

IV. Himnos, versículos y motetes

CATÁLOGO DE OBRAS DE

MUSICA

DEL ARCHIVO DEL CABILDO CATEDRAL METROPOLITANO DE MÉXICO

Lucero Enríquez Rubio
Drew Edward Davies
Analía Cherñavsky
Carolina Sacristán Ramírez

Catálogo
de obras de *mú*

sica

del Archivo del Cabildo Catedral
Metropolitano de México

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Directora

Angélica Velázquez Guadarrama

Secretaria Académica

Gabriela Betsabé Miramontes Vidal

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

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 IV
Himnos, versículos y motetes



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 2021

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

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

Título: Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México / Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Cheriñavsky, 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 - volumen IV. Himnos, versículos y motetes.

Identificadores: LIBRUNAM 1701385 | ISBN 978-607-02-6018-6 (colección) | ISBN 978-607-30-5370-9 (volumen IV)

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

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

Este libro se realizó con el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la UNAM-Dirección General de Asuntos del Personal Académico PAPIIT IT 400221 Red digital *Musical II*. Actores, repertorios y procesos vinculados con el ritual sonoro en catedrales de México.

Primera edición: 19 de noviembre de 2021

D.R. © 2021. Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas
Tel.: 55 5622 2465, ext. 85026
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-6018-6 (colección)
ISBN 978-607-30-5370-9 (volumen IV)

Fotos del Archivo Cabildo Catedral Metropolitana de México, ACCMM: Conaculta-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural. Catedral Metropolitana.

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	
Explorando el repertorio: del canto llano a la polifonía <i>Dawn De Rycke</i>	47
Himnos en la Catedral de México <i>Drew Edward Davies</i>	59
CATÁLOGO	
Criterios de catalogación y descripción de la ficha	75
Himnos	85
Himnos monofónicos en latín	85
Himnos monofónicos en español	101
Estrofas de himno monofónicas en latín	105
Himnos concertados en latín	105
Himnos concertados en español	245
Estrofas de himno concertadas en latín	247
Himnos (apuntes)	269
Los <i>Te Deum laudamus</i>	305
<i>Te Deum laudamus</i> concertados	305
Versos de <i>Te Deum laudamus</i>	331

Versículos	341
Versículos monofónicos en latín	341
Versículos monofónicos en español	344
Versículos concertados en latín	348
Versículos (apuntes)	361
Motetes	363
Motetes concertados	363
Motetes (apuntes)	396
Fuentes	397
Índice de compositores y arreglistas	401
Índice de títulos	403
Índice de signaturas	407
Obras catalogadas	413

Himnos en la Catedral de México

Drew Edward Davies

Los himnos abarcan un repertorio sustancial compuesto para todos los servicios del Oficio Divino: *maitines*, *laudes*, *vísperas*, y las *horas menores*: *prima*, *tercia*, *sexta* y *nona*. Cada himno es propio o para una fiesta particular, o para el Común del calendario litúrgico, o para una ocasión religiosa especial.

Dado que en las obras litúrgicas el género se determina primero por el texto y segundo por los atributos musicales, se consideran himnos las melodías monofónicas que, aunque no procedan del canon tradicional del canto gregoriano o del canto llano, su texto, cantado en latín es litúrgico. Al igual que lo son los himnos con texto en castellano cuya función es claramente litúrgica. Tales obras, pocas en número, tienden a ser monofónicas, y algunas, como las incluidas en las *vísperas* de Delfino Madrigal Gil escritas en 1973 (signatura A1133, entre otras), reflejan el ámbito litúrgico de la Catedral de México en la época del Concilio Vaticano II.

Los himnos en este volumen son todos litúrgicos, pero no forman un repertorio homogéneo. El formato documental y la dotación vocal e instrumental de estos himnos varía mucho. Es posible reconocer en el archivo distintos repertorios de himnos, los cuales se han agrupado, virtualmente, en tres subsecciones del catálogo que trataré más adelante:

- a) himnos monofónicos: con una sola línea melódica, así sea canto llano tradicional o una melodía compuesta, nueva;
- b) himnos concertados: acompañados por instrumentos de orquesta, o un teclado, o un bajo continuo;
- c) himnos (apuntes): melodías himnicas sin texto, escritas informalmente a lápiz para el uso de un organista.

Estos repertorios no funcionaban de manera independiente porque la realización de los himnos en los servicios religiosos requería la integración del canto llano o de la música del órgano con la obra “de autor”.

De hecho, el *Ceremonial* catedralicio de 1751 dice que, en las primeras *vísperas*, los oficiantes tenían que presentar “el himno con papeles o en el libro de facistol” (es decir, con música concertada o en polifonía) y, en las segundas *vísperas*, “se alternan con el órgano el quinto salmo, el himno y la magnificat” (es decir, eran versos en canto llano alternando con versos al órgano).¹ Son varios los manuscritos que presentan rúbricas que reflejan tales prácticas. Aunque no se incluyen en este volumen los repertorios de himnos monofónicos y polifónicos de los libros de coro de la Catedral de México (a los que está dedicado el artículo precedente de Dawn De Rycke), es importante recordar que los libros de canto llano permanecieron en uso durante el siglo XIX y que algunos fueron construidos o alterados en época tardía. En la primera sección del catálogo, la mayoría de los himnos monofónicos no son canto gregoriano o canto llano, sino melodías actuales, algunas para fiestas que habían sido aprobadas recientemente. En su obra sobre canto gregoriano, David Hiley escribe que “en algunas iglesias se sentía claramente la libertad de complementar el repertorio”.² Aunque se refiere a la época medieval tardía, lo mismo puede ser dicho sobre el siglo XIX.

Durante la preparación del presente volumen, se hizo evidente que un himno en particular merecía su propio apartado en el catálogo ya que constituía un repertorio distinto: el *Te Deum laudamus*. Este himno de acción de gracias, que se remonta al siglo IV, es uno de los pocos textos hímnicos escritos en prosa en lugar de en estrofas.³ Es también el himno que se usa de forma más variada en el ritual. En su posición litúrgica típica, el *Te Deum laudamus* funciona como cántico, dado que es el texto con el que concluye el oficio de *maitines* (en días

en que la misa tiene el *Gloria*). Así, ocupa el mismo lugar en los *maitines* que el *Magnificat* en las *vísperas*. Además, el *Te Deum laudamus* solemnizaba las ocasiones especiales, tales como la toma de posesión de un obispo, la coronación de un monarca, o un evento político. A veces, los documentos mencionan el papel ceremonial que desempeñaba. El ACCMM preserva algunas versiones muy elaboradas del *Te Deum laudamus*: la extensa partitura de José Antonio Gómez escrita en 1835 en un estilo marcial (núm. catalográfico 291) sugiere una conmemoración institucional distinta a la de un servicio de *maitines*. El *Te Deum laudamus* es el himno con el mayor número de versiones en la colección de papeles de música del ACCMM: hay 33 composiciones distintas escritas en variedad de estilos siendo, en su mayor parte, composiciones con música continua (no en estrofas). Por estas razones, el *Te Deum laudamus* junto con los arreglos del vigésimo verso del mismo, *Te ergo quaesumus* —que se canta en forma independiente para la adoración del Santísimo Sacramento— constituyen una sección aparte en este volumen.

Por otro lado, se excluyen las obras con versiones del texto *Stabat mater dolorosa*. Aunque el texto es técnicamente un himno, todos los arreglos del *Stabat mater dolorosa* se han catalogado como secuencias, y sus fichas aparecerán en el volumen V del catálogo, junto con otras obras del Propio de la Misa. El ACCMM cuenta con versiones de Ignacio Jerusalem, Antonio Juanas, José Cerbón y un compositor anónimo, además de un contrafacto de una obra de José María Bustamante y algunos apuntes. Parece que la mayoría de estas obras servían como secuencias para la fiesta de los Siete Dolores de María, que se restablecieron para uso litúrgico en 1727.

En la Catedral de México, el prolífico maestro de capilla Antonio Juanas (ca. 1762 — ca. 1821) usaba el término motete de dos maneras: para etiquetar obras concertadas con texto en latín, independientemente de si el texto era o no litúrgico; y para etiquetar versiones, de himnos y antífonas

¹ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano (en adelante ACCMM), *Diario manual* (1751), f. IV.

² David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 145, “in some churches a freedom to supplement the repertory was clearly felt”.

³ Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza, 2003, p. 288.

para procesiones, sin partes para violines u otros instrumentos, salvo el bajo. En el inventario del archivo de música iniciado por Juanas en 1793, se encuentra una lista de “motetes”⁴ que empieza con la obra *Ascendit Christus* (signatura A0480.02), de Ignacio Jerusalem, y que abarca 28 piezas en total; estas obras son concertadas. Hacia el final del mismo libro, bien encuadernado en cuero, está otra lista hecha por Juanas de “Motetes para las Procesiones”.⁵ Incluye 30 himnos y antífonas, para procesión, escritos para coro *a cappella* con acompañamiento al bajo. Casi todas estas obras son de su propia autoría, excepto la primera obra en esta segunda lista, *Per manus autem*, una antífona compuesta por Cayetano Echeverría (véase vol. II, núm. catalográfico 307). Aunque Juanas clasificó las obras de Jerusalem y Echeverría como motetes, se trata de un responsorio y una antífona, respectivamente, con los correspondientes textos litúrgicos. La solución de este asunto en el catálogo ha sido respetar nuestras definiciones actuales de género — porque tienen significado para los lectores del presente— presentando claramente en las fichas del catálogo toda la información consignada en las portadas y epígrafes de los documentos. En esto se puede ver la complejidad del concepto de género como árbitro entre contenido y función. De hecho, nosotros mismos fuimos engañados por el caso del “motete” *Ascendit Christus*, de Ignacio Jerusalem, como lo ha mencionado Lucero Enríquez en la “Presentación”.

Repertorios de himnos en la Catedral de México

El estudio inicial de los himnos en el acervo de papeles de música del ACCMM que se presenta en este volumen ha revelado varios hallazgos interesantes,

⁴ ACCMM, *Archivo de música*, A2213, *Inventario de Música*, f. 25.

⁵ *Ibid.*, f. 119.

algunos de los cuales muestran prácticas estándar de himnodia; otros, revelan la singularidad de la colección: 1) el repertorio data principalmente de la segunda mitad del siglo XVIII y de la totalidad del siglo XIX; 2) la práctica estándar en este periodo era que los himnos incluyeran música concertada o acompañada para los versos impares en alternancia con música de órgano o de canto llano, o, en algunos casos, música concertada para todos los versos; 3) la composición de himnos concertados individuales muestra un proceso deliberado y continuo de modernización del ciclo himnódico para *vísperas* que se había cantado en polifonía durante más de un siglo; y 4) los organistas cumplieron un papel significativo en la producción de himnodia, tal como lo implica el extenso y nunca antes identificado repertorio de himnos (apuntes).

Los himnos constituyen un repertorio útil de música propia para fiestas específicas o categorías de días de fiesta (como apóstoles o mártires), y como tales pueden arrojar luz sobre las prácticas rituales de una institución.⁶ Los himnos puestos en música y las formas en que se musicalizaron sugieren cómo las instituciones celebraban las fiestas y cómo esas celebraciones cambiaron con el tiempo. Al ser los himnos necesarios durante todo el año, los compositores, en los inicios del Renacimiento y después, compusieron ciclos ordenados de himnos polifónicos para el uso institucional, entre ellos, Guillaume Dufay, en Borgoña, Costanzo Festa, en Roma alrededor de 1530, Adrian Willaert una década después, en Venecia, y Giovanni Pierluigi Palestrina, también en Roma.⁷ Esta práctica continuó hasta bien entrado el siglo XVII, periodo en el que los compositores prefirieron escribir himnos individuales en lugar de ciclos o colecciones. De esta

⁶ Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols., Jaén, Universidad de Jaén/Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2012, vol. I, p. 96.

⁷ Leeman L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, Nueva York, Norton, 1999, pp. 542-544.

manera, la música nueva podría complementar los repertorios existentes y aumentar las opciones disponibles para cantar un texto litúrgico. En periodos más recientes y con frecuencia, se han reunido himnos de diferentes compositores en himnarios u otras publicaciones, como la intitulada *Cantiones sacrae*, de Joseph Mohr, una antología de canciones religiosas publicada en 1878, de la que se copiaron varias piezas para usarse en la Catedral de México a finales del siglo XIX (signatura A2249).⁸

A menudo, los manuscritos de himnos concertados no contienen la música para todas las estrofas sino solamente para una y, por lo tanto, no proporcionan el texto litúrgico completo. Con frecuencia, los manuscritos contienen sólo la primera estrofa de un himno, debiendo los cantantes improvisar las siguientes con la misma melodía. Esta actividad no era especialmente difícil dado que la mayoría de los himnos están escritos en poesía métrica y las palabras quedan bien con la música; si bien es un indicativo de la relación fluida entre las palabras y la música, también ejemplifica el porqué de la gran cantidad de contrafactos presente en los repertorios de la iglesia.⁹ Desde la Edad Media, los himnos en las iglesias cristianas se han cantado en *alternatim*, lo que significa que las estrofas, alternadas, corrían a cargo de distintos ejecutantes, ya fuera un solista en contraste con un coro de voces al unísono, ya fuera dos coros similares o, más tarde, un coro en canto llano en contraste con otro en polifonía.¹⁰ Esto se ha hecho de

diferentes maneras en diferentes lugares y épocas. En Italia, la polifonía normalmente se usaría para las estrofas pares, como se indica en los himnos de Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria publicados en Roma en la segunda mitad del siglo XVI; no obstante, Palestrina escribió música polifónica para las estrofas impares, pero mantuvo la primera línea de esas estrofas en canto llano.¹¹

Javier Marín-López ha mostrado cómo era el canon en los libros de coro de polifonía de la Catedral de México, especialmente en Po4 que data de los inicios del siglo XVIII y que Dawn Rycke ha tratado en detalle en el estudio precedente. Según el cual dieciocho himnos con música de Guerrero presentan las estrofas impares del himno en polifonía, a diferencia de las publicaciones originales de las mismas piezas aparecidas en la década de 1580 en Europa.¹² Esto apunta a la disposición de la música de Guerrero según la costumbre ritual local. De hecho, el repertorio de himnos en los papeles de música del ACCMM, que data principalmente de los siglos XVIII y XIX, sigue exactamente el mismo modelo que la polifonía de Po4: si el himno no está compuesto por completo, contendrá música para los versos impares o para el primer verso solamente, y nunca para los versos pares como era común en el Renacimiento. Las composiciones del siglo XVIII de Jerusalem, Tollis de la Rocca y Juanas a menudo incluyen todos los versos impares de un himno, aunque muchas obras en todos los periodos presentan solamente el primer verso. Algunos himnos que contienen seis versos, como *Exsultet orbis gaudiis*, incluyen los

⁸ Joseph Mohr, *Cantiones Sacrae. A Collection of Hymns and Devotional Chants for the Different Seasons*, Ratisbona, Nueva York/Cincinnati, Frederic Pustet, impresor, 1878.

⁹ Véase Drew Edward Davies, "Contrafactos y géneros discursivos" en Lucero Enriquez Rubio (ed. y coord.), *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, pp. 69-84.

¹⁰ Warren Anderson, Thomas J. Mathiesen, Susan Boynton, Tom R. Ward et al., "Hymn", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a ed., 29 vols., Londres, Macmillan, 2001, vol. 12, pp. 17-35, la cita en p. 22.

¹¹ Véanse Francisco Guerrero, *Opera omnia*, vol. 12: *Himnos de vísperas*, José Ma. Llorens Cisteró (ed), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Institut Milà i Fontanals, 2002; Thomae Ludovici Victoria Abulensis, *Opera omnia*, vol. 5: *Hymni totius anni et Officium hebdomadae sanctae*, Philippo Pedrell (ed.), Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1908; *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. 14: *Inni di tutto l'anno a 4, 5 e 6 voci*, Raffaele Casimiri (ed.), Roma, Edizione Fratelli Scalera, 1942.

¹² Marín López, *Los libros...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 100-102.

versos impares y el verso final (el sexto) en la versión concertada. En el ACCMM, los himnos marianos *Quem terra pontus sidera* y *O gloriosa Virginum* suelen presentarse en forma de composición continua, no así los himnos para otras fiestas. Muchos manuscritos de himnos, especialmente los de finales del siglo XVIII, indican claramente el *alternatim* tanto en partes vocales como instrumentales. Las melodías de canto llano rara vez aparecen en los manuscritos de música concertada, pero rúbricas como “2.o y 4.o verso de canto llano” (núm. catalográfico 118(3)) y “sigue el canto llano alternando” (núm. catalográfico 115) confirman una práctica que involucró al coro de capellanes cantando los versos pares y al conjunto concertado interpretando los versos impares. En el siglo XIX, la forma de composición continua fue cada vez más común.

Como obras de música basadas en poemas estróficos, los himnos tienen varias características que difieren de la mayoría de los repertorios litúrgicos y que apuntan a una cierta flexibilidad en la relación entre palabras y música. Por ejemplo, no es raro que diferentes himnos con el mismo metro poético sean cantados con la misma melodía, incluso en el repertorio tradicional de canto llano. Los himnos marianos *O gloriosa Virginum* y *Caelistis aulae Nuntius* usan en libros litúrgicos estándar la misma melodía modo 2.¹³ Este atributo se manifiesta, en el repertorio de México, en la presencia de contrafactos y en el uso de las mismas partes instrumentales para composiciones con textos diferentes. Por ejemplo, en un conjunto de himnos de Cayetano Echeverría anexos a un juego de *vísperas*, se cantan los himnos *Deus tuorum militum* (núm. catalográfico 71), *Te splendor et virtus* (núm. catalográfico 79) y *Defensor almae Hispaniae* (núm. catalográfico 70) con la misma música. En el manuscrito, el acompañamiento, que no

está basado en el canto llano, se escribe solamente una vez, mientras que las partes vocales presentan una estrofa entera de cada uno de los himnos con variantes rítmicas menores para acomodar los distintos poemas a la música.

A la inversa, un solo texto de himno puede tener múltiples melodías en canto llano, especialmente aquellos cantados durante todo el año: o como parte del Ordinario o como parte del Común (de evangelistas, mártires, vírgenes, etc.). Por ejemplo, el himno que se canta diariamente en el oficio de *tercia* es *Nunc Sancte nobis Spiritus* pero la melodía utilizada varía según el tiempo litúrgico; versiones en canto llano para Epifanía y el Tiempo Pascual cuentan entre los himnos monofónicos de este volumen (núms. catalográficos 12 y 13) pero éstas no son las únicas melodías para el texto. Asimismo, el repertorio de himnos (apuntes) en este volumen incluye múltiples melodías de canto llano para *Iste confesor Domini*, himno para el Común de Apóstoles y Evangelistas (núms. catalográficos 239, 240 y 241). Más adelante trataré los himnos (apuntes).

En el repertorio concertado, himnos con textos litúrgicos del Común se podían utilizar para más de una fiesta. Por ejemplo, Ignacio Jerusalem musicalizó el himno mariano *Quem terra pontus sidera* en 1762, para un juego de *maitines* de la Asunción de María (núm. catalográfico 112 (1)), de su autoría. Más tarde, reutilizó la obra para los juegos de la Virgen de Guadalupe y la Inmaculada Concepción de María (núm. catalográfico 112 (2), (3)). La partitura para este himno también dio lugar a contrafactos, incluyendo *Defensor almae Hispaniae* (núm. catalográfico 105), *Jesu corona virginum* (núm. catalográfico 108) y *Regis superni nuntia* (núm. catalográfico 113), algunos con instrumentos añadidos y cambios menores hechos a la música por parte de Antonio Juanas. Es importante recordar la fluidez del repertorio de himnos que permite asignar una festividad a cualquier obra en particular. Los compositores a menudo escribían una obra ocasional para una fiesta específica, por ejemplo San Sebastián, pero dado

¹³ *Liber Usualis, Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano Ex Editione Vaticana Adamussum Excerpto*, París/Tournai/Roma, Desclée & Socii, 1936, pp. 1314 y 1672, respectivamente.

que el texto proviene de la liturgia del Común, era litúrgicamente apropiado usarlo en otras fiestas, en este caso, otros mártires.

La temporalidad del repertorio de himnos concertados sugiere que la catedral empleó principalmente himnos en canto llano o polifonía a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVIII. De hecho, Manuel de Sumaya (ca. 1678-1755) continuó componiendo nuevos himnos en polifonía a cuatro voces durante las primeras décadas del siglo, cuando se copiaron en nuevos libros de coro. También Sumaya añadió estrofas recién compuestas a los himnos polifónicos que había de Antonio de Salazar. Fue el último en expandir el repertorio polifónico de esta manera; los futuros maestros de capilla se concentrarían en la música concertada. Como tales, los himnos concertados son aproximadamente contemporáneos de los responsorios catalogados en volumen III, siendo la temporalidad promedio algo más reciente que la de los repertorios de villancicos o salmos. Por lo que hace a los himnos monofónicos de este volumen fueron compuestos o copiados en la segunda mitad del siglo XIX, al igual que los “apuntes” y la mayoría de las piezas con acompañamiento de teclado. Este volumen es un catálogo de música escrita principalmente después de 1790.

Modernizando el ciclo himnódico

De los repertorios sobrevivientes está claro que en la segunda mitad del siglo XVIII Ignacio Jerusalem (1707-1769) y Matheo Tollis de la Rocca (1714-1781) comenzaron a modernizar el repertorio de himnos de la catedral: compusieron obras con acompañamiento orquestal para complementar el repertorio —bien utilizado— de himnos polifónicos. Algunas de estas obras concertadas se escribieron como parte de los juegos de *maitines* pero, la mayoría, son composiciones individuales, muchas de ellas con los mismos textos para *vísperas* que emplearon Guerrero, Salazar y otros autores que los habían puesto en

polifonía y que se habían cantado por décadas. Tanto Jerusalem como Tollis de la Rocca produjeron un número respetable de himnos: Jerusalem compuso 19 himnos para 17 textos distintos, incluyendo dos *Te Deum laudamus*, mientras que Tollis de la Rocca escribió 15 himnos para 13 textos distintos, también con dos *Te Deum laudamus*. No obstante, por sí mismos no alcanzaron a proporcionar suficientes piezas para cubrir el ciclo anual de himnos que tradicionalmente se había cantado en polifonía. Fue Antonio Juanas, maestro de la capilla peninsular de finales de la época colonial, quien completó la tarea de construir un repertorio alternativo moderno, concertado, equivalente al repertorio polifónico.

En el cuadro 1, basado en el detallado estudio de Javier Marín López sobre los himnos polifónicos en los libros de coro de la Catedral de México,¹⁴ se observa que la mayoría son para *vísperas*: también podemos ver la creación sistemática de un nuevo ciclo de himnos en música concertada por parte de los maestros de capilla de la catedral. A partir de los años 1750 y 1760, Jerusalem compuso nuevas versiones de himnos para las fiestas más importantes del año, principalmente fiestas con el rango de Doble de Primera Clase y aquellas que promovían la identidad de la iglesia hispana: Navidad, fiestas marianas, *Corpus Christi*, Pentecostés, Día de Todos los Santos, y las de los santos Pedro, José, Juan Bautista, Santiago, Ildefonso, Teresa y Rosa. Algunas de estas fiestas, como la de San Pedro, habían recibido importantes donaciones (dotación para “aniversarios”) para engrandecer la celebración en la catedral. Si Jerusalem cubrió los “grandes éxitos”, Tollis de la Rocca, trabajando de manera complementaria en las décadas de 1760 y 1770, suministró himnos para las fiestas de las que Jerusalem no se había ocupado, incluidos los de Epifanía, Ascensión, la Santísima Trinidad, San Felipe de Jesús y otros.

¹⁴ Marín López, *Los libros...*, op. cit., vol. I, pp. 97-98. Mi cuadro no incluye *Te Deum laudamus* o *Stabat mater dolorosa*. Los títulos y la ortografía se han normalizado según el uso en el volumen.

Cuadro 1
Ciclo himnódico para *vísperas* en la Catedral de México

FESTIVIDAD	HIMNO	VERSIÓN EN POLIFONÍA	PRIMERA VERSIÓN CON INSTRUMENTOS
Adviento	<i>Creator alme siderum</i>	Guerrero	Juanas
Navidad	<i>Jesu Redemptor omnium</i>	Guerrero	Jerusalem
Epifanía del Señor	<i>Crudelis Herodes Deum</i>	Guerrero	Tollis de la Rocca
San José	<i>Te Joseph celebrent</i>	Agurto y Loaysa	Jerusalem
Ascensión del Señor	<i>Salutis humanae sator</i>	Guerrero	Tollis de la Rocca
Santísima Trinidad	<i>Jam sol recedit</i>	Guerrero	Tollis de la Rocca
Santa Cruz	<i>Vexilla Regis prodeunt</i>	Salazar	Juanas
San Juan Bautista	<i>Ut queant laxis</i>	Guerrero	Jerusalem
San Pedro	<i>Decora lux aeternitatis</i>	Guerrero	Jerusalem
Santa María Magdalena	<i>Pater superni luminis</i>	Anónimo	Echeverría
Santiago Apóstol	<i>Defensor alme Hispaniae</i>	Anónimo	Jerusalem
Transfiguración	<i>Quicumque Christum quaeritis</i>	Guerrero	Echeverría
San Miguel Arcángel	<i>Te splendor et virtus Patris</i>	Guerrero	Tollis de la Rocca
Ángeles Custodios	<i>Custodes hominum psallimus</i>	Agurto y Loaysa	Juanas
Santa Teresa	<i>Regis superni nuntia</i>	Anónimo	Jerusalem
Dedicación de una Iglesia	<i>Caelestis urbs Jerusalem</i>	Guerrero	Tollis de la Rocca
Todos los Santos	<i>Placare Christe servulis</i>	Guerrero	Jerusalem
Apóstoles (Tiempo Pascual)	<i>Tristes erant Apostoli</i>	Guerrero	Tollis de la Rocca
Apóstoles	<i>Exsultet orbis gaudiis</i>	Guerrero	Jerusalem
Un Mártir	<i>Deus tuorum militum</i>	Guerrero	Tollis de la Rocca
Varios Mártires	<i>Sanctorum meritis inclita</i>	Guerrero	Tollis de la Rocca
Confesores Pontífices	<i>Iste confessor Domini</i>	Guerrero	Jerusalem
Virgenes	<i>Jesu corona virginum</i>	Guerrero	Jerusalem
Santas Mujeres	<i>Fortem virili pectore</i>	Anónimo	Echeverría
Pentecostés	<i>Veni Creator Spiritus</i>	Anónimo	Jerusalem
Virgen María	<i>Quem terra pontus sidera</i>	Sumaya	Jerusalem
Santísima Trinidad	<i>Summae Parens clementiae</i>	Agurto y Loaysa	Juanas
Virgen María	<i>Ave maris stella</i>	Guerrero	Jerusalem
Santo Nombre de Jesús	<i>Jesu dulcis memoria</i>	Salazar? / Sumaya	Juanas
Conversión de San Pablo	<i>Egregie Doctor Paule</i>	Salazar / Sumaya	Juanas
Arcángeles	<i>Christe sanctorum decus</i>	Salazar/ Sumaya	(apunte)
Preciosísima Sangre	<i>Maximus Redemptor orbis</i>	Sumaya	Tollis de la Rocca
San Pedro encadenado	<i>Miris modis repente liber</i>	Salazar / Sumaya	Juanas
Corpus Christi	<i>Sacris solemnibus</i>	Sumaya	Juanas
Apóstoles	<i>Aeterna Christi munera Apostolorum</i>	Sumaya	Juanas

Para la primera década del siglo XIX, Juanas había agregado el resto de los himnos excepto uno, *Christe sanctorum decus Angelorum*, para *laudes* en las fiestas de los Arcángeles, del que no hay una versión concertada en el archivo, aunque sí un apunte posterior. Además de ese himno, Juanas completó el ciclo al incluir sus propias obras así como las de Cayetano Echeverría, un compositor español y presunto conocido personal, cuyas partituras Juanas copió. Jerusalem, Tollis de la Rocca y Juanas también crearon un repertorio sustancial de himnos para los servicios de *maitines*, cada uno de los cuales incluiría un himno, servicio para el cual no había un repertorio previo de himnos en polifonía.

Antonio Juanas fue el compositor más prolífico de himnos en la Catedral de México —considerando cualquier periodo—, una distinción que también aplica a los salmos, responsorios y otros géneros litúrgicos. Juanas compuso 56 himnos con 32 textos distintos, incluyendo 10 versiones diferentes de *Te Deum laudamus* y una del verso *Te ergo quaesumus*. Juanas también compuso sus propias versiones de muchos de los himnos establecidos por Jerusalem y Tollis de la Rocca, además de otros himnos, algunos de los cuales se destinaban a procesiones dentro de la catedral en días festivos importantes. En los acervos de la Catedral de México, Juanas es el único compositor que supera al compositor renacentista español Francisco Guerrero (1528-1599) en el número de himnos con textos distintos escritos por un solo compositor como se ve en el cuadro 1, hay 18 himnos de Guerrero copiados en los libros de coro de polifonía. Juanas también arregló himnos de otros compositores y mantuvo rúbricas y anotaciones detalladas en los manuscritos musicales para manejar el repertorio desde un punto de vista archivístico, actividad en la que también destacan sus inventarios.

A comienzos del siglo XIX, Juanas reunió en dos cuadernos los borradores originales de sus antifonas, himnos y responsorios para procesiones, incluyendo las obras de Echeverría que el propio

Juanas había copiado. Juanas claramente consideró estas piezas, escritas para un coro a cuatro voces con acompañamiento de continuo, como un repertorio distinto al de motetes y, por tanto los enumeró por separado en el inventario que comenzó en 1793. Al final del inventario de estos motetes procesionales escribió que “los borradores de todos los motetes q.e anteceden no están con sus copias, sino unidos juntos o enquadernados p.a q.e no se extravíen: se encontrarán debajo de los mismos motetes”.¹⁵ Estos dos cuadernos, uno de los cuales data de ca. 1806 (signatura A2036) y el otro de ca. 1812 (signatura A0230), son heterogéneos en su construcción ya que los borradores originales se cosieron independientemente del tamaño o formato.¹⁶ Los copistas pasaron en limpio las partes, a menudo con múltiples copias de las partes vocales o con *ripieni*, los cuales se indican en los borradores originales mediante la instrucción “todos”. Los 12 himnos que Juanas incluyó en estas antologías constituyen su propio ciclo de himnos procesionales, 11 de los cuales coinciden con himnos del canon polifónico que se muestra en el cuadro 1: *Ave maris stella*, *Creator alme siderum*, *Custodes hominum psallimus*, *Deus tuorum militum*, *Egregie Doctor Paule*, *Exsultet orbis gaudiis*, *Fortem virile pectore*, *Iste confessor Domini*, *Jesu dulcis memoria*, *Miris modis repente liber*, y *Sacris solemnibus*. El otro himno presente en los cuadernos es un *Pange lingua gloriosi* compuesto por Juanas.

Más adelante en el siglo XIX, otros compositores como José Antonio Gómez y Gerónimo Gutiérrez escribieron música para tan sólo 11 textos de

¹⁵ ACCMM, *Archivo de música, Inventario A2213 doc. cit.*, f. 120v. Una adición posterior, en lápiz, registra: “Son 2 Cuadernos”

¹⁶ *Loc. cit.*, A0230: “Este quaderno contiene/los borradores de las Salves, Asper/ges me, Vidi aquam, et incarnatus est/ invitatorios de Resurreccion y de/la SSma Trinidad, Regina Caeli/letare, Hymnos de visp.s Liverame largo,/Ne recorderis, Qui La/zarum, todo sin Ynstrumentos”; A2036: “Este quaderno contiene, 30/ borradores, de los Motetes, sin/ Ynstrumentos, q.e se cantan/ en las Procesiones”.

himnos que aún no habían sido musicalizados por Jerusalem, Tollis de la Rocca, Juanas o Echeverría. Compositores posteriores también escribieron nuevas configuraciones para el ciclo principal de himnos, incluida una producción significativa de himnos marianos y del *Te Deum laudamus*. Muchas de estas piezas posteriores son para una o dos voces con acompañamiento de teclado escrito como “obligado”, en dos pentagramas (a diferencia de las obras con acompañamiento de continuo). En la década de 1840, cuando la catedral ya no contaba con una capilla de música de tiempo completo, estas composiciones habrían sido especialmente útiles, pues indican la importancia del organista en ese periodo.

Otro cuaderno en el ACCMM también contiene parte de un ciclo de himnos que reflejan las prácticas musicales en los primeros años de la nación independiente (signatura A2209). Se trata de un compendio de líneas de bajo para una variedad de misas y otras piezas de comienzos del siglo XIX. Conocido como el “cuaderno del organista”, el documento contiene bajos cifrados que acompañan cuatro himnos en canto llano, para los cuales está presente la primera estrofa de cada himno. Precedido por el epígrafe “siguen los Himnos de las Vísperas y Maitines Cantados de todo el Año”, el primer himno incluido es *Ave maris stella*, y éste es seguido por otros dos himnos marianos que se cantan en la fiesta de la Inmaculada Concepción: *Quem terra pontus sidera* y *O gloriosa Virginum*, y de *Jesu Redemptor omnium* para Navidad. Es decir, el folio contiene los himnos de diciembre, el comienzo del año litúrgico, y probablemente el cuaderno contenía, en orden, los himnos del resto del año. Sin embargo, después de estos cuatro himnos faltan 30 folios (desde la página 119 hasta la 178) que por razones desconocidas fueron sustraídos. Probablemente el cuaderno fue copiado alrededor de 1840 pero su repertorio de himnos —presentado como líneas de bajo instrumental y vocal— permanece incompleto.

Los apuntes

Los folios faltantes en el cuaderno del organista pueden ayudar a explicar la presencia de un repertorio grande, hasta ahora no reconocido, de melodías, la mayoría de ellas de canto llano escritas a lápiz sin el texto cantado. Estos “apuntes” datan de las dos últimas décadas del siglo XIX y casi todos fueron escritos por la misma mano, al parecer la de Martín González, quien pudo haber sido organista de la catedral durante el porfiriato. González, quien trabajó estrechamente con Pilar Carrillo —hacia el final de su larga carrera en la catedral como sochantre y maestro de capilla “actuante”—, tiene una caligrafía reconocible, con muchos bucles, y escribe casi exclusivamente a lápiz (grafito) o, en su defecto, con crayón de cera. Sus anotaciones están presentes en muchos manuscritos de música en el archivo e incluyen evidencias de actividad pedagógica, como correcciones a un ejercicio de contrapunto. Por razones desconocidas, González firmó con su nombre o puso sus iniciales —en varios años comprendidos entre 1887 y 1904—, en la parte de soprano de un himno de Antonio Juanas, *Gloria laus et honor tibi* (núm. catalográfico 133, véase fig. 1), para el Domingo de Pasión. A partir de esta pista fue posible identificar a González y proporcionar un marco temporal para la creación de los apuntes, que se agregan a los manuscritos de música que es posible datar a partir de la década de 1880.

Aunque los apuntes muestran una heterogeneidad documental considerable —están escritos en medios folios, en papel de borrador, o se agregan a pentagramas vacíos de obras musicales presumiblemente en desuso—, muestran una notable consistencia en formato. La mayoría de los apuntes son himnos a los que hay que agregar un pequeño número de antifonas, secuencias, ofertorios y otros géneros, algunos aún no identificados. Están ausentes en todos los inventarios o catálogos del ACCMM hechos en el pasado. Sin embargo, revelan una práctica deliberada de manejar las melodías del ritual

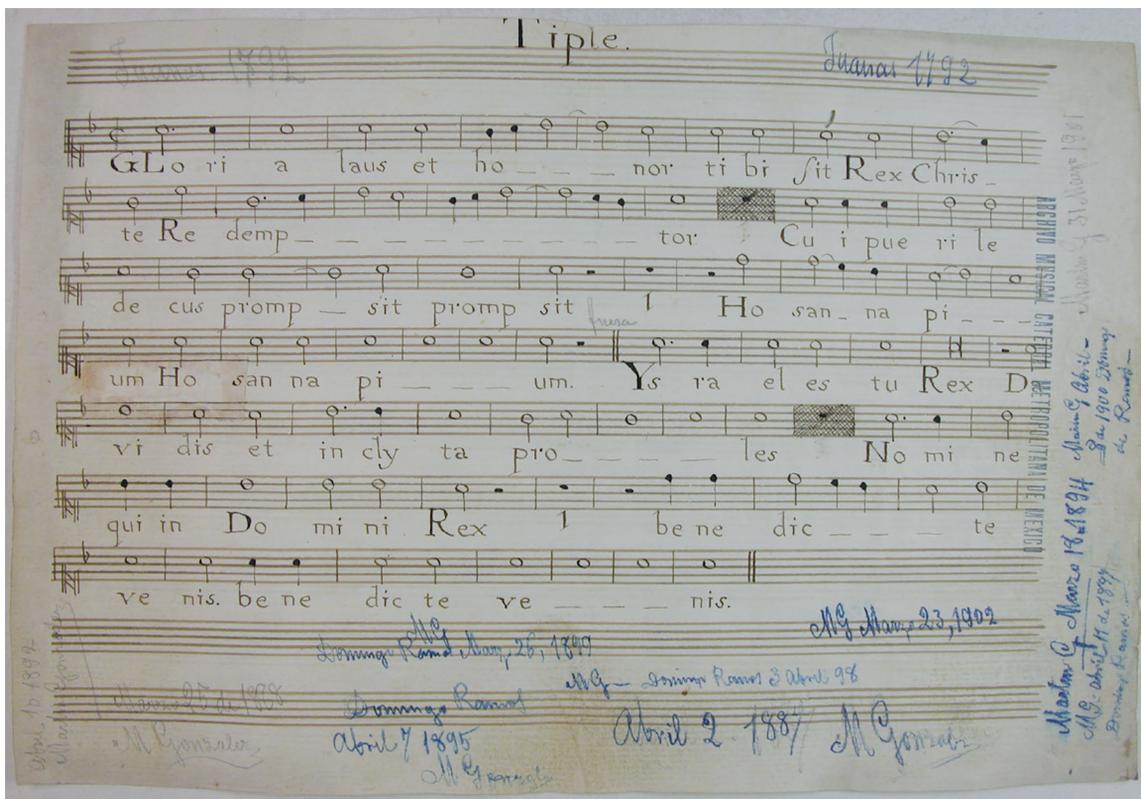


Fig. 1. Antonio Juanas, *Gloria laus et honor tibi*, ACCMM, A0370, con inscripciones de Martín González. Foto: Salvador Hernández Pech.

en un formato para uso personal, sin fines de preservación para la posteridad. Sorprendentemente, después de organizar y estudiar el repertorio usando imágenes digitales, se ve que los apuntes forman el núcleo de otro ciclo de himnos que contiene 22 de los 35 himnos enumerados en el cuadro 1. Los demás apuntes tienden a ser himnos recientes que se agregaron a la liturgia en los siglos XVIII y XIX para fiestas como la de Lanza y Clavos. Los apuntes no identificados corresponden probablemente a este tipo de fiestas de las que no se dispone de fuentes fácilmente accesibles. La mayoría de los apuntes siguen melodías estándar de canto llano, pero algunos son melodías de reciente composición o líneas de acompañamiento. No es raro encontrar la misma melodía en dos o tres apuntes en hojas distintas.

Los apuntes no son composiciones *per se*, sino más bien guías melódicas que un organista usa para interpretar himnos o acompañamientos durante los

servicios religiosos; nótese que Martínez usa la palabra “tocar” en su indicación para repetir versos en algunos de los apuntes, por ejemplo en *Aspice ut verbum Patris* (núm. catalográfico 222): “se toca 4 veces”. No hay duda alguna de que son para órgano, pero podían también haber tenido fines pedagógicos. Es poco probable que el organista hubiese interpretado el material tal como aparece escrito en el apunte: habría utilizado la melodía monofónica como punto de partida para improvisar una sustitución de verso o un acompañamiento utilizando las dos manos y una gran parte del teclado. Pocos de los apuntes contienen *incipit* de texto u otras rúbricas suficientes para identificar lo que son y, en verdad, ha sido una tarea musicológica considerable resolver esto. No obstante, muchos presentan información suficiente para que el organista pueda manejar eficazmente estos papelitos. González a menudo escribía el nombre de la fiesta o del servicio

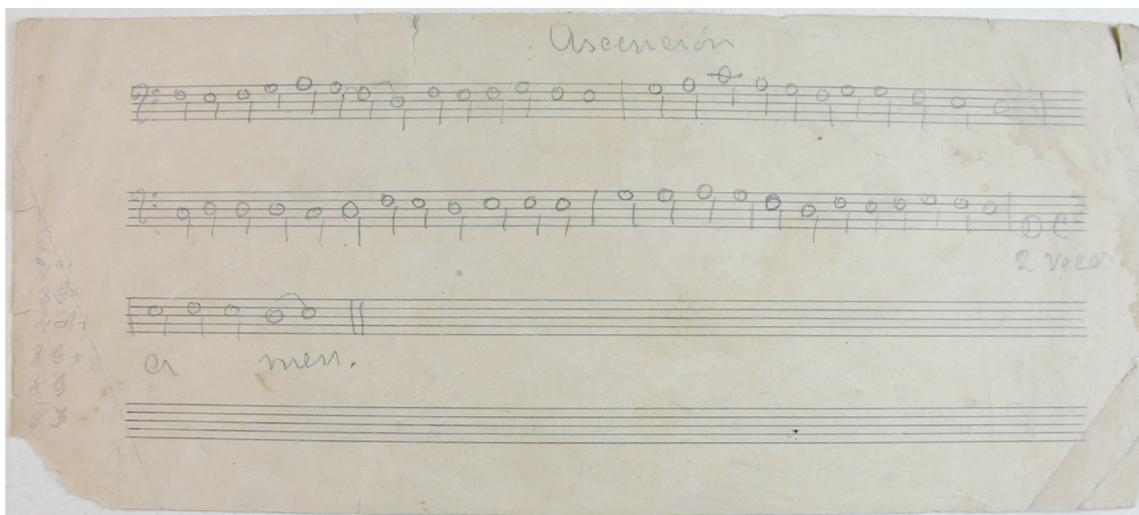


Fig. 2. Himno (apunte), *Salutis humanae sator* | *Te lucis ante terminum*, ACCMM, A2301.02. Foto: Salvador Hernández Pech.

del Oficio Divino en el margen, o como encabezado sobre la melodía, pero no lo hizo en todos los casos. La presencia de un *da capo* y “Amén” en muchos de los apuntes indica que son himnos, y la palabra “Amén” a menudo se da en el apunte con la figura melódica correspondiente. Quizá el organista cantaba esta palabra mientras tocaba.

Un ejemplo típico de un apunte es A2301.02 (núm. catalográfico 265, véase fig. 2) que tiene el epígrafe “Ascensión”. La melodía está escrita a lápiz con una combinación de blancas y redondas, y una ligadura agregada para mostrar una sílaba que contiene múltiples notas. Concuerta con los himnos *Salutis humanae sator* y *Te lucis ante terminum*, para *vísperas* y *laudes*, respectivamente, de la fiesta de la Ascensión en el *Antiphonale romanum* y en otros libros litúrgicos.

Este documento, como varios otros que contienen apuntes, presenta una serie de números en el margen dispuestos en una lista vertical. En este caso, los números son “7, 8, 4, 8, 8, 6”. En este documento cada número está seguido por las letras que indican un tono: “a, G+, A+, G+, G, F”. Los números se refieren a los modos y las letras a los tonos finales de las cinco antífonas para las *vísperas* y los *laudes* y, de hecho, también concuerdan con los que se

encuentran en el *Antiphonale romanum*.¹⁷ El último número final se refiere a la antífona del *Magnificat*, utilizada sólo en *vísperas*. La presencia de estos números habría ayudado a González, como organista, a manejar las tonalidades de sus acompañamientos al órgano. El himno *Salutis humanae sator* tiene cinco estrofas y *Te lucis ante terminum*, tres. La instrucción al final del apunte sugiere que la melodía se tocaría tres veces antes del “Amén”; basado en este número de repeticiones, no está claro si el apunte sirvió para acompañar al coro, o para tocar al órgano los versos pares o para ambos.

Indicaciones adicionales en los manuscritos confirman que eran utilizados por el organista y que se integraban con otras partes en el archivo para uso práctico. Por ejemplo, en A2322.09 (núm. catalográfico 278), una rúbrica dice “D. C. 3 veces, y en el tercer verso se ponen los tambores y pajaritos”: indica el uso de registros especiales del órgano en uno de los versos (véase fig. 3).

Este apunte contiene una melodía utilizada para cantar el himno *Verbum supernum prodiens* para *laudes* de *Corpus Christi*. Aunque ésta no sea

¹⁷ *Antiphonale sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis: SS. D.N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum, Romae: Typis polyglottis Vaticanis, 1912, pp. 410-414.*

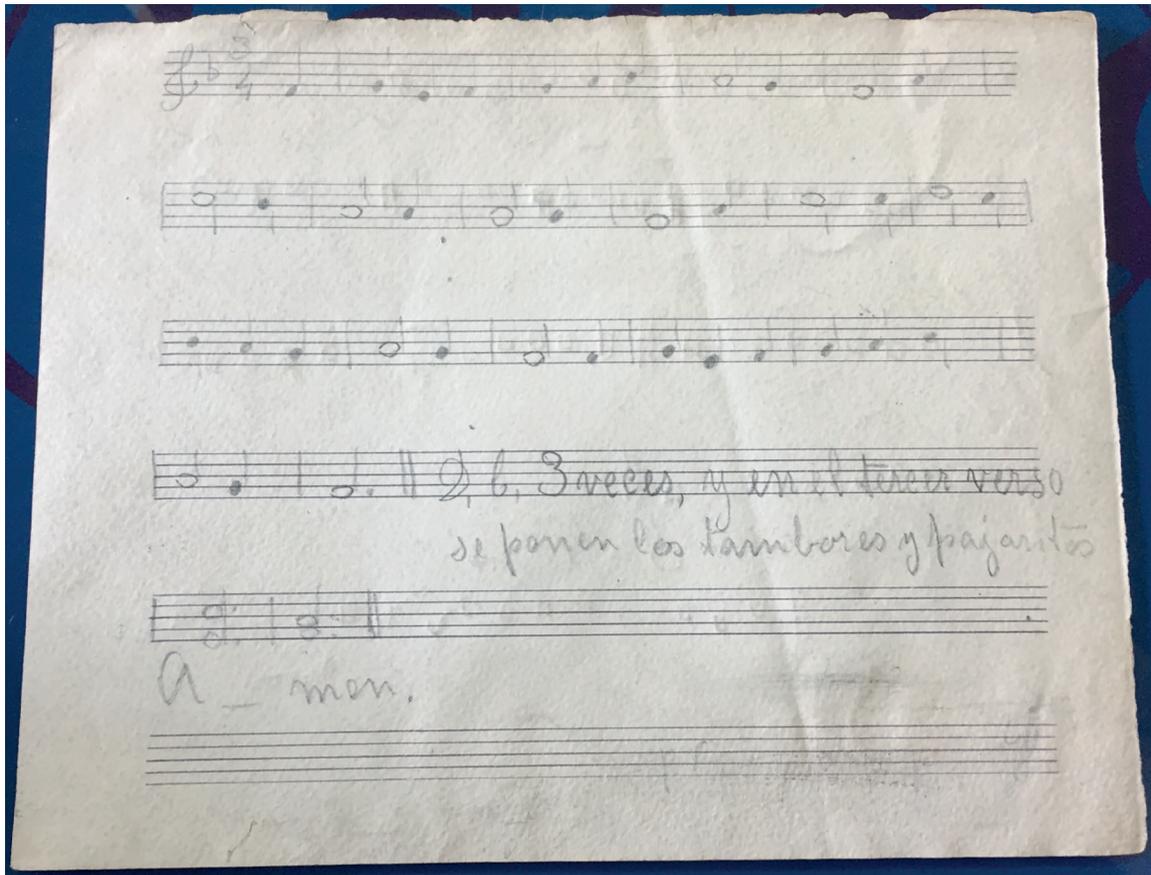


Fig. 3. Himno (apunte), *Verbum supernum prodiens*, ACCMM, A2322.09. Foto: Drew Edward Davies.

una melodía gregoriana que se encuentre en los libros litúrgicos, resulta que otros tres manuscritos en el archivo contienen esta misma música con el texto intacto: A2313.04, A2195.02 y A1448. No se sabe en este momento si la melodía es original o deriva de otra fuente. A2313.04 (véase fig. 4) y A2195.02 tienen la caligrafía del mismo González, mientras que A1448 es una copia en limpio de la mano de su colega Pilar Carrillo (véase fig. 5). Cabe añadir que A2195 es un documento complejo que también contiene otros apuntes.

El himno eucarístico *Verbum supernum prodiens* de Tomás de Aquino, contiene seis versos, de los cuales los dos últimos, que comienzan con “O salutaris hostia”, pueden cantarse en forma independiente para la adoración del Sacramento. El texto del himno trata sobre el sacrificio de Cristo por la humanidad, y el de “O salutaris hostia” pide

específicamente el apoyo de Cristo contra los enemigos. En este caso, dos opciones parecen posibles para realizar *Verbum supernum prodiens* con el apunte: en la primera opción, el coro canta la melodía para los versos 1, 3, 5 y 6 sin acompañamiento, como está escrito en los manuscritos vocales (donde están numerados 1, 2, 3 y 4), y el órgano alterna en los versos pares y agrega un final con los registros de tambores y pajaritos. Sin embargo, la instrucción “da capo 3 veces” sugiere una solución diferente, a saber, que el organista usara el apunte para acompañar los versículos 1, 3, 5 y 6 y agregara el registro especial para el versículo 5 (etiquetado como el versículo 3, “el tercer verso”), que es “O salutaris hostia”; en ese caso, los versículos 2 y 4 pudieran haber sido cantados por un solista u omitidos. Esta segunda opción parece más probable. Para un adecuado desempeño el día de hoy, el organista tendría que aprender a

improvisar acompañamientos históricamente informados en el estilo de finales del siglo XIX.

Lo anterior muestra que hay una estrecha conexión entre los apuntes y los repertorios de himnos monofónicos en el acervo de papeles de música, especialmente los himnos monofónicos compuestos con melodías nuevas (es decir, no relacionadas con el canto gregoriano tradicional). Por ejemplo, A1436c (núm. catalográfico 234 (1)), un apunte con una melodía contemporánea, concuerda con una versión de la misma melodía con texto, A1457.07 (núm. catalográfico 9) y con otro apunte, A2319.02 (núm. catalográfico 234 (2)). Además, hay varios himnos escritos a lápiz como apuntes, pero con el texto completo presente. Éstos han sido catalogados como himnos monofónicos. Finalmente, la mayoría de los apuntes que contienen melodías de canto llano en octavo modo han sido transportadas una tercera menor descendente; por el contrario, las melodías de canto llano en segundo modo muestran una transposición de una tercera mayor ascendente. Ambas transposiciones dan como resultado una armadura de tres sostenidos y quizá sugieren la afinación utilizada a finales del siglo XIX. Otros modos tienden a conservarse sin transcripción.

Es precisamente la presencia de un *corpus* poco glamoroso y relativamente reciente, como los apuntes, lo que puede ayudar a cambiar el enfoque musicológico más allá de los compositores importantes de siglos atrás y hacer girar la vista hacia las prácticas de los músicos poco relevantes, aquéllos que permanecieron sólo en la memoria de algunos. Éstos reflejan las prácticas musicales en la Catedral de México durante el porfiriato, un periodo prácticamente sin estudiar en la historia de la música eclesiástica. Obviamente, muestran un declive de los recursos utilizados en la producción musical de la catedral pero al mismo tiempo reflejan la flexibilidad y pragmatismo de los músicos en un contexto casi moderno. Habría sido fácil simplemente ignorar estos papeles en el proceso de catalogación—como se hizo en el pasado— pero eso escondería

un capítulo importante en la historia de la producción musical de la institución.

Son muchos los aspectos de los repertorios de himnos en la Catedral de México que no se han estudiado aún. Los repertorios discutidos aquí revelan la perseverancia de un repertorio litúrgico central, así como la renovación de éste por individuos clave en diferentes periodos. Vemos las numerosas contradicciones de la música del siglo XIX en esta colección, incluido el contraste entre lo grandioso y lo simple. También vemos la cercanía de algunos himnos litúrgicos a las canciones devocionales populares, especialmente en las melodías monofónicas líricas utilizadas para algunos himnos en el siglo XIX.

Para finalizar, estos repertorios datan del mismo periodo en que el himno surgió como un *topic* en la corriente principal de la composición en Europa central, independientemente del contexto. Las obras que incorporan un himno, como el tercer movimiento del Cuarteto de cuerdas de Beethoven, op. 132, la *Heiliger Dankgesang eines Genesenen*, evocan con ello la simplicidad, la sintonía y la solemnidad por medio de un código de características musicales.¹⁸ Sugiero que Antonio Juanas también entendió el carácter de *topic* que tiene el himno al reunir, en sus cuadernos procesionales, piezas sencillas que enfatizan la solemnidad y la reverencia según esos principios estéticos, que difieren considerablemente de los himnos compuestos por Ignacio Jerusalén, una generación antes. Estas piezas de Juanas evocan el pasado de Guerrero y la Contrarreforma a través de la música con un sentido de solemnidad directo y contemporáneo. Uno se pregunta qué habrían pensado los organistas de finales de siglo, como Martín González, sobre la solemnidad del *topic* “himno” mientras realizaban el acompañamiento de esos himnos con la ayuda de apuntes escritos en papel de reúso.

¹⁸ Olga Sánchez-Kisielewska, “The Hymn as a Musical Topic in the Age of Haydn, Mozart, and Beethoven”, tesis de doctorado, Northwestern University, 2018, p. 3.

El proyecto *Musicat* del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente lleva a cabo, desde 2002, la catalogación de archivos de catedrales mexicanas. Ha creado y desarrollado tres bases de datos en formato electrónico y generado numerosas publicaciones, todo lo cual se puede consultar y descargar de forma gratuita en su página web: <http://www.musicat.unam.mx/>.

Con la edición de este cuarto volumen de *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México –Himnos, versículos y motetes–* finaliza la edición del Oficio Divino de esta catedral, que presenta el repertorio agrupado por géneros, tras la publicación de *Villancicos y cantadas* (vol. I), *Visperas, antifonas, salmos, cánticos y versos instrumentales* (vol. II) y *Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales* (vol. III).

Este volumen no solo contiene el catálogo de las obras, sino una serie de estudios dedicados al repertorio. Lucero Enríquez Rubio –coordinadora general del proyecto– presenta un esbozo histórico del himno litúrgico en el contexto del ritual y explica las complejas interrelaciones documentales entre los himnos preservados en los distintos ramos del archivo catedralicio: de los libros de coro a los papeles de música. Dawn De Rycke amplía la discusión de las relaciones entre los repertorios monofónicos y polifónicos y pone énfasis en dos ciclos de himnos que proceden del siglo XVI y del siglo XVIII. Drew Edward Davies se concentra en la construcción sistemática, a lo largo del siglo XVIII, del ciclo de himnos con acompañamiento orquestal, y presenta los vestigios de otro ciclo de himnos hasta ahora no conocido: una serie de melodías añadidas a lápiz (como apuntes) a finales del siglo XIX, en los espacios vacíos de otros manuscritos. Así, los estudios presentan un rico panorama de la himnodia en la Catedral de México a lo largo de cuatro siglos.

El *Catálogo* agrupa su contenido en cuatro apartados: himnos en latín y en español, monódicos y polifónicos, *Te Deum*, versículos y motetes. Se presentan incipits musicales con cada una de las obras. Este volumen incluye 396 obras. Mención aparte merecen los tres índices (compositores y arreglistas, títulos, y firmas) que, en una obra de esta envergadura, son una herramienta de gran utilidad para que el investigador o interesado pueda localizar piezas, autores o fuentes. Es de destacar la buena factura y excelente presentación de este loable esfuerzo colectivo.

CARMEN JULIA GUTIÉRREZ



978-607-30-5370-9



9 786073 053709