilia de difuntos.</p> <p>4. Misa por Dlasolrre mayor a 4 con ripieno, violines y trompas.</p>		<p>2. Misa a 4 y a 8 en Re mayor año de [17?]64.</p> <p>3. Te Deum Laudamos a 8 con violines, trompas y bajo.</p> <p>4. Salve a 4 y a 8.</p> <p>5. Miserere a 8.</p> <p>6. Beatus Vir a 8 con violines y trompas.</p> <p>7. Dixit Dominus a 8 con violines trompas y bajo.</p> <p>8. Dixit Dominus a 2 violines, 2 oboes 2 trompas, bajo, 4 voces, órgano y timbales.</p> <p>9. Laudate Dominum Omnes Gentes con violines y trompas [de] ripieno.</p> <p>10. Legem pone mihi Domine a 8 con violines 2 oboes 2 trompas y timbales.</p> <p>11. Letanía a 4 y a 8 con violines y trompas.</p> <p>12. Magnificat a 8 todos los instrumentos.</p> <p>13. Magnificat a 2 violines 2 oboes 2 tropas bajo 4 voces, órgano y timbales.</p> <p>14. Magnificat a 4 y a 8 con violines y trompas de ripieno.</p> <p>15. Miserere a 4 y a 8 todos los instrumentos.</p> <p>16. Oficio de difuntos.</p> <p>17. Prudentes vírgenes a dúo con violines, trompas y bajo.</p> <p>18. Responsión a dúo con violines, flautas y bajo.</p> <p>19. Responsorio primero del segundo nocturno de los Maitines de la Ascensión de Nuestro Sr. Jesucristo, a dúo con violines y trompas 20 de Mallo [sic] de 1797.</p> <p>20. Responsorio segundo del tercer nocturno a 3 voces con violines flautas y bajo para los maitines de Nuestro Padre San Pedro Año de 1797.</p>

Ciudad de México		
Catedral Metropolitana	Colegio de Vizcaínas	Antigua Colegiata de Guadalupe
		21. <i>Salve a 4 y a 8 con violines y trompas.</i> 22. <i>Salve a 4 y a 8.</i> 23. <i>Salve a 8 con violines ad libitum.</i> 24. <i>Cuatro al Santísimo con violines y clarines Todo es horrores.</i> 25. <i>Responsión a 4 y a 8 con dos violines, dos trombones y bajo Agua que se abrasa.</i> 26. <i>Responsión a 4 y a 8 con dos violines dos trombones y bajo Suene clarín sonoro.</i>

La búsqueda catalográfica respecto a Puebla de los Ángeles reveló que había obras de Ochando en la Catedral y en el Convento de la Santísima Trinidad;²¹ es decir, en los dos acervos que han sido el foco de la investigación musicológica en dicha ciudad. El Cuadro 2 muestra las obras resguardadas actualmente en ambos recintos.

Cuadro 2. Obras de Tomás Ochando en Puebla.
 Fuente: elaboración de Gladys Zamora

Puebla	
Catedral Metropolitana de Puebla	Convento de la Santísima Trinidad, Colección Sánchez Garza
1. <i>Oficio y Misa de difuntos a 8, con violines, flautas y trompas (1756-57).</i> 2. <i>Te Deum Laudamus a 4 con violines y trompas copiado en 10 papeles de la S. Y. C. de Puebla en 14 de Mayo de 1850.</i> 3. <i>Salve a 8 con violines y trompas. Esta Salve la copió A. M. Priego en 8 de Marzo de 1877.</i> 4. <i>Fragmento de particella del bajo... emur omnis terra venaratus.</i>	1. <i>Miserere a 4 voces.</i>

Guadalajara y Morelia, pese a su importancia como centros litúrgicos novohispanos y la relevancia de sus acervos musicales, no cuentan con catálogos

²¹ Aurelio Tello et al., *Catedral de Puebla Catálogo y Apéndice de compositores novohispanos* (Puebla: Conaculta / INBA / Consejo para la Cultura y las Artes de Puebla, 2015); Aurelio Tello et al., *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano* (México: Cenidim, 2022).

contemporáneos, y en ambos casos los archivos histórico-musicales han estado cerrados a la investigación. Sin embargo, teniendo en cuenta que Martínez Corona aseguraba que Ochando había sido maestro de capilla en las catedrales de ambas ciudades, podía suponerse la presencia de obras en ellas. Tras varios años de indagación –y algunos esfuerzos burocráticos– pudo confirmarse, con los manuscritos mismos, que había música en la Catedral de Guadalajara. En Morelia, con los mismos esfuerzos fue posible llegar a los papeles pautados. Sobresalientemente, los papeles de la Catedral permitieron confirmar no sólo que había obras propias de la misma, sino también una misa proveniente del Real Hospital de San Juan de Dios, sumadas, claro, a la misa del Colegio de Santa Rosa.

Por otro lado, al menos en la ciudad vallisoletana, tenemos noticia de más obras de Ochando de las que hoy están resguardadas. Los inventarios de los siglos XVIII y XIX, realizados por la propia catedral, discrepan significativamente de lo que se encuentra resguardado actualmente. Además, son una madeja numérica, pues algunos años enlistan obras que al siguiente desaparecen, pero reaparecen años más tarde. Esto se suma a las pérdidas propias del correr del tiempo. Ya que los inventarios no cuentan con las especificaciones de los catálogos contemporáneos, es difícil establecer correspondencias entre las diferentes obras enlistadas y las obras conservadas hoy. Por consiguiente, en el cuadro de la Catedral de Morelia sólo se presentan los manuscritos que hoy aparecen en el acervo, pero al final de artículo se anexa un cuadro que demuestra el vaivén de los inventarios catedralicios desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Más allá de las posibles hipótesis, lo que me interesa destacar es la popularidad de Ochando, pues, aunque hoy no queda constancia, a las obras resguardadas (ver Cuadro 4) se suman otras *Salves*, *Misereres*, por lo menos un *Beatus Vir* y una Lamentación.²²

Cuadro 3. Obras de Tomás Ochando en Guadalajara.

Fuente: elaboración de Gladys Zamora

Guadalajara
Catedral Metropolitana de Guadalajara
1. <i>Magnificat a 7 con violines, trompas y bajo.</i>

²² Todas las obras contabilizadas en los inventarios pueden consultarse en Zamora Pineda, “Reviviendo a un maestro de capilla...”.

Cuadro 4. Obras de Tomás Ochando resguardadas actualmente en la Ciudad de Morelia. Fuente: elaboración de Gladys Zamora

Morelia		
Catedral de Morelia	Colegio de Santa Rosa de Santa María	Real Hospital de San Juan de Dios
1. <i>Misa a 4 voces violines, trompas y bajo.</i> 2. <i>Salve a 4 con violines.</i> 3. <i>Miserere a 4 con violines y trompas.</i> 4. <i>Miserere con violines, flautas, oboes, violas.</i>	1. <i>Misa a 4 y a 8 con violines y trompas.</i>	1. <i>Misa a 4 voces y órgano.</i>

Fuera de la zona centro y del Bajío, fue posible localizar en el norte del país, gracias al catálogo de Drew Davies,²³ música de Ochando en la Catedral de Durango. En este sentido, cabe mencionar que, exceptuando este recinto, tras la revisión de los catálogos fue posible acceder a todos los manuscritos.

Cuadro 5. Obras de Tomás Ochando en la Catedral de Durango, según el catálogo de Drew Davies. Fuente: elaboración de Gladys Zamora

Durango
Catedral de Durango
1. <i>Misa a 4 en Re mayor con violines y trompas año de 1806.</i> 2. <i>Misa a 5 [sólo portada del primer violín.]</i> 3. <i>Misa a 4, con violines [sólo portada.]</i> 4. <i>Misa de difuntos a 4 con violines trompas y bajo.</i> 5. <i>Responsorio Domine Quando veneris a 4 con violines trompas y bajo.</i> 6. <i>Dios al hombre amante.</i>

²³ Drew Davies, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: UNAM, IIE, 2013). Respecto a la Catedral de Durango, también se consultó el inventario de Francisco Antúnez realizado en 1970: Francisco Antúnez, *La capilla de música de la Catedral de Durango, México, siglos XVII y XVIII* (México: Impreso por el autor, 1970). Sin embargo, en el trabajo de Antúnez, Ochando no aparece.

El Cuadro 6 muestra las obras que son correspondientes entre sí, es decir, copias de la misma obra, aunque se ha optado por mantener los títulos diplomáticos de las obras, teniendo en cuenta que no en todos los acervos se cuenta con un catálogo o una signatura catalográfica. Mantener el título diplomático permite, además, evidenciar las posibilidades instrumentales de cada capilla y algunos otros datos, como la fecha de copia. En el caso del *Oficio y Misa de difuntos* también permite notar la forma en que la obra es concebida como una unidad en la Colegiata de Guadalupe y la Catedral de Puebla, pero no es así en la Catedral de México que, siguiendo normas y prácticas litúrgicas, concibe la obra por separado. En adición, es posible que, según los registros actuales, la *Misa en re mayor* fuera la obra más copiada del compositor.

Cuadro 6. Obras de Tomás Ochando que son correspondientes entre todos los acervos litúrgico-musicales del país.
Fuente: elaboración de Gladys Zamora

Ciudad de México		Puebla		Morelia		Durango
Catedral Metropolitana	Antigua Colegiata de Guadalupe	Catedral Metropolitana	Catedral de Morelia	Colegio de Santa Rosa	Real Hospital de San Juan de Dios	Catedral de Durango
<i>Misa a 8 con violines, trompas y bajo. Invitatorio de difuntos. Primera lección vigilia de difuntos.</i>	<i>Oficio y Misa de Requiem a 8 con violines flautas y sordinas.</i>	<i>Oficio y Misa de difuntos a 8, con violines, flautas y trompas (1756-57?).</i>				
<i>Misa por "Dlasolrre mayor" a 4 con ripieno, violines y trompas.</i>	<i>Misa a 4 y a 8 en Re mayor "año de [17?]64".</i>	<i>Misa a 4 en Re mayor con violines y trompas "año de 1806".</i>	<i>Misa a 4 voces violines, trompas y bajo.</i>	<i>Misa a 4 y a 8 con violines y trompas.</i>	<i>Misa a 4 voces y órgano.</i>	<i>Misa a 4 en Re mayor con violines y trompas "año de 1806".</i>

Ciudad de México		Puebla	Morelia		Durango	
Catedral Metropolitana	Antigua Colegiata de Guadalupe	Catedral Metropolitana	Catedral de Morelia	Colegio de Santa Rosa	Real Hospital de San Juan de Dios	Catedral de Durango
	<i>Te Deum Laudamos a 8 con violines, trompas y bajo.</i>	<i>Te Deum Laudamus a 4 con violines y trompas "copiado en 10 papeles de la S. Y. C. de Puebla en 14 de Mayo de 1850".</i>				
	<i>Salve a 4 y a 8.</i>	<i>Salve a 8 con violines y trompas. "Esta Salve la copió A. M. Priego en 8 de Marzo de 1877".</i>				
	<i>Miserere a 8.</i>	<i>Colección Sánchez Garza.</i> <i>Miserere a 4 voces.</i>				

La lista de obras, en total, no permitiría a primera vista un análisis musical ni contextualizar estilísticamente al compositor, aunque sin duda era el primer paso para, poco a poco, entender qué características (propias y comunes a la época) construían su discurso musical.²⁴ El mero listado hacía posible establecer

²⁴ A partir de entonces fue posible realizar trabajos exclusivamente dedicados al análisis de su música. Véase Gladys 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 *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica, siglos XVI-XIX*, ed. de Anastasia Krutitskaya (México: UNAM, ENES Morelia, 2020), 235-250.

algunas premisas e hipótesis relacionadas con Ochando, pero también, inductivamente, con la circulación de manuscritos musicales en Nueva España.

Volviendo a la cantidad de obras como criterio historiográfico, ¿qué demuestra el fecundo numen²⁵ del compositor? En total, tenemos 50 obras. Sí, es poco frente al catálogo de algún autor del canon occidental (Bach, Mozart, Beethoven, particularmente Haydn), pero lo justo es compararlo no con ellos, sino con otros compositores presentes en el universo sonoro novohispano.

En primer lugar, la música de este maestro de capilla fue copiada e interpretada en los más importantes centros eclesiásticos de Nueva España con una sola excepción, la Catedral de Oaxaca. En este sentido, es importante señalar que la música de personajes como José de Nebra (1702-1768) o Sebastián Durón (1660-1716), del siglo XVIII panhispánico y muy presentes en los discursos musicológicos, no contó con ese nivel de difusión, hecho que puede comprobarse si repetimos el mismo ejercicio con ambos autores en los catálogos revisados.²⁶

En segundo lugar, pensando de nuevo en la red de distribución de papeles, sabemos que, a nivel local, los templos de mayor jerarquía eclesiástica gestionaban y centralizaban el abastecimiento del repertorio de los centros sufragáneos.²⁷ Así se explican las correspondencias de repertorio entre, por ejemplo, la Catedral de Puebla y el Convento de la Santísima Trinidad o la Catedral de Morelia y el Colegio de Santa Rosa. Vemos, así, que la música de Ochando se

²⁵ Rafael Mitjana, en un artículo dedicado al oratorio, refiere a Ochando como un autor de “fecundo numen”, es decir, era un autor prolífico. Sin embargo, la única obra de Ochando que menciona Mitjana es un oratorio, y hoy sabemos que en España existe poca música del compositor. Cabe preguntar qué lleva, entonces, al musicólogo a calificarlo como tal. Rafael Mitjana, “Estudio sobre la decadencia de la música religiosa española”, *Música Sacro-Hispana*, núm. 5 (1911): 67-69.

²⁶ La trascendencia de José de Nebra en los discursos históricos puede confirmarse en Máximo Leza, ed., *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, *La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014). En el caso de Sebastián Durón, puede consultarse la voz de entrada dedicada al compositor en el Diccionario Biográfico Electrónico, Db-e, de la Real Academia de la Historia: Paulino Capdepón Verdú, “Sebastián Durón Picazo”, *Diccionario Biográfico Electrónico*, Db-e, acceso el 2 de enero de 2025, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/13980-sebastian-duron-picazo>.

²⁷ Para ahondar en el sistema de circulación implantado desde la península recomiendo los trabajos de Alejandro Vera, en particular “La circulación y el comercio de música en el virreinato del Perú (1773-1821): una visión de conjunto a partir de los registros de aduana de Lima”, *Cuadernos de Investigación Musical* 18 (julio-diciembre de 2023): 5-33. También puede consultarse Marín, “A copiar la pureza’...”.

interpretaba no sólo en las catedrales, sino que, a nivel local, sus obras estaban en la selección musical que se mandaba a espacios más pequeños, como colegios, conventos y hasta hospitales. Podemos decir, pues, que la obra de Ochando era parte de la vida musical litúrgica de todas las ciudades novohispanas antes referidas. Esto apoya la inferencia de que Ochando fue, en efecto, uno de los compositores más populares de Nueva España.

Por otro lado, otros autores como Ignacio Jerusalem (1707-1769) sí contaron con ese nivel de difusión, pero, en este caso, las consideraciones geográficas adquieren relieve. Este compositor italiano se ha convertido en la figura dieciochesca más importante de Nueva España o, cuando menos, la más estudiada.²⁸ Los trabajos relacionados con el compositor, además de señalar su prolífico catálogo, lo han asociado múltiples veces con el cambio de paradigma estilístico en la Catedral de México,²⁹ aunque considero que esta premisa debe tomarse con algunos matices, ya que las transformaciones musicales de una época no dependen de un solo sujeto y, la mayoría de las veces, atienden a diversos factores ideológicos y políticos implícitos en el proceso de cambio.³⁰ Pese a ello, es innegable que la figura de Jerusalem tuvo un importante impacto en el cambio estilístico del repertorio catedralicio y su música estuvo asaz presente en muchos recintos novohispanos.

La diferencia entre Ochando y Jerusalem es una: el segundo estuvo activo en Nueva España y desarrolló toda su carrera como maestro de capilla en este lado del Atlántico; el primero nunca estuvo en el continente americano. La intención de este texto, más que mostrar los pasos que permitieron trazar una biografía de Ochando, es demostrar cómo el estudio de los manuscritos motivó el acercamiento a su vida y obra.

²⁸ Prueba de ello, además de las grabaciones sobre su obra y la dedicación de coloquios enteros a su figura, es la Serie Ignacio Jerusalem, proyecto que se ha dedicado a editar la música del compositor y que cuenta hoy con siete ediciones sobre distintas obras del compositor: "Serie Ignacio Jerusalem", Dairea, acceso el 28 de enero de 2025, <https://www.daireaediciones.es/serie-i-jerusalem>. Ningún otro autor novohispano ha tenido una atención editorial semejante.

²⁹ Véase, por ejemplo, Elisa Ávalos, "El milagro musical' de la Nueva España durante el siglo XVIII", acceso el 28 de agosto de 2024, <https://centrohistorico.pueblacapital.gob.mx/revista-cuetlaxcoapan/item/578-el-milagro-musical-de-la-nueva-espana-durante-el-siglo-xviii>.

³⁰ Sobre las transformaciones estilísticas de la música en el siglo XVIII, véase Leza, *Historia de la música*.

Más de un investigador señalaba la posibilidad de que Ochando hubiera nacido en Nueva España, o bien, que hubiera pisado tierras americanas. La sospecha estaba vinculada con la gran presencia musical del compositor. En este mismo sentido, cabe señalar que la razón por la que Jerusalem tiene tantas obras en los recintos novohispanos es porque estaba activo en Nueva España; caso semejante al de Antonio Juanas quien, venido de la península, fue maestro de capilla de la Catedral de México y tiene una importante presencia en los acervos del centro del país.³¹ Por otra parte, antes he mencionado que, pese a la importancia que han tenido José de Nebra y Sebastián Durón en la historiografía musical, su obra no contó con una gran difusión novohispana y esto se explica, en parte, por su ausencia en el territorio.

En función de estas premisas, cabe hacer un paréntesis sobre algunos datos biográficos de Ochando. Tras varios años de indagación trasatlántica —y siguiendo migajas documentales— fue posible corroborar que el compositor nació en Murcia en 1723; que muy probablemente perteneció a la Compañía de Jesús (hecho que explica la poca información documental y biográfica) y que no existe ninguna razón para creer que estuvo en la América española. El último dato biográfico que puede corroborarse es su magisterio en el Colegio Real de Madrid en 1751³² o, en todo caso, la publicación madrileña de 1799 de la que da cuenta Saldoni, aunque este hecho no necesariamente implica que el compositor siguiera vivo.³³

A pesar de que Martínez Corona afirma que Ochando estuvo activo en la Catedral de Guadalajara y en la de Morelia, el investigador no ofrece ninguna referencia para corroborarlo, y no existe ningún documento catedralicio ni algún otro estudio musicológico que permita sustentar la afirmación. Además, en el recinto jalisciense tenemos noticia de una sola obra del compositor; de haber sido maestro de capilla en esta catedral su repertorio tendría que ser, en consecuencia, tanto más vasto.

³¹ Véanse los catálogos ya referidos realizados por Musicat.

³² Véase Zamora Pineda, "Reviviendo a un maestro de capilla...". El descubrimiento de la partida nacimiento del compositor es reciente (2023) y no ha sido expuesto en ninguna publicación, pero el acta puede consultarse en "España, bautismos, 1502-1940", FamilySearch, <https://www.familysearch.org>: Thomas Alfonso Ochando, 1723.

³³ Aunque la investigación realizada en torno a Tomás Ochando comenzó con tan sólo un par de datos biográficos y muchas lagunas, hoy es posible consultar un relato que da cuenta de los principales hitos profesionales y biográficos del maestro de capilla; véase Gladys Zamora Pineda, "Tomás Ochando", Diccionario Biográfico Electrónico, Db-e, acceso el 20 de enero de 2025, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/52357-tomas-ochando>.

El paréntesis biográfico permite, pues, poner en realce la gran presencia musical del compositor, teniendo en cuenta su ausencia física en Nueva España. Siguiendo con el estudio de los manuscritos, existen dos temas importantes que se desprenden del conteo: por un lado, cuáles son las obras más copiadas de Ochando y cuál fue su contexto interpretativo; y, por el otro, no puede pasar desapercibido el recinto que, por mucho, resguarda la mayor cantidad de sus obras: la antigua Colegiata de Guadalupe. Cabe preguntar, ¿por qué?

Respecto al primer punto, dos son las obras más copiadas e interpretadas del compositor –lo que en ocasiones he referido como sus “hits novohispanos”–: la *Misa en Re mayor* y el *Oficio y Misa de difuntos*. De acuerdo con las fuentes catalográficas e inventariales, una misa en Re mayor o por “Dlasolre”³⁴ se contabilizó en la Catedral de México, en la Colegiata de Guadalupe, en la Catedral de Durango, en la Catedral de Morelia, en el Real Hospital de San Juan y en el Colegio de Santa Rosa de Santa María (ver Cuadro 6). La obra es esa misma misa que dio origen a la presente investigación. En el caso de la Catedral de México, como se mencionó, la obra no se resguarda actualmente, pero es probable que –por tonalidad y dotación– se trate de la misma música.

En cualquier caso, los manuscritos permiten corroborar la difusión de la obra en el territorio novohispano, desde el centro del país hasta el reino de Nueva Vizcaya, pero también demuestran su difusión temporal. Como enuncia la portadilla de la misa resguardada en Durango, la fecha de copia data de 1806; sabemos, según la petición de Rita Veira, que en “Las Rosas” la obra se copió en 1769; y el manuscrito de la colegiata data del año “64” (muy probablemente 1764). Aunque desconozco la fecha exacta y el recinto original para el que Ochando debió componer la popular misa, lo que puede constatarse es que en Nueva España tuvo una vigencia sonora de más de 40 años y que siguió tocándose hasta el siglo XIX. Es importante tener en cuenta la condición funcional de la música litúrgica que, alejada de la concepción de “obra de arte”, se

³⁴ Dlasolre es una nomenclatura derivada del sistema de solmisación más propio de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, algunos compositores del siglo XVIII, en apego a su tradición litúrgica, siguieron denominando a sus obras con los tonos eclesiásticos. Así, aunque Dlasolre no es lo mismo que Re mayor, dicha nomenclatura refiere a “las cuerdas sobre las cuales se construían los distintos tonos”. D.la.sol.re. implicaba que la música partía de la cuerda de Re, generando sus propias relaciones interválicas. Además, el “Re mayor” agregado a la fórmula en el título de la misa termina por confirmar la tonalidad. Véase Samir Suez, *La solmisación, una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca* (Málaga: Ediciones Si Bemol, 2014), 151-158.

copiaba y reinterpretaba siempre que mantuviera su utilidad simbólica y ritual en la celebración –además claro, de gustar a las autoridades eclesiásticas–; es decir, se copia lo que se toca. En este sentido, puede señalarse también que obras quizá “menos populares” como el *Te Deum Laudamos* (copiado en 1877) o la *Salve a 8* (copiada en 1850), conservadas en Puebla, demuestran la vigencia de la música del compositor hasta bien entrado el siglo XIX, de hecho, hasta el último tercio del siglo.

Volviendo a la misa en *Re mayor*, solo en el caso del Colegio de Santa Rosa he podido corroborar la razón litúrgica precisa para la cual se copió la obra en el recinto. Como he mencionado, la misa debió ser excepcional si se consideraba idónea para solemnizar y celebrar el día más importante del Colegio. Puede inferirse que la vigencia y popularidad de esta música haya implicado una interpretación igualmente significativa en los otros recintos. Por otro lado, volviendo a la utilidad de los catálogos, fue gracias a las correspondencias establecidas a través de ellos que, en principio, pudo ponerse sobre la mesa la elaboración de una edición crítica. El manuscrito resguardado en el Colegio está incompleto; sin embargo, teniendo en cuenta la trascendencia que podía tener la misa para la institución vallisoletana, se consideraba musicológicamente valioso hacer el rescate de la obra. Así, el manuscrito que permitió transcribir y editar la misa completa (considerando algunas diferencias instrumentales y formales entre ambos manuscritos) fue el resguardado en la Colegiata de Guadalupe.³⁵

La otra obra de Ochando que gozó de una importante difusión en la época es su *Oficio y Misa de difuntos*; aunque la obra es copiada con distintos nombres (ver Cuadro 6), la revisión de los manuscritos nos permitió corroborar que se trata de la misma música. De acuerdo con los catálogos y la consulta de manuscritos, esta obra fúnebre fue copiada en la Catedral de México, en la antigua Colegiata de Guadalupe y en la Catedral de Puebla.³⁶

Entre las intenciones más importantes de esta investigación ha estado la posibilidad de construir un contexto interpretativo a partir de los manuscritos y su relación con el recinto en que se encuentran resguardados. Así ha sido posible, por ejemplo, entender que la ausencia de las *particellas* para las flautas en

³⁵ Véase Zamora Pineda, “Reviviendo a un maestro de capilla...”.

³⁶ En la Catedral de México, siguiendo los preceptos pretridentinos, la misa fue copiada sin el *Oficio*. Véase Gladys Zamora Pineda, “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 de maestría, UNAM, 2018).

la Catedral de México se debe a que, de acuerdo con las plantillas de músicos, no parece que se haya contratado ningún flautista en la capilla musical del recinto desde mediados hasta finales del siglo (la obra debió copiarse en el recinto, justamente a mediados del XVIII).³⁷

Similar al caso del Colegio de Santa Rosa, donde pudo constatarse la utilidad litúrgica de la *Misa en Re mayor*, en el caso del *Oficio y Misa de difuntos*, el recinto sobre el que se ha podido construir la historia que acompaña al réquiem es la Catedral de Puebla. Aunque tampoco ha sido posible corroborar el lugar y la ocasión fúnebre para la que Ochando debió componer en principio la obra, sabemos que en el templo angelopolitano se copió entre 1756 y 1757 (las portadillas varían entre estas dos fechas). Con esta fecha y con una revisión al repertorio fúnebre de la Catedral a lo largo del siglo XVIII fue posible corroborar que, al menos durante más de una década, desde 1756 (o 57) hasta pasado el año 1770, cuando aparece la obra homónima de García Fajer (1730-1809), el *Oficio y Misa de difuntos* de Ochando pudo ser la única obra utilizada para celebrar las exequias fúnebres de cualquier finado notable cercano a la Catedral.³⁸

Con esta premisa, aunada a la consulta de obituarios y algunas actas de Cabildo que dan cuenta de fallecimientos entre los años señalados (1756-1770), fue posible, también, corroborar la importancia del réquiem como parte del acompañamiento sonoro en las exequias angelopolitanas. Es probable que la obra haya sido solicitada por el Cabildo para solemnizar las honras fúnebres de sor María Anna Águeda de San Ignacio, fallecida justamente en 1756. De acuerdo con algunas fuentes, la amistad entre la monja y el obispo poblano Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu era tan cercana que éste se negó a dejar la ciudad cuando fue notificado de que Águeda de San Ignacio estaba próxima a morir, sabiendo que sería él el encargado de officiar la misa fúnebre.³⁹ En adición, Asunción Lavrin ha señalado la fastuosidad de las exequias organizadas por el obispo⁴⁰ y, en este sentido, cabe destacar que el *Oficio y Misa de difuntos* de

³⁷ Marín, "Música y músicos entre dos mundos...", 76.

³⁸ Véase Zamora Pineda, "El *Oficio y Misa de Difuntos*...".

³⁹ Jennifer Eich, "The other Mexican Muse: Sor María Anna Águeda de San Ignacio: 1695-1756", *Letras Femeninas* 22, núm. 12 (1996), 20.

⁴⁰ Asunción Lavrin, "La escritura desde un mundo oculto espiritualidad y anonimidad en el Convento de San Juan de la Penitencia", *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 22 (2000), <https://novohispana.historicas.unam.mx/index.php/ehh/article/view/3514/3069>.

Ochando coincide en dimensión y forma con los réquiems hispanos utilizados para celebrar las defunciones de personajes notables.⁴¹

Además de en las exequias de Águeda de San Ignacio, es probable que este *officium defunctorum* se utilizara en la ceremonia fúnebre y trasatlántica que se realizó en la catedral poblana para conmemorar la muerte de Bárbara de Braganza, reina de España y, un año más tarde, en la ceremonia correspondiente para Fernando VI, rey de España; también en el funeral del virrey marqués de las Amarillas; en las honras fúnebres de monseñor Pedro González, antecesor de Álvarez de Abreu; y, el último hito asociable a la obra se relaciona precisamente con el posible promotor de la copia: el mismo Álvarez de Abreu, fallecido en 1763. La hipótesis en torno a los posibles usos e interpretaciones del réquiem de Ochando está en función de haber corroborado que desde 1756 hasta pasado el año 1770, el tándem fúnebre del compositor era la única obra para difuntos copiada en el recinto.⁴²

Queda, finalmente, el otro aspecto que se desprende del listado: ¿por qué existen tantas obras de este maestro de capilla en la Colegiata de Guadalupe? El caso es por demás excepcional: la mayoría de los compositores dieciochescos presentes en la alacena musical de la Colegiata no cuentan con más de un par de obras; Ochando cuenta con 26. El único compositor que, de manera significativa, se encuentra mejor representado es Jerusalem, a quien se le atribuyen más de 70. Pero, como ya he repetido a lo largo del texto, Jerusalem destaca por su prolificidad y, en general, un número de semejante de obras se contabiliza en un recinto cuando el maestro de capilla había estado activo o cercano a él. Así, la afirmación general sobre la popularidad de Ochando en Nueva España, aun con su ausencia física, adquiere, en el caso particular de la antigua Colegiata, un valor exponencial.

Las hipótesis que permiten explicar la popularidad guadalupana de Ochando, en realidad, terminan por explicar tácitamente su popularidad española. Uno de los aspectos más interesantes a señalar sobre el repertorio del compositor es que, en contraste con lo que sucede en el escenario novohispano, en España no ha podido rastrearse ni una decena de obras atribuibles a Ochando.⁴³ Sin embargo, sabemos que este maestro de capilla estaba activo

⁴¹ Pueden compararse y corroborarse las semejanzas estructurales y formales entre el *Oficio y Misa de difuntos* de Tomás Ochando y el de José de Nebra, compuesto expresamente para las honras fúnebres de Bárbara de Braganza.

⁴² Véase Zamora Pineda, "El *Oficio y Misa de Difuntos...*".

⁴³ Véase Zamora Pineda, "Reviviendo a un maestro de capilla...".

en Madrid hacia las décadas centrales del siglo XVIII; de hecho, según Miguel Ángel Marín estuvo adscrito a un grupo importante de compositores activos en la Villa y la Corte, cuya música se importaba a otros centros litúrgicos dentro de la península.⁴⁴

Aunque parecieran hechos aislados y geográficamente irrelevantes, es importante subrayar que Ochando estaba activo en Madrid en las mismas fechas en las que la capilla musical de la Colegiata de Guadalupe comenzaba a erigirse formalmente, es decir, hacia las décadas centrales del siglo. Una de las características que ha distinguido al templo guadalupano es su vía de abastecimiento musical. Aun considerando su condición de Colegiata y la cercanía con la Catedral de México, este templo catedralicio no fue el principal proveedor de papeles pautados. De acuerdo con Javier Marín, en sus primeras décadas de existencia, la capilla musical de la Colegiata se nutrió fundamentalmente de repertorio importado directamente desde Madrid, antes que de producciones locales.⁴⁵

En consecuencia, que Ochando sea el autor hispano más presente en la Colegiata de Guadalupe demuestra que era igualmente popular en la península, y esto embona con las palabras de Miguel Ángel Marín sobre su importancia como compositor activo en el perímetro de la Villa y la Corte. Es probable, entonces, que todas las obras resguardadas de Ochando en la Colegiata se hayan compuesto originalmente para un centro madrileño (quizá el Colegio Imperial). Así, la música de Ochando en la antigua Colegiata termina por ser una ventana a su repertorio madrileño que hoy, prácticamente, desconocemos.

Conclusiones

En los 10 años dedicados al estudio del compositor, a las labores de rastreo de manuscritos se ha sumado el empeño por construir un relato biográfico, hacer un análisis musical de su obra, la edición crítica de sus dos "hits novohispanos"

⁴⁴ Marín, "A copiar la pureza'...". La afirmación de Marín se comprueba con las obras de Ochando que se encuentran en la Catedral de Jaca. Las características físicas de los manuscritos llevan al musicólogo a suponer que los papeles de Jaca provenían de Madrid, aunque cabe señalar que en Madrid se conservan tan solo dos obras del compositor: el libreto del oratorio *Sacro Drama Harmonico* del Colegio Imperial y un *Lauda Sion Salvatorum* en las Descalzas Reales (que además tiene correspondencia en la Catedral de Lima). Por otro lado, de las cinco obras resguardadas en Jaca, una tiene correspondencia con México: un *Beauts Vir* conservado en la Basílica de Guadalupe.

⁴⁵ Javier Marín, "La difusión del repertorio español en la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)", *Revista de Musicología* 32, núm. 1 (2009): 190.

y la elaboración de un discurso trasatlántico, en aras de explicar su ausencia y su presencia musical en España y Nueva España, respectivamente. Entre las labores pendientes sigue quedando la posibilidad de interpretar la música de Ochando en escenarios contemporáneos —no por falta de intención, sino por complejidades interdisciplinarias—. ⁴⁶

Sin embargo, lo importante es señalar que todo ello tiene un punto germinal que estuvo, además de en la serendipia de hallar su nombre en el papeleo del Colegio, en correlacionar una lectura crítica de los catálogos con la realidad de los manuscritos y otros tantos documentos administrativos. Los puntos para unir la figura musical de Tomás Ochando estaban ahí: sus muchas obras con sus muchas copias y su destacada presencia en los catálogos. Pero, quizá, la ausencia de datos biográficos que lo suscribieran a un recinto en específico y el obviar la lectura de los catálogos como una herramienta útil para los discursos históricos, mantuvieron a Ochando ajeno a la historia hispana y novohispana.

El estudio de los manuscritos y la manera en que se difundieron por los diversos recintos eclesiásticos aporta, de manera inductiva, a los estudios que se han dedicado a rastrear las rutas y las vías de difusión de la música desde la península a Nueva España, pero también a la manera en que circulaba, internamente, la música entre los centros novohispanos.

El caso del compositor es una invitación a repetir el ejercicio con tantos otros autores que, presentes en los archivos litúrgico-musicales, siguen siendo desconocidos para nuestra historia musical. Por último, puede destacarse el hecho de que aun cuando se ha comprobado el origen español del compositor, fue gracias a los manuscritos resguardados en los acervos mexicanos que pudo entenderse su trascendencia en ambas geografías. Este mismo hecho da cuenta de que en España debió haber una cantidad similar o superior de música compuesta por Ochando que hoy desconocemos y esto, a la vez, permite reiterar la importancia de estudiar la música hispana y novohispana del siglo XVIII con una atalaya que mire a ambos lados del Atlántico.

⁴⁶ Aunque la importancia de Ochando en Nueva España parece haberse corroborado a lo largo de los años de investigación, sólo ha sido posible reinterpretar una obra del compositor y en una sola ocasión. La misa de réquiem sin el *Oficio* fue interpretada en marzo de 2023 por la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro de Madrigalistas. El diálogo entre la musicología y el campo interpretativo sigue siendo distante, y a ello se suma también la poca visibilidad que ha tenido el repertorio virreinal en los espacios académicos y concertísticos.

Referencias

- Antúnez, Francisco. *La capilla de música de la Catedral de Durango, México, siglos XVII y XVIII*. México: Impreso por el autor, 1970.
- Archivo Histórico Casa Morelos (AHCM). Leg. 378 G/S XVIII.
- Archivo Histórico Musical del Colegio de Santa Rosa. MEX-MOcr, 044.
- Ávalos, Elisa. "'El milagro musical' de la Nueva España durante el siglo XVIII". Acceso el 28 de agosto de 2024. <https://centrohistorico.pueblacapital.gob.mx/revista-cuetlaxcoapan/item/578-el-milagro-musical-de-la-nueva-espana-durante-el-siglo-xviii>.
- 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 de Michoacán, 1939.
- Borges, Jorge Luis. "Jorge Luis Borges-Osvaldo Ferrari: La memoria ('En diálogo', 1, 36)". Borges Todo el Año (blog). Acceso el 16 de agosto de 2024. <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2014/10/osvaldo-ferrari-borges-y-la-memoria-en.html>.
- Capdepón Verdú, Paulino. "Sebastián Durón". Diccionario Biográfico Electrónico, Db-e. Acceso el 2 de enero de 2025. <https://dbe.rah.es/biografias/6298/sebastian-duron>. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/13980-sebastian-duron-picazo>.
- Carreño, Gloria. *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Departamento de Investigaciones Históricas, 1979.
- Carreras, Juan José. "Problemas de la Historiografía musical. El caso de Higinio Anglés y el medievalismo". En *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas de la música europea (1870-1930)*. Edición de Andrea Bombi, 19-52. Valencia: Universitat de València, 2014.
- Clines, David. *World Biblical Commentary*. Vol. 18. Nashville, TN: Thomas Nelson Inc., 2011.
- Davies, Drew. *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.
- Davies, Drew. "El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII". En *Seminario nacional de música en la Nueva España y el México independiente, 165-174*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

- Eich, Jennifer. "The other Mexican Muse: Sor María Anna Águeda de San Ignacio: 1695-1756". *Letras Femeninas* 22, núm. 12 (1996): 19-32.
- Enríquez Rubio, Lucero, Drew Edward Davies, Analía Cherñavsky y Carolina Sacristán Ramírez. *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. Vol. 3. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- "España, bautismos, 1502-1940". FamilySearch. <https://www.familysearch.org>: Thomas Alfonso Ochando, 1723.
- Guerberof, Lidia. *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe. Archivo Musical, Catálogo*. México: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006.
- Lavrin, Asunción. "La escritura desde un mundo oculto espiritualidad y anonimidad en el Convento de San Juan de la Penitencia". *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 22 (2000): 49-75. <https://novohispana.historicas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3514/3069>.
- Lazos, John G. *Catálogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas (AMCV). La memoria sonora de los colegios femeninos en México entre los siglos XVI-XIX*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2017.
- Leza, Máximo, editor. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 4, *La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014.
- Marín, Javier. "La difusión del repertorio español en la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)". *Revista de Musicología* 32, núm. 1 (2009): 177-209.
- Marín, Javier. "Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía". Tesis de doctorado. Universidad de Granada, 2007.
- Marín, Miguel Ángel. "'A copiar la pureza'. Música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca". *Artígrama*, núm. 12 (1996-1997): 257-276.
- Mitjana, Rafael. "Estudio sobre la decadencia de la música religiosa española". *Música Sacro-Hispana*, núm. 5 (1911): 67-69.
- Rice, John. *La música en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Akal, 2019.
- Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. 4. Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881.
- 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.

- "Serie Ignacio Jerusalem". Dairea. <https://www.daireaediciones.es/serie-i-jerusalem>.
- Stanford, Thomas. "Reyes Habsburgo y Borbones y la música de México". *Música Oral del Sur*, núm. 9 (2012): 154-160.
- Stanford Thomas y Lincoln Bunce Spiess. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*. Detroit: Information Coordinators, 1969.
- Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, DC: Organization of American States, General Secretariat, 1970.
- Suez, Samir. *La solmisación, una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca*. Málaga: Ediciones Si Bemol, 2014.
- Tello, Aurelio. "Ochando, Tomás". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana de la SGAE*. Vol. 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- Tello, Aurelio et al. *Catedral de Puebla Catálogo y Apéndice de compositores novohispanos*. Puebla: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo para la Cultura y las Artes de Puebla, 2015.
- Tello, Aurelio et al. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 2022.
- Vera, Alejandro. "La circulación y el comercio de música en el virreinato del Perú (1773-1821): una visión de conjunto a partir de los registros de aduana de Lima". *Cuadernos de Investigación Musical* 18 (julio-diciembre de 2023): 5-33.
- Zamora Pineda, Gladys. "Más cerca de Nebra que de Nápoles: la misa en Re Mayor de Tomás Ochando y las variantes nacionales del estilo galante". En *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica, siglos XVI-XIX*. Edición de Anastasia Krutitskaya, 235-250. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Morelia, 2020.
- Zamora Pineda, Gladys. "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 de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Zamora Pineda, Gladys. "Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando". Tesis de licenciatura. Conservatorio de las Rosas, Morelia, Mich., 2016.

Zamora Pineda, Gladys. "Tomás Ochando". Diccionario Biográfico Electrónico, Db-e. Acceso el 20 de enero de 2025. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/52357-tomas-ochando>. 