

EGBERTO BERMÚDEZ

Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas,
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Organización musical
y repertorio
en la Catedral de Bogotá
durante el siglo XVI

El presente artículo tiene como objetivo la consideración del repertorio de música religiosa del siglo xvi contenido en el *Archivo Capitular* de la Catedral de Bogotá a la luz de la organización de la actividad musical en dicha iglesia durante el mismo período.

1. LA ESTRUCTURA MUSICAL

EL esfuerzo organizativo, político y social que se manifiesta en el establecimiento de la Real Audiencia del Nuevo Reino de Granada en 1550 tuvo su contraparte en el ámbito eclesiástico con la celebración del Sínodo en 1556 y la erección del Arzobispado en 1568, el cual se ajusta al programa contrarreformista del Concilio de Trento. En esas disposiciones se reglamenta lo relativo a los deberes del Chantre y se prescribe la existencia de seis 'capellanes' con obligación de asistir a 'las solemnidades de las Misas y del facistol en el coro' y de seis 'mozos de coro' de los que también se exigen funciones de acólitos.

1.1. MAGISTERIO DE CAPILLA

Las primeras décadas de existencia de la catedral de Bogotá desde su erección formal en obispado y posteriormente en arzobispado son de una gran inestabilidad y a pesar de que en tiempos del primer obispo existe ya un repertorio de canto llano y posiblemente de música polifónica, la actividad musical como tal sólo viene a estabilizarse a mediados de la década de 1570.

El primer eclesiástico en destacarse en este aspecto es el canónigo Alonso Ruiz (?-c. 1578) activo en la catedral aproximadamente entre 1560 y 1573 fecha de la llegada del arzobispo Luis Zapata de Cárdenas; dos años más tarde ya se tienen las primeras informaciones de Gonzalo García Zorro (c. 1548-1617) como Maestro de Capilla, quien además tiene un largo litigio para lograr una canonjía debido a su condición de mestizo. Aunque algunos documentos indican una instrucción musical temprana, aquellos relativos a la obtención de su canonjía de 1584-1586, citados por Stevenson (1970a) incluyen varios testimonios, entre ellos uno del propio Fernández Hidalgo en el que se indica que es apenas hábil en el ejercicio de la música y el canto.

La permanencia del compositor español Gutierre Fernández Hidalgo en Bogotá desde mayo de 1584 hasta enero de 1586 en calidad de Maestro en la catedral está documentada en la anotación tardía (de alrededor de 1635-1640) hecha en el LC-2 por Alonso Garzón de Tahuste, en la que se hace alusión a su llegada en 1584 y a su muerte en Charcas 'de más de 90' [años] después de haber servido en su catedral más de '30 años'. Fernández Hidalgo (c. 1545-c. 1635), probablemente oriundo de Talavera de la Reina (Toledo), se desempeña como músico en Salamanca y en Alcalá de Henares y luego como Maestro de Capilla en Talavera antes de emigrar a América en 1584. Después de dejar Bogotá en 1586 se dirige a Quito en donde perma-

necesitará alrededor de cinco años como maestro de capilla de la catedral para luego pasar a Lima en donde reside cerca de un año, encargado de la dirección de los planteles musicales de la catedral y del Convento de la Encarnación. Posteriormente, Fernández Hidalgo pasaría una primera temporada de cinco años en Cuzco (1592-1596) y luego otra en La Plata entre 1597 y 1602 para regresar a Cuzco hasta 1607 y luego una vez más a La Plata en donde muere en 1622.

A la partida de Fernández Hidalgo, el magisterio se encomienda a Alonso Garzón de Tahuste (c. 1558-c. 1651), alumno de Fernández Hidalgo, y nombrado como compositor en algunos documentos. En 1605 y 1607 los documentos mencionan a Garzón como maestro de capilla y como se menciona arriba, éste se encarga de continuar la enseñanza musical después de la disolución del colegio de San Luis. Dicha reforma incluye — como se verá — lo relativo a la música polifónica y al canto llano. La continuidad de esta situación se prolonga por más de tres décadas en las que presumiblemente el mismo Garzón copia mucha de la música del período anterior en nuevos manuscritos.

A pesar de la presencia documentada de otros maestros de música y seguramente de cantores experimentados, el conocimiento del repertorio musical y la ya larga práctica de la enseñanza le dan a Garzón la calificación necesaria para continuar con su oficio de maestro de capilla de la catedral tal vez hasta mediados de la década de 1640. Sin duda la constitución del cuerpo original del archivo musical se hace bajo su supervisión y sin duda él es el copista de muchos de los libros de coro de música polifónica que se usaron hasta el siglo pasado.

1.2. EDUCACIÓN Y FORMACIÓN MUSICAL

En la tradición musical española del siglo XVI, la iglesia asume funciones de educación y formación musical. Su funcionamiento se concentra en la manutención y adiestramiento de los llamados 'seises' o mozos de coro, niños entre los diez y los trece o catorce años aproximadamente, quienes además de recibir lecciones de gramática, canto y teoría musical participan junto con los cantores adultos e instrumentistas en las funciones diarias bajo la dirección del maestro de capilla.

La formación musical de los instrumentistas sigue otras pautas, enraizadas en la tradición medieval estructurada en la relación de maestro a discípulo. En este caso, los discípulos aprenden directamente de un maestro y en el caso de aquellos dedicados a los instrumentos de viento, llamados ministriles, siguen una tradición en la que predomina una estructura familiar.

Esto se mantiene y desarrolla en el caso de los músicos indígenas tanto en nuestro país como en Ecuador, Perú y Bolivia, así como en México y Guatemala.

La enseñanza musical incluida dentro del plan de estudios de los Colegios Seminarios tridentinos está ligada a quienes ocupan el cargo de maestro de capilla de la catedral y su funcionamiento nos sirve para comprender las principales características de la actividad musical en la catedral a finales del siglo XVI y comienzos del siguiente. Los datos que se enumeran en los siguientes párrafos nos permiten establecer que en ese momento, el canto llano y la música polifónica se hacen con un grupo musical modesto, que cuenta con pocos cantantes, mozos de coro o colegiales y un organista.

1.2.1. COLEGIO SEMINARIO DE SAN LUIS (1583-1586)

La fundación del Colegio Seminario de San Luis de acuerdo con las instrucciones del Concilio de Trento, marca el establecimiento de la enseñanza del canto llano y de la música polifónica en Santafé. Después de un proceso iniciado en 1575, en 1582 el Arzobispo Zapata de Cárdenas lo funda con aproximadamente dieciocho colegiales, hijos de españoles y de acuerdo con las disposiciones, mayores de doce años. Además de otros profesores tienen un rector, presbítero que se encarga de su formación espiritual y que además es el encargado de impartir las clases de 'canto de órgano y llano'. Durante su corta vida el colegio tiene tres rectores, Francisco Sánchez, Pedro Ortiz de Chaburu y Gutierre Fernández Hidalgo, quien permanece en su cargo — y en Bogotá — algo menos de dos años. Al ser sustentados por el arzobispado, los colegiales tienen como obligación asistir en calidad de acólitos a la Catedral los días de fiesta con sus vísperas. Y, además, teniendo en cuenta la precariedad del servicio musical de ésta, el arzobispo ordena a los colegiales incrementar su servicio a la iglesia, en calidad de cantores para ayudar en el canto de las horas canónicas. Esta orden no es acatada por los colegiales y aprovechando las vacaciones de final de año en 1585, muy pocos regresan y aquellos que lo hacen finalmente abandonan el colegio en enero de 1586. Como se ha dicho, con motivo del abandono del colegio Seminario por parte de sus estudiantes y de la partida de Fernández Hidalgo, el magisterio se encomienda a Alonso Garzón, uno de sus alumnos, quien desempeña un importante papel en la posterior fundación del Colegio de San Bartolomé que continuaría lo iniciado en el de San Luis.

1.2.2. COLEGIO SEMINARIO DE SAN BARTOLOMÉ

En 1591 se comienzan las gestiones para restablecer un colegio seminario, esta vez encomendado a la Compañía de Jesús, las cuales culminan en

1599 cuando el recién llegado arzobispo Lobo Guerrero toma las medidas para la fundación del nuevo colegio en donde indica que se les podrá enseñar 'latín y canto'.

En enero de 1605 Garzón de Tahuste, quien a la sazón ejerce el cargo de Maestro de Capilla de la catedral, es nombrado para que represente al clero de la ciudad, junto con Diego Asencio de Cervantes por parte del Cabildo catedralicio, en el proceso de fundación del nuevo colegio seminario de San Bartolomé. En octubre del mismo año éste se funda y en sus Constituciones se estipula el estudio de canto 'llano como de órgano' y su servicio como cantoricos en la catedral.

La llegada del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero en 1599, es decisiva en la organización de la actividad musical en la catedral. El mismo Garzón de Tahuste — escribiendo casi medio siglo después — relata que en 1605 consiguió reforzar las rentas de la iglesia con los diezmos de los hospitales de indios y destinó cuatro capellanes al coro y cantores para la música polifónica.

1.3. CANTORES Y MOZOS DE CORO

Antes de la fundación de los mencionados colegios, la educación eclesiástica también incluye rudimentos musicales y durante este período existen noticias de algunos músicos y cantores. Entre estos, uno de los primeros de que se tiene noticia es Felipe Álvarez de Acuña (c.1550-c.1610) quien recibe instrucción musical de García Zorro al igual que de Gonzalo Bermúdez (1550-1625) que también es el catedrático de la lengua muisca desde 1582 hasta su muerte.

Lee López (1963: 37-38, 44, 50) nos proporciona datos sobre los alumnos clérigos de García Zorro. Aparecen así los nombres de los criollos Rodrigo Camargo, Pedro Roldán, Andrés Clavijo (1555-1587) y Francisco Lorenzo de Mora. Entre los mestizos figuran Alonso Romero de Aguilar, Cristóbal de Ávila y Hernando Zamora. De otro lado entre los españoles encontramos a Alonso Larios, Juan Muñoz y García de Valencia, quienes llegan jóvenes a Santafé en 1573 como criados del Arzobispo Zapata de Cárdenas.

En estas condiciones es probable que tanto García Zorro como Fernández Hidalgo hayan contado con alrededor de ocho a doce mozos de coro y de cuatro a ocho cantores adultos durante el período de 1573 a 1585. Entre los cantores adultos posiblemente estuvo también en un comienzo el mismo Alonso Garzón quien llega a Santafé alrededor de 1583 y que posteriormente desempeñaría una importante tarea musical por más de medio siglo, en los cargos de cura rector, sochantre y maestro de capilla.

Francisco Martín, Bartolomé Guillén, Francisco Lanchero y Baltasar Ramírez son alumnos de Fernández Hidalgo en el Colegio Seminario. Todos estos, menos Lanchero, al igual que un hermano de Ramírez, probablemente siguen colaborando de alguna forma a la actividad musical de la iglesia bajo la dirección de Garzón de Tahuste. Bajo el magisterio de capilla de Garzón, Bernabé Jimeno de Bohórquez (c.1578-1633) se desempeña como cantante y suplente del maestro de capilla.

Por otra parte entre 1613 y 1617 existe documentación sobre Alonso Celi y entre 1617 y 1633 sobre el español Francisco de Soto y Acuña ambos clérigos y cantores. El mismo tipo de documento registran las actividades de Sebastián Fernández, ‘presbítero, sochantre y capellán de coro’ y en 1620, de Juan de Contreras, ‘clérigo de menores órdenes, cantor de la voz de tiple’.

1.4. ORGANISTA Y MINISTRILES

En Santafé, alrededor de 1599, se menciona la presencia de ‘ministriles y trompetillas’ indígenas en la iglesia que participan en algunas secciones del oficio litúrgico (la misa) siguiendo el uso de las catedrales españolas. Estos probablemente son intérpretes de chirimías, sacabuches, cornetas y bajón, los instrumentos usados tradicionalmente para el apoyo de las voces. Por otra parte, la catedral cuenta con un órgano y en 1581 figura como organista el subdiácono Alonso Durán de Molina. En la década siguiente, entre 1595 y 1596 algunos documentos mencionan a Jerónimo Vaz, ‘organista’ y posteriormente en 1631 se sabe de la actividad de Baltasar Rodríguez, también organista.

2. EL REPERTORIO

2.1. CANTO LLANO

Al igual que había sucedido en el caso de las catedrales anteriormente fundadas, en los documentos relacionados con la de Santafé también se sabe de la provisión para la adquisición de los libros de canto llano necesarios para el correcto desarrollo de los oficios. La ya citada crónica de Garzón de Tahuste, relata cómo a su llegada al Nuevo Reino en 1553 el Obispo Juan de los Barrios había traído eclesiásticos para este oficio.

En las *Constituciones Sinodales* de 1556 se instituye establecer el Oficio Divino al uso Romano, sin embargo, por un tiempo se admiten ciertas excepciones permitiendo el uso provisional de los libros sevillanos. El uso de estos seguramente continúa durante el gobierno de Zapata de Cárdenas

(1573-1591) ya que Garzón no menciona nada al respecto. Con la llegada del Arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero en 1599 se plantea la renovación del repertorio de canto llano, tarea que lleva a cabo el miniaturista y calígrafo Francisco de Páramo (?-1616). Este repertorio consta de treinta y dos volúmenes, en varios de los cuales aparece la firma de Páramo con fechas entre 1606 y 1608. Los libros aludidos fueron corregidos por el mismo Garzón de Tahuste en la misma época y estos otros tienen anotaciones de uso y de posteriores revisiones en la primera mitad del siglo XVIII. El ímpetu reorganizador del Arzobispado se manifiesta también en la obtención, en 1613, de un embarque de veintidós cajas de libros de canto llano para el servicio de las sedes sufragáneas e iglesias de pueblos de la Real Corona. Este envío incluye misales, breviarios, libros de horas, diurnos, oficios de Semana Santa y manuales de diferentes tamaños y condiciones provenientes del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

La interpretación del canto llano en la catedral de Bogotá sigue los cánones de las iglesias españolas. Según el mencionado reglamento de 1560, el Deán y cabildo tienen la obligación de asistir al coro de la iglesia a las horas canónicas, de las fiestas. Éstas deben ser rezadas, en las fiestas simples y cantadas, en las fiesta dobles.

2.2. MÚSICA POLIFÓNICA

El repertorio polifónico de este período está contenido en los cuatro Libros de Coro (Mss. LC. 1-4) del Archivo Capítular y básicamente está compuesto por las obras de los compositores españoles Cristóbal de Morales (c.1500-1553), Rodrigo Ceballos (c.1525-1581), Francisco Guerrero (1528-1599), Gutierre Fernández Hidalgo (c.1545-c.1635) y Tomás Luis de Victoria (1548-1611).

Por otra parte se conservan conjuntos parciales y completos de las obras impresas de Guerrero, Victoria, Sebastián Aguilera de Heredia (c.1565-1627) y Nicasio Zorita (?-c.1593), las cuales corresponden estilísticamente al repertorio anterior pero como se verá más adelante, estas ediciones, junto con otras y otro repertorio manuscrito entran al servicio de la catedral a finales de la segunda década del siglo siguiente.

La presentación de conjunto que se hace a continuación tiene como objeto poner de manifiesto la interdependencia de todas estas obras y mostrar cómo forman un repertorio homogéneo que funciona durante un largo período de tiempo mientras se complementan los fondos del archivo catedralicio, durante el siglo XVIII y aún hasta comienzos del siglo XIX, ya que alrededor de 1828 el LC-4 fue copiado por el maestro de capilla Juan de Dios Torres.

2.2.1. MÚSICA LITÚRGICA

El repertorio manuscrito de misas polifónicas es aquel constituido por aquellas de Cristóbal de Morales del Libro de Coro LC-1 hoy mutilado e incompleto, y copiado a finales del siglo xvi. En este se contienen fragmentos de cinco misas: *Beata est coelorum Regina*, *De beata virgine*, *L'homme Arme*, *Quaeramus cum pastoribus* y *Si bona suscepimus*. Por el estado del manuscrito, se deduce que fue muy usado en su tiempo.

La música de vísperas está fundamentalmente constituida por los *Salmos* y *Magnificats* de MORALES, CEBALLOS y FERNÁNDEZ HIDALGO. Al igual que sucede con sus Misas, también los *Magnificats* de MORALES (ocho según la atribución) se conservan parcialmente en el LC-1. Las copias de los *Magnificats* de RODRIGO CEBALLOS que se conservan en Bogotá son las únicas hasta ahora conocidas y se encuentran en dos manuscritos, incompletos en el mencionado LC-1 y todos en el LC-4 copiado alrededor de 1830. Los del primero y quinto tonos figuran también en partes separadas fechadas en 1762. Por su parte los de Fernández Hidalgo están completos para los ocho tonos, junto con uno incompleto (el *Alius tertius tonus*) en el LC-2 (págs. 134-205). Es importante anotar que en todos los casos se trata de musicalizaciones de los versos impares de dicho Cántico.

En cuanto a los *Salmos de Vísperas*, de aquellos de FERNÁNDEZ HIDALGO que figuran en el LC-2, cinco están clasificados como 'De Na. Señora' y cuatro para 'Fiestas de Apóstoles'. En otra sección del mismo libro, denominada de salmos 'más abreviados de diversos autores', se encuentran cinco de Ceballos, cinco sin ninguna atribución y uno trunco (*In exitu Israel*), atribuido a Francisco Guerrero.

La única antífona mariana de este repertorio es la *Salve Regina* que aparece representada por las versiones polifónicas de Ceballos a 4 voces, Guerrero a 4 voces y Victoria a 6 voces. Otra versión atribuida a Fernández Hidalgo está contenida en el LC-2 (págs. 102-105) aunque desafortunadamente incompleta ya que sólo los dos primeros versos son de su autoría y los siguientes 'son de Victoria' tal como aparece en el manuscrito, combinación sobre la que volveremos más adelante. Dentro de la misma sección del Libro de Coro hay dos versiones una a 4 y otra a 5 voces, la primera atribuida por Garzón a Fernández Hidalgo y la otra sin ninguna atribución. Por otra parte dentro del repertorio de vísperas se encuentra una sección anónima correspondiente a las Vísperas del Sábado Santo (*Alleluia-Salmo*) que se halla dentro del manuscrito que contiene las *Misas* de MORALES. Las otras composiciones que probablemente formaron parte original del repertorio de vísperas que se usó desde aproximadamente 1570 hasta el primer cuarto del siglo xvii, son aquellas del compositor español Cristóbal de Belzayaga (?-1633),

quien probablemente estuvo en nuestro territorio (tal vez en Cartagena) antes de 1616.

A excepción del responsorio breve *In manus tuas Domine*, a cuatro voces, atribuído a Fernández Hidalgo y contenido en el LC-1, la música correspondiente al oficio de Completas está copiada en el LC-3, escrito en la primera parte del siglo xvii. Sin ninguna atribución figuran en este mismo libro versiones polifónicas de los versos impares de cuatro salmos y del cántico *Nunc Dimitis*. La otra copia del ya citado responsorio tampoco está atribuída a Fernández Hidalgo y tiene a continuación la música polifónica de dos salmos de este oficio, los cuales bien podrían ser también del mismo compositor.

Los Libros de Coro contienen algunas piezas que no corresponden estrictamente al repertorio ya mencionado. Una prosa en el caso del LC-1 y por su parte el LC-2 contiene además himnos e invitatorios, copias de obras del siglo xviii, del compositor y maestro de capilla Juan de Herrera.

2.2.2. VILLANCICOS Y OBRAS INSTRUMENTALES

Se cuenta con suficientes datos acerca del uso del villancico y de música instrumental en América, desde épocas tempranas, especialmente en el caso de catedrales como las de Lima, Quito, Charcas y Bogotá, en las cuales hay evidencia de la presencia de ministriles y de organistas desde mediados del siglo xvi. Sin embargo el repertorio que ha sobrevivido es muy exiguo. En los documentos referentes a Fernández Hidalgo citados por Stevenson se indica que en Santafé en 1585 se conocían las 'villanescas y madrigales' y en Cuzco se informa que Fernández Hidalgo debía componer 'chansonetas' o villancicos los cuales, al igual que los de muchos otros compositores de su generación, desafortunadamente no han sobrevivido. Como ya se ha indicado, las piezas escritas especialmente para instrumentos, tanto para el órgano como para ministriles suelen transmitirse por tradición oral y en muchos casos éstas consisten en versiones instrumentales de piezas vocales.

2.3. LA MÚSICA POLICORAL

La música religiosa de textura policoral constituye el segundo tipo de repertorio que junto con el ya analizado conforma el núcleo esencial de la música interpretada durante el primer siglo de existencia del plantel musical de la catedral. López Calo (1988: 25-36) anota cómo en España este estilo se desarrolla hacia el último cuarto del siglo xvi y reconoce la posible influencia del compositor flamenco Felipe Rogier (activo en la Capilla Real) y su

extenso y temprano uso por parte de Tomás Luis de Victoria, quien incluye obras de este tipo desde su edición de 1572.

Es poco probable que las composiciones de Victoria hubieran formado parte del núcleo original de polifonía con el que se contó en la época de Fernández Hidalgo. En el archivo existen algunas hojas del cuaderno del *cantus secundus* de la edición de las obras de Victoria de 1583 (que prácticamente reproduce la de 1572) sin embargo — como se ha mencionado anteriormente — es posible que éstas al igual que los otros impresos de compositores españoles e italianos hayan sido traídos de España a finales del primer cuarto del siglo xvii, de acuerdo con un documento de 1626 en el que se menciona la importación de papeles ‘de mano como impresos’ del Colegio del Patriarca de Valencia.

La música impresa que se pudo traer en dicha ocasión incluye las obras de Aguilera de Heredia (1618), G. F. Anerio (1626), G. Belli (1608), A. Burlini (1613), G. Croce (1612), Francisco Guerrero (1582), Tomás L. de Victoria (1583 y 1600) y Nicasio Zorita (1584). Es posible que en este repertorio se incluyeran manuscritos de las obras de Manuel Correa, Francisco de Santiago (1578-1645), Mateo Romero (Maestro Capitán) (1575-1647) y aun tal vez las de LUIS BERNARDO DE JALÓN (?-1659) cuyo *Dixit Dominus* a 8, también existe completo en el archivo.

Sin embargo en éste se conservan algunas obras más tempranas que podrían ser la evidencia del uso del estilo policoral en las últimas décadas del siglo xvi y comienzos del xvii. Una de ellas es el versículo séptimo del *Salmo 90* de Completas *Qui habitat in adjutorio*, el cual está escrito en estilo policoral. Este salmo figura en seguida del ya citado Responsorio breve *In manus tuas* de FERNÁNDEZ HIDALGO y podría atribuirse a este compositor, junto con todo el grupo de salmos de Completas. Este breve versículo, y el invitatorio de Navidad *Christus natus est* a 8 voces de PEDRO BERMÚDEZ (c. 1592-1603) podrían ser las primeras obras policorales de compositores españoles que emigraron a América en el siglo xvi.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Un tratamiento más detallado de los aspectos considerados en el presente artículo está contenido en mi trabajo BERMÚDEZ, 1995. Igual sucede con lo relacionado con el repertorio, cuya sistematización aparece en BERMÚDEZ, 1992 y sigue la nomenclatura allí propuesta basada en los cuatro libros de coro manuscritos, identificados como LC-1 al 4. Lo relacionado con la trayectoria de los compositores forma parte del “Estudio Introductorio” de la edición de la obra musical de Gutierre Fernández Hidalgo, actualmente en prensa. El catálogo básico de la sección musical de este período del Archivo Capitular de la Catedral de Bogotá es el publicado por STEVENSON (1962 y 1970a), reproducido sin modificaciones por PERDOMO (1976).

Los datos, hasta ahora desconocidos, sobre la actividad de Gutierre Fernández Hidalgo se basan en fuentes manuscritas contenidas en el Archivo General de Indias, de Sevilla, el Archivo de la Iglesia Colegial de Santa María y Municipal de Talavera de la Reina y el Archivo Histórico Provincial de Toledo (España). A continuación se citan las obras básicas utilizadas en el presente escrito.

- BERMÚDEZ, EGBERTO, *Los Libros Corales de música Polifónica del Archivo Capitular de la Catedral de Bogotá*, Bogotá, ms. inédito, 30 págs.
1992
- 1995 "Historia de la música en Colombia: música indígena, tradicional y cultura musical durante el período colonial. Siglos XVI-XVIII", Bogotá, ms. inédito, 287 págs.
- En prensa *Gutierre Fernández Hidalgo. Opera Omnia*, Bogotá, Fundación DE MUSICA.
- GARZÓN DE TAHUSTE, ALONSO, *Sucesión de los prelados de este Nuevo Reino de Granada...*, Copia de 1764 como *Verdadera relación de la Sucesión de los Ilustrísimos Arzobispos de esta Metropolitana*. Real Academia de la Historia, Madrid, publicado por D. Mendoza, "Un trabajo histórico inédito. Alonso Garzón de Tahuste: Sucesión de los prelados de este Nuevo Reino de Granada", *Boletín de Historia y Antigüedades*, 6, 70, págs. 632-638.
1911 [1644]
- HERNÁNDEZ DE ALBA, GREGORIO (ed.), *Documentos para la Historia de la Educación 1968-1980 en Colombia*, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 4 vols.
1968-1980
- LEE LÓPEZ, ALBERTO, "Clero indígena en el Arzobispado de Santafé en el siglo XVI", 1963 *Boletín de Historia y Antigüedades*, 50, 579-581, págs. 3-86.
- LÓPEZ CALO, JOSÉ I., *Historia de la música española 3. Siglo XVII*, 2ª ed., Madrid, 1988 Alianza Editorial.
- PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ I., *El Archivo musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
1976
- RUBIO, SAMUEL, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo El Real de El Escorial*, 1976 Cuenca, Instituto de Música Religiosa.
- STEVENSON, ROBERT, "Colonial Music in Colombia", *The Americas*, 19, 2 (octubre), 1962 Traducida como "Música colonial en Colombia", *Revista Musical Chilena*. Andrés Pardo Tovar efectuó otra traducción que fue posteriormente publicada junto con otro texto de Stevenson en el opúsculo *La música colonial en Colombia*, Cali, Instituto Popular de Cultura, 1964, 62 págs.
- 1970a *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, OAS-General Secretariat.
- 1970b "The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives", *Journal of the American Musicological Society*, XXIII, núm. 1, págs. 95-106
- 1980 "Gutierre Fernández Hidalgo", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 6, págs. 474-475.