

CATÁLOGO DE OBRAS DE

MÚSICA

DEL ARCHIVO DEL CABILDO CATEDRAL METROPOLITANO DE MÉXICO

III. Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios,
invitados, lecciones y responsorios individuales

Lucero Enríquez Rubio
Drew Edward Davies
Analía Cherñavsky
Carolina Sacristán Ramírez

Lucero Enríquez Rubio estudió clavecín y composición en el Conservatorio Nacional de Música y se graduó en el Bach Conservatorium de Amsterdam como clavecinista solista bajo la dirección de Gustav Leonhardt. Realizó estudios de especialización en música del período barroco en la Eduard van Beinum Stichting. Estudió composición con Rodolfo Halffter, Julián Orbón y Ton de Leeuw. Fundó el Conjunto Virreinal, del cual fue directora artística y clavecinista. Ha ofrecido recitales y conciertos con orquesta en México y Holanda y como clavecinista solista con el Taller Amsterdam en París y Londres, y es autora de la música para la película *Adiós Indio (Noche de Muertos)* y para las obras escénicas *Adivina hay pantomima...* y *Ricardo III*. Fue directora de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) es investigadora titular de tiempo completo en el área de música colonial del Instituto de Investigaciones Estéticas, maestra de Clavecín y Bajo Cifrado en la Facultad de Música, y ha conducido el taller-seminario general Música e Historia en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL). En 2007 concluyó con mención honorífica el doctorado en Historia del Arte en la FFyL de la UNAM. Su tesis "El Almacén de Zendejas-Rodríguez Alconedo: la pintura como declaración y alegato" obtuvo la medalla al mérito académico "Alfonso Caso" como la mejor tesis de Historia del Arte de su generación.

Desde 2001 coordina el ahora Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, una red internacional e interdisciplinaria de especialistas y alumnos dedicados al estudio de la música novohispana y mexicana del período 1521-1858, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

En 1996 hizo la edición, introducción, notas críticas y catalogación de *Alfredo Carrasco. Mis recuerdos*. En 2007 publicó *34 Sonatas de un autor anónimo del siglo XVIII*. El co homónimo obtuvo el primer premio en el Tercer Concurso de Música de Cámara convocado por la Dirección General de Actividades Musicales de la UNAM. Para 2012 publicó *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, Ilustración: Puebla, 1797* que obtuvo en 2013 el Premio Canim al Arte Editorial en el género de Arte.

Ha impartido conferencias, cursos, talleres y seminarios sobre música en la Nueva España tanto en la UNAM como en otras universidades de México, Estados Unidos y España. En 2014 recibió el Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz otorgado por la UNAM y en 2016, el Premio Universidad Nacional en el área de investigación en artes.

Drew Edward Davies es profesor asociado de musicología en Northwestern University, en Chicago, y coordinador académico del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Su tesis de doctorado, "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain", ganó el premio Housewright de la Society for American Music (2006). Es editor de *Santiago Biondi: Complete Works* (2011) y autor del *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (2013). Sus artículos y ensayos se han publicado en las revistas *Early Music*, *Sanctorum*, *Early Music America* y *Revista Portuguesa de Musicología* y en las colecciones *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia* (2014), *Historia de Durango* (2013), *Music and Urban Society in Colonial Latin America* (2011) y *La ópera y el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer* (2010), entre otras. Ha colaborado con diversos ensambles como asesor en la interpretación de obras de música virreinal novohispana, incluidos el Newberry Consort y la Chicago Arts Orchestra, esta última grabó el disco *Al combate* (Navona Records), en el que se estrenan obras del repertorio de Ignacio Jerusalem y Santiago Biondi.

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
DREW EDWARD DAVIES
ANALÍA CHERÑAVSKY
CAROLINA SACRISTÁN RAMÍREZ

Catálogo
de obras de
música
del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Volumen III
Maitines, oficios de difuntos,
series de responsorios,
invitorios, lecciones y
responsorios individuales



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Con la colaboración de



Cabildo Catedral
Metropolitano
de México



Apoyo al
Desarrollo
de Archivos
y Bibliotecas
de México



Consejo
Nacional
de Ciencia
y Tecnología

MÉXICO 2019

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas, UNAM

Nombres: Enríquez Rubio, Lucero, 1943-, editora. | Davies, Drew Edward, editor. | Cherniavsky, Analía, editora. | Sacristán Ramírez, Carolina, editora.

Título: Catálogo de obras de música del Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México / Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Cherniavsky, Carolina Sacristán Ramírez [editores].

Descripción: Primera edición. | México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014-. | Contenido: Volumen I. Villancicos y cantadas – volumen II. Vísperas, antifonas, salmos, cánticos y versos instrumentales – volumen III. Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones, y responsorios individuales.

Identificadores: LIBRUNAM 1701385 | ISBN 978-607-02-6018-6 (colección) | ISBN 978-607-30-1445-8 (volumen III)

Temas: Catedral de México. Cabildo. Archivo – Catálogos. | Música sacra – Ciudad de México – Catálogos. | México – Historia eclesiástica – Fuentes.

Clasificación: LCC ML3015.8M49.C37 2014 | DDC 781.71200972–dc23

Primera edición: 31 de enero de 2019

D.R. © 2019 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas

Tel.: (55) 5622 7250, ext. 85026

libroest@unam.mx

www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-6018-6 (colección)

ISBN 978-607-30-1445-8 (volumen III)

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación	
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	9
ESTUDIOS INTRODUCTORIOS	
El servicio de <i>maitines</i> en la Catedral de México: apuntes de historia y liturgia	
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	33
Los oficios de difuntos en el <i>Archivo de música</i> del ACCMM	
<i>Drew Edward Davies</i>	59
Géneros de <i>maitines</i> en el <i>Archivo de música</i> del ACCMM	67
El invitatorio	
<i>Juan Manuel Lara Cárdenas</i>	67
Las lamentaciones	
<i>Robert L. Kendrick</i>	71
El responsorio: pervivencia y renovación en los siglos XVIII y XIX	
<i>Dianne Lehmann Goldman</i>	77
CATÁLOGO	
Criterios de catalogación y descripción de la ficha	85
Maitines	97
<i>Maitines</i> en latín	97
<i>Maitines</i> en español	243

Oficios de difuntos	249
Series de responsorios	287
Series de responsorios en latín	287
Series de responsorios en español	351
Invitorios	355
Invitorios en canto llano	355
Invitorios concertados	356
Lecciones	375
Lecciones en canto llano	375
Lecciones concertadas	378
Lamentaciones	384
Responsorios individuales	393
Responsorios en canto llano	393
Responsorios concertados en latín	414
Responsorios en español	546
Fuentes	547
Apéndices	553
Juegos virtuales	553
Responsorios que son textos añadidos a otros géneros	555
Índice de compositores y arreglistas	557
Índice de títulos	569
Índice de firmas	565
Obras catalogadas	577

Estudios introductorios

lección junto con otras tres para ocho voces con cuerdas y cornos, y una para voz sola con cuerdas, probablemente la de Jerusalem.

Finalmente, la lista de Juanas de 1792-1793 incluye cuatro lecciones de Jerusalem, dos de Ciampi, una (sola) de Aurisicchio, y tres del mismo Juanas, todas con instrumentos (más dos lecciones sólo con bajo continuo). Se puede suponer que Jerusalem y/o Dutra hayan comprado seis lamentaciones de S. Giacomo para tener versiones modernas para esas lecciones primeras y segundas, y que Jerusalem haya compuesto su tercera lección (núm. 127) para el Jueves Santo porque había mas tiempo ese día (el Viernes Santo habría incluido la Adoración de la Cruz; en todos los inventarios no hay mención alguna de la tercera lección para el Viernes Santo, la *Oratio*, en música).

El significado cultural de este intento tampoco está completamente claro. Es interesante notar que las piezas más famosas compuestas para San Giacomo —las nueve lecciones de Jommelli, Perez, y Durante, más un *Miserere* del mismo Ciampi, todas hechas para la Semana Santa de 1746— no aparecen en México. De todos modos, es evidente que hubo una tentativa, por parte de alguien, de expandir el repertorio de Semana Santa de la catedral en la década de los 1760, aunque los resultados conservados sean escasos.

En este sentido, la Catedral de México representa una suerte de excepción dentro de una crisis más amplia, incluso en centros tradicionales, de la música del Oficio de Semana Santa del momento. El problema de la interpretación alegórica de los versos de Jeremías como si se refirieran tanto a la destrucción del alma individual por el pecado como —una interpretación menos agradable pero también presente en la exégesis del época— a la ruina de la Jerusalén física en castigo por la “complicidad” o “intermediación” judía en la Pasión, presentaba cada vez más problemas para los públicos musicales no clericales. Tal vez la Nueva España caminó en paralelo, de manera limitada,

al continuar con la producción de lamentaciones en estilo moderno para casas religiosas de Nápoles (no la catedral), a lo largo de la mayor parte del siglo, una tradición que puede rastrearse hasta las obras de P.A. Ziani, Francesco Provenzale y Gaetano Veneziano alrededor de 1680-1710. Sin embargo, la práctica novohispana añadió su propio énfasis cultural a la conmemoración de la Pasión representada en la Semana Santa.

El responsorio: pervivencia y renovación en los siglos XVIII y XIX

Dianne Lehmann Goldman

En términos de número de composiciones, el responsorio de *maitines* fue el género más importante —así como el más complejo de catalogar— de la música compuesta en la Catedral de México. El Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM) conserva responsorios sueltos y organizados por grupos, para voces y para voces con instrumentos, firmados y anónimos, usados pocas veces o usados casi continuamente desde su creación y hasta finales del siglo XIX. Suman más de seiscientos noventa obras y reflejan la gama de formas musicales y estilos empleados en la catedral durante varios siglos. Lo que los une es su lugar en la liturgia de *maitines* y su pervivencia como elemento importante del repertorio catedralicio a través de los siglos.

La colección de responsorios en el ACMM tiene obras de veinte compositores en total, entre ellos Antonio de Salazar, Ignacio Jerusalem, Matheo Tollis de la Rocca, Antonio Juanas y varios otros compositores de los siglos XVIII y XIX que, aunque vinculados con la catedral, no prestaron sus servicios como maestros de capilla; tal es el caso de José Antonio Gómez y Olguín. Además, ciento nueve obras no están atribuidas a ningún compositor en particular aunque en algunos casos se

podría identificar la autoría por medios alternativos, incluso consultas a los inventarios del archivo y estudios de concordancias.

Los responsorios figuran entre los géneros más fáciles de fechar debido a que los autores o quienes copiaron sus obras usualmente comprendían una portada con información importante como el nombre del compositor, la fecha, el *incipit* del texto y la dotación. La mayoría de las fuentes conservan la portada. Las fechas se extienden de 1703 (obra de Antonio de Salazar) a ca. 1950 (obra de Delfino Madrigal).

En general, los responsorios pueden dividirse en dos grupos: los anteriores a 1815 y los escritos con posterioridad a ese año; entre otros elementos, hay diferencias en duración, número y tipo de voces e instrumentos, y estado de conservación. Del primer grupo hay aproximadamente trescientas obras, que incluyen dieciséis que fueron escritas por Antonio de Salazar. Sus obras, dedicadas a las fiestas de San Ildefonso, la Santísima Trinidad, la Purísima Concepción y la Natividad de la Virgen, están escritas para voces con acompañamiento de órgano u otros instrumentos de bajo continuo. Es probable que de nueve, de las dieciséis obras, falte al menos una parte vocal.

La mayoría de los aproximadamente trescientos responsorios de este primer grupo fue escrita después de 1756 por los maestros de capilla Ignacio Jerusalem, Matheo Tollis de la Rocca y Antonio Juanas; también hay obras de otros compositores que no fueron maestros de capilla, sino músicos de ésta o compositores de otras instituciones, que reflejan un mejor estado de conservación que las obras de Salazar. Hay variedad de tipos de fuentes conservadas en el ACCMM: partituras y borradores, copias de partes vocales e instrumentales y contrafactos de obras realizados años después de la composición de los originales. En general, las fuentes están en excelente condición dada su edad, procedencia y nivel de uso. La mayoría no está dañada por agua, o por insectos y está escrita en tinta oscura y legible.

De los responsorios compuestos en la Ciudad de México para la catedral, usualmente se conservan tanto un borrador autógrafo u holografo de la partitura como una dotación complementa de partes. Sin embargo, de algunos de los responsorios individuales más tempranos del archivo faltan una o más partes vocales o instrumentales (como los de Salazar). Por lo general, las portadas de estas obras tempranas no registran ni fecha ni nombre del compositor aunque estos datos se pueden estimar por otros medios como inventarios y copias hechas posteriormente. Con excepción de los responsorios escritos por Antonio de Salazar, fechados antes de 1715, las obras de las que hay partes pero no borrador de partitura sugieren que son contrafactos o que fueron compuestas para su uso en otros lugares y después importadas o llevadas a la Catedral de México.

La mayoría de los responsorios compuestos por Ignacio Jerusalem y Matheo Tollis de la Rocca tienen la forma de *aria da capo*. Ésta fue muy usada por los compositores en obras profanas durante los periodos barroco y galante. La forma de aria se acopla perfectamente a la forma del responsorio. En el cuadro 1 se muestra cómo coinciden las secciones de ambas formas.

Cuadro 1
Semejanza entre las formas del *aria da capo* y del responsorio

FORMA	ARIA DA CAPO	RESPONSORIO
A	Recitativo	Responso (primera parte)
B	Sección A (aria)	Responso (segunda parte: <i>Pressa</i>)
C	Sección B (aria)	Verso salmódico
B	Sección A (ornamentada)	<i>Pressa</i>
D*		<i>Gloria Patri</i>
B	Sección A* (ornamentada)	<i>Pressa</i>

* Las secciones en negrita sólo aparecen en el último responsorio de cada nocturno (responsorios 3, 6 y 8)

Usando esta forma, la primera sección del responsorio se presenta como un recitativo: ni el texto ni la música de esta sección se repiten; el resto del texto está puesto en forma de *aria da capo*. Ésta inicia con una frase breve para los instrumentos seguida de la parte del responsorio que se repite (la *pressa*), que constituye la sección A del aria. En muchos casos, la música y el texto de esta sección aparece dos veces. A continuación, el verso salmódico se presenta como la sección B del aria después de la cual se regresa a la sección A (*pressa*), esta vez con ornamentación vocal. Si se trata del último responsorio del nocturno, hay dos secciones más: una para la *Gloria Patri* —que no tiene equivalente en la forma del *aria da capo*— y otra repetición de la *pressa*.

Esta forma la empleó también Antonio Juanas a fines del siglo XVIII y principios del XIX con la diferencia de que en vez de explicitar la forma mediante símbolos de repetición y otras señales, optó por escribir de nuevo la música que se repetía. Al usar este método, Juanas hizo cambios sutiles en la textura, el ritmo y la sonoridad de los acordes en las repeticiones. De esta manera, siguió en lo fundamental la forma que usaron Jerusalem y Tollis de la Rocca.

Las dotaciones de las obras del primer grupo (anteriores a 1815) varían de cuatro voces a *capella* a dos coros de cuatro voces acompañados por conjuntos instrumentales en combinaciones diversas: violines, viola, oboes, flautas, cornos, clarines, fagotes, bajo continuo, órgano y/o timbales. Un número pequeño de responsorios está escrito para voz y un instrumento “obligado” para destacar el acompañamiento instrumental. Dos responsorios de Ignacio Jerusalem y varios de Antonio Juanas requieren uno o más instrumentos obligados. Sin embargo, este término fue utilizado con significados diferentes por cada compositor. Por ejemplo, la obra *Omnes moriemini*, de Jerusalem (núm. 9.7), tiene una parte para violonchelo solo que se distingue con mucha claridad de los otros instrumentos,

es, en realidad, una parte solista.²¹ En el borrador, el epígrafe para el violonchelo dice “obligado”. En cambio, en las obras de Juanas, las partes que se consignan como “obligados” refieren a uno o dos instrumentos, necesarios para completar la armonía de la obra, sin destacar en lo particular sino siendo partes integrales del conjunto. En sus obras, Juanas usó el término “obligado” como opuesto a *ad libitum*. Hay casos, por ejemplo la obra *Invitatur ad paradisi*, de Martín Cruzelaegui (núm. 1.10), en los que el instrumento destacado (flauta) no se describe como “obligado”, a pesar de tener una parte de carácter solista, difícil de ejecutar.²²

El segundo grupo de responsorios, que data después de 1815, fue escrito después de que Antonio Juanas dejó su puesto como maestro de capilla y suman aproximadamente noventa y cinco obras. Uno de los compositores más representado en el ACCMM, perteneciente al grupo de músicos que empezaron a prestar sus servicios en la catedral a finales de la década de 1810, es José Antonio Gómez (1805-1876), organista de la Catedral de México entre 1820 y 1865 y quien escribió mucha música para los servicios.²³ Es evidente que el género responsorio fue importante durante su periodo: su obra más temprana es uno para el día de San Pedro, fechado 1822 (núm. 278).²⁴ Sus obras regularmente incluyeron instrumentos obligados, especialmente el órgano, y voces con conjuntos de violines, viola, flautas, clarinetes, cornos, timbales y bajo continuo, entre otros.²⁵

²¹ Evgenia Roubina, *El responsorio “Omnes moriemini” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México, UNAM-Escuela Nacional de Música 2004.

²² Dianne L. Goldman, “The Matins Responsory at Mexico City Cathedral, 1575-1815”, tesis de doctorado, Northwestern University, 2014, pp. 317-319.

²³ John G. Lazos, *José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) y su catálogo musical: un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2016, pp. 1-2.

²⁴ *Ibidem*, p. 112.

²⁵ *Ibidem*, p. 5.

La gran mayoría de los responsorios de ambos grupos fue destinada para ser incluida en series de responsorios escritas con textos para festividades específicas. Además de los tipos de juegos de *maitines* descritos en otros estudios del presente volumen, es importante distinguir en los juegos entre los que tienen composiciones para cada uno de los ocho textos litúrgicos del servicio (juegos completos) y los agrupamientos en los que solamente se tiene una selección de esos responsorios (series). Las series incluían tres o cinco obras, lo que implicaba que los textos del resto de los responsorios podrían haber sido realizados en canto llano o fabordón, o agregado por compositores posteriores. Solamente en raras ocasiones se encuentra una obra de música con un texto de responsorio para ser interpretada como obra independiente; ejemplos de este tipo con frecuencia eran considerados motetes —o sea, una obra con texto de responsorio pero que no desempeñó la función litúrgica de éste—, ejecutado en ocasiones fuera del servicio de *maitines*. Sin embargo, hay responsorios como el *Vidi speciosam*, de Ignacio Jerusalem (primer responsorio para la Virgen de Guadalupe, núm. 54.1), que fueron concebidos como obras individuales y que más tarde se agruparon con otros responsorios para crear una serie.²⁶

Muchas de las obras de las que se conservan varias versiones fueron revisadas o adaptadas, sea por el mismo compositor o por otro, años después de haber sido compuestas. Tal es el caso de los responsorios de Matheo Tollis de la Rocca y de Antonio Juanas. Durante la primera parte de su carrera en la Ciudad de México (donde llegó a finales del año 1750), Tollis de la Rocca escribió once responsorios, así como obras largas de otros géneros. Cuando empezó a ejercer el maestrazgo de capilla a principios de 1770, revisó casi cada obra de las que había compuesto durante la década de 1750, con el fin de enfatizar frases musicales

haciéndolas más cortas y variar la instrumentación mediante el empleo de un menor número de músicos.

De la misma manera, Juanas revisó años después algunos de sus primeros responsorios escritos para la Catedral de México a su llegada a la ciudad. En un caso, *Quae est ista quae ascendit*, Juanas escribió un nuevo final para el responsorio compuesto por Tollis de la Rocca.²⁷ Estos tipos de cambios suelen reflejar las capacidades y limitaciones de los músicos contratados por la catedral y favorecen un mejor entendimiento de su obra. Cuando se crearon nuevas versiones, éstas sustituyeron a las que habían sido revisadas. En el presente catálogo, las obras que fueron revisadas por el autor aparecen como versiones (1), (2), etcétera y están agrupadas bajo un mismo número catalográfico. Esto muestra que están conectadas y que los materiales musicales (melodías y armonías) son iguales o similares entre las varias versiones.

Si bien los propios autores cambiaron algunos de sus responsorios años después de haberlos escrito, muchos otros fueron alterados por otros compositores, usualmente maestros de capilla que deseaban utilizar las obras durante los servicios de la catedral pero que disponían o de una plantilla de músicos diferente, o contaban con músicos con habilidades distintas a las que requería la obra original. En tales casos, el compositor “arreglista” actualizó la instrumentación a fin de poder mostrar quién había sido empleado por el cabildo de la catedral durante su tiempo. Por ejemplo, los ocho responsorios para la Santísima Trinidad escritos por Antonio de Salazar fueron adaptados por Matheo Tollis de la Rocca durante el año de 1770 a fin de incluir violines y bajo continuo

²⁶ Goldman, “The Matins Responsory...”, *op. cit.*, p. 176.

²⁷ Dianne L. Goldman, “Antonio Juanas como vínculo entre pasado y presente visto a través de los responsorios de la Catedral de México”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente*. Volumen II, Lucero Enríquez (coord. y ed.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, pp. 137-159.

y reflejar quién era parte de la capilla de música durante ese periodo.²⁸

Entre las obras que tuvieron más cambios de este tipo se cuentan las de Ignacio Jerusalem; de hecho, muchos de sus responsorios, originalmente escritos para voces solistas y pares de violines, cornos y bajo continuo tienen múltiples niveles de adiciones. En la década de 1790, Antonio Juanas añadió pares de oboes y, a las obras que no los incluían, pares de cornos. De ochenta y seis responsorios escritos por Jerusalem, treinta y siete tienen adiciones hechas por Juanas. El segundo nivel de adiciones instrumentales, y también el más tardío, fue realizado por José Ignacio Triujeque, músico y compositor que trabajó para la catedral de la Ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX. Las contribuciones de Triujeque, Juanas y varios otros a la instrumentación original de las obras de Jerusalem, consistió en agregar pares de clarinetes, trompetas y otros instrumentos.²⁹ Un total de cuarenta y dos responsorios integran este grupo de añadiduras. En este catálogo, el nombre del arreglista está incluido en la entrada cuando se conoce su identidad.

Otra faceta de las fuentes que muestra la importancia del género es la de los responsorios que son contrafactos de otras obras. El ACCMM conserva diecisiete responsorios nominalmente atribuidos a Ignacio Jerusalem pero que fueron, de hecho, obras que Antonio Juanas hizo durante su carrera. Juanas usó como fuente música que Jerusalem había escrito décadas atrás. En ocho de los diecisiete casos, la obra original de Jerusalem había sido un responsorio con texto distinto. En las otras nueve ocasiones, Juanas tomó la música de un aria que Jerusalem había escrito con texto en lengua vernácula. Durante la carrera

de Juanas, esta música fue excluida del repertorio casi por completo. Sin embargo, quedaron en el archivo muchas obras en lengua vernácula, que incluían villancicos, cantadas, arias y loas. Él utilizó la música y rescató obras difuntas, ya desaparecidas de Ignacio Jerusalem, para darles una nueva forma con distinto texto en un idioma diferente.³⁰

Uno de los aspectos que hacen del responsorio un género tan fascinante pero a la vez tan complicado de catalogar (como es el caso de varios de los ejemplares que se encuentran en el ACCMM) es el de los diversos niveles de interpolación e interacción entre la música de compositores y músicos de tiempos distintos, aunado al hecho de que todas las intervenciones funcionaban juntas para crear las obras que se interpretaban. En el cuadro 2 se ejemplifica un grupo de obras para la Asunción de la Virgen. Los responsorios para este oficio tienen música escrita originalmente por dos compositores diferentes (Ignacio Jerusalem y Giacomo Rust [Rusti]), adaptada por otros dos compositores (Matheo Tollis de la Rocca y Antonio Juanas). Es posible que durante la carrera de Jerusalem hubiesen solamente tres responsorios para la Asunción y que los demás hubieran sido añadidos por Juanas por medio de tres métodos distintos: a) usar una obra de Jerusalem, compuesta originalmente para otra festividad, sin cambiar el texto (*Beata es Virgo Maria quae Dominum*); b) contrafactear una obra de Jerusalem (*Vidi speciosam, Quae est ista quae processit* y *Beata es Virgo Maria dei genitrix*); y c) usar una obra de un compositor totalmente distinto (*Beatam me dicent*).³¹ Con las adaptaciones que hicieron Tollis de la Rocca y Juanas al incluir nuevas partes para los instrumentos de que pudieron disponer durante el tiempo en que estuvieron a cargo de la capilla de música, el resultado es un complejo de obras que tuvieron vida propia y un rompecabezas de fuentes para investigadores y catalogadores.

²⁸ Dianne L. Goldman, "Between Stile Antico and Galant: an Authorship Complex of Eighteenth-Century Responsory for the Santísima Trinidad at Mexico City Cathedral", en *Haydn and His Contemporaries 2*, Kathryn Libin (ed.), Ann Arbor, Steglein Publishing, 2015, pp. 1-17.

²⁹ Goldman, "The Matins Responsory...", p. 382.

³⁰ *Ibidem*, pp. 383-384.

³¹ Es muy probable que este responsorio fuese un aria de ópera contrafactada por Antonio Juanas.

Cuadro 2
Responsorios para la Asunción de la Virgen atribuidos a Ignacio Jerusalem (núm. 8)

COMPOSITOR	TEXTO	POSICIÓN	DOTACIÓN	NOTAS
Juanas (arreglista)	<i>Vidi speciosam</i>	1	SATB, 2vl, 2ob, 2cor, bc, org, timp	Basado en <i>Hodie nobis caelorum Rex</i> , Resp. 1 para Navidad, de Jerusalem
Jerusalem (?)	<i>Sicut cedrus</i>	2	A, 2vl, 2cor, bc	El borrador ya no existe
Juanas (arreglista)	<i>Quae est ista quae processit</i>	3	SATB, 2vl, 2ob, 2cor, bc, org, timp	Basado en <i>Quem vidistis, pastores</i> , Resp. 3 para Navidad, de Jerusalem
Jerusalem (con adiciones de Juanas)	<i>Ornatam monilibus</i>	4	SATB, 2vl, 2cor, bc, org (+2ob, 2clno)	Juanas añadió oboes y clarines
Rust [Rusti]	<i>Beatam me dicent omnes</i>	5	T, 2vl, 2cor, bc	Misma obra usada como Resp. 8 para la Virgen de Guadalupe
Jerusalem (con adiciones de Juanas)	<i>Beata es Virgo Maria quae Dominum</i>	6	SATB, 2vl, 2cor, bc, org (+ 2ob, 2clno, timp)	Compuesto originalmente para el Común de la Virgen con clarines y timbales añadidos por Tollis de la Rocca y oboes añadidos por Juanas
Jerusalem (con adiciones de Juanas)	<i>Diffusa est gratia</i>	7	SATB, 2vl, 2cor, bc, org (+2ob, 2clno, timp)	Juanas añadió oboes, clarines y timbales
Juanas (arreglista)	<i>Beata es Virgo Maria Dei genitrix</i>	8	SATB, 2vl, 2ob, 2cor, bc, org, timp	Basado en <i>O magnum mysterium</i> , Resp. 4 para Navidad, de Jerusalem

Cambiar el texto de una fuente siguió siendo un método importante para crear nuevas obras en el periodo posterior a 1815. Por ejemplo, el quinto responsorio para la festividad de San José (*Fuit Dominus*), escrito por José Antonio Gómez y Olguín en 1843, fue usado en 1884 para la celebración de la Preciosa Sangre y en 1886 para el domingo de la infraoctava de *Corpus Cristi*. Otro ejemplo de Gómez, sin fecha, fue el que compuso originalmente para la Asunción de la Virgen como octavo responsorio (*Beata es Virgo Maria*) y al que después se le puso un texto para Santa Cecilia (*Cecilia me misit*).

En varios casos, se desconoce quién hizo un contrafacto pero es posible saber de dónde se sacó la música para la obra. Una fuente importante para obtener responsorios contrafacteados fue la música importada o traída de Europa. Estas obras usual-

mente eran arias de óperas italianas. De casi ninguna hay partitura en borrador sino sólo las partes para voces e instrumentos.

De acuerdo con el número y la complejidad de las fuentes que contienen los responsorios del ACCMM podemos decir que este género fue uno de los más importantes y quizá el más usado por los maestros de capilla, especialmente después de 1756. La presencia de responsorios con múltiples versiones —como los que fueron adaptados de fuentes en latín y español— muestra que estas obras formaban parte de un repertorio vivo, siglos después de haber sido compuestas. El presente catálogo representa años de trabajo organizando estas fuentes con la finalidad de hacerlas tanto comprensibles como útiles a los investigadores, al mismo tiempo que aporta datos sobre cómo y qué pensaban los maestros de capilla y los músicos sobre sus propias obras.

Analia Chernavsky es licenciada en Historia y Música, maestra en Historia Social y doctora en Música por la Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Sus tesis están dedicadas al estudio del nacionalismo musical, sin embargo ha publicado trabajos sobre temas relacionados con la historia de la música y la musicología.

Ha realizado investigaciones en el archivo del Museo Villa-Lobos y de la Biblioteca Nacional, en Río de Janeiro, Brasil; en el Archivo Manuel de Falla, Granada, España, y trabajos de archivística y catalogación en el Centro de Documentação em Música Contemporânea, en Campinas, Brasil. En 2008, vinculada al Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, asumió el papel de corresponsable en archivo del Proyecto Musicat-Adabi de catalogación del acervo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México; hoy es la corresponsable del catálogo electrónico y del Online Public Access Catalog (OPAC).

Actualmente es profesora de Canto e Historia de la Música en la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), en Brasil, y coordinadora de la editorial universitaria (EDUNILA), además de desarrollar proyectos en los campos de historia de la música y musicología.

Carolina Sacristán Ramírez es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, especializada en arte virreinal de los siglos XVII y XVIII. Es miembro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente desde 2009. Colabora en el proyecto de catalogación de Papeles de Música de la Catedral Metropolitana; es corresponsable del catálogo electrónico. Sus investigaciones exploran el vínculo entre la devoción y los afectos por medio de la pintura y la música. Ha publicado diversos artículos relacionados con este tema siguiendo aproximaciones interdisciplinarias. Su trabajo ha sido beneficiado con un apoyo otorgado por Thoma Art Foundation. Es clavecinista graduada del Conservatorio de Vicenza, Italia.

La elaboración de catálogos de fuentes es un trabajo fundamental e indispensable para la historiografía musical. Desde que Robert Eitner publicara sus registros de fuentes entre 1900 y 1904, la catalogación ha sido un trabajo sustancial de la musicología moderna. Actualmente, varios catálogos se han publicado siguiendo el estándar fundamental del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) aparecido medio siglo después de la publicación de Eitner.

La excepcionalidad del catálogo que se presenta aquí se muestra en un banco de datos que sirve de base tanto a los volúmenes impresos como a un catálogo electrónico. En el campo de la *Digital Musicology*, este tipo de publicación híbrida, como se le llama cada vez con más frecuencia, es objeto de intensas discusiones cuando se le considera como una disciplina nueva –sobre todo en relación con monografías y ediciones científicas– al favorecer la puesta en red, inmediata, del medio impreso (el llamado *golden open access*). El catálogo presente se ajusta a este estándar pero, a su vez, es una hazaña pionera todavía más avanzada ya que en la forma que se ha aplicado aquí, no se ha intentado hasta ahora, que yo sepa. Aunado a ello, la articulación del catálogo según los géneros musicales, en combinación con el Online Public Access Catalog (OPAC), se revela como un método muy inteligente.

El impacto de las amplias investigaciones realizadas en este proyecto de catalogación será, sin duda, notable. La realización de un inventario completo por un equipo de musicólogos, historiadores del arte, historiadores de la Iglesia y otros especialistas, que analizan no sólo los materiales estrictamente musicales, sino también la documentación adicional relacionada con el tema, es un sueño difícil de realizar para cualquier estudioso de las fuentes en la historia de la música.

Destaca como uno de los grandes méritos de esta obra completa de catalogación el que sus autores comenzaran el trabajo de investigación con una evaluación de los inventarios y catálogos preexistentes. Tan sólo la división interna de los tomos ya publicados deja en claro la especificidad del repertorio conservado en la Catedral de México: villancicos y cantadas (volumen I), *vísperas*, antifonas, cánticos y salmos (volumen II), *maitines*, oficios de difuntos, lecciones y responsorios (volumen III). Por todo lo dicho, se espera con impaciencia la publicación de los siguientes volúmenes, tan promisorios en cuanto al método empleado, su información y las conclusiones sobre el desarrollo del repertorio de música en la Catedral de México.

Con la publicación del tercer volumen del *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, el público interesado tanto en la historia cultural de la capital de México como en la música que practicó la Iglesia mexicana, dispone de un repertorio amplio de información que le permite ver, entre otros aspectos, cómo se construía musicalmente un oficio de *maitines*, cómo en ese servicio se integraban obras de varios autores en distintas temporalidades generando unidades documentales muy complejas, cómo se dio la pervivencia de la tradición y cómo se adaptó después del Vaticano II. Este volumen es un testimonio magnífico de la labor realizada por el proyecto Musicat que, en 2017, celebró sus quince años de fundación.

KLAUS PIETSCHMANN



978-607-30-1445-8



9 786073 014458