

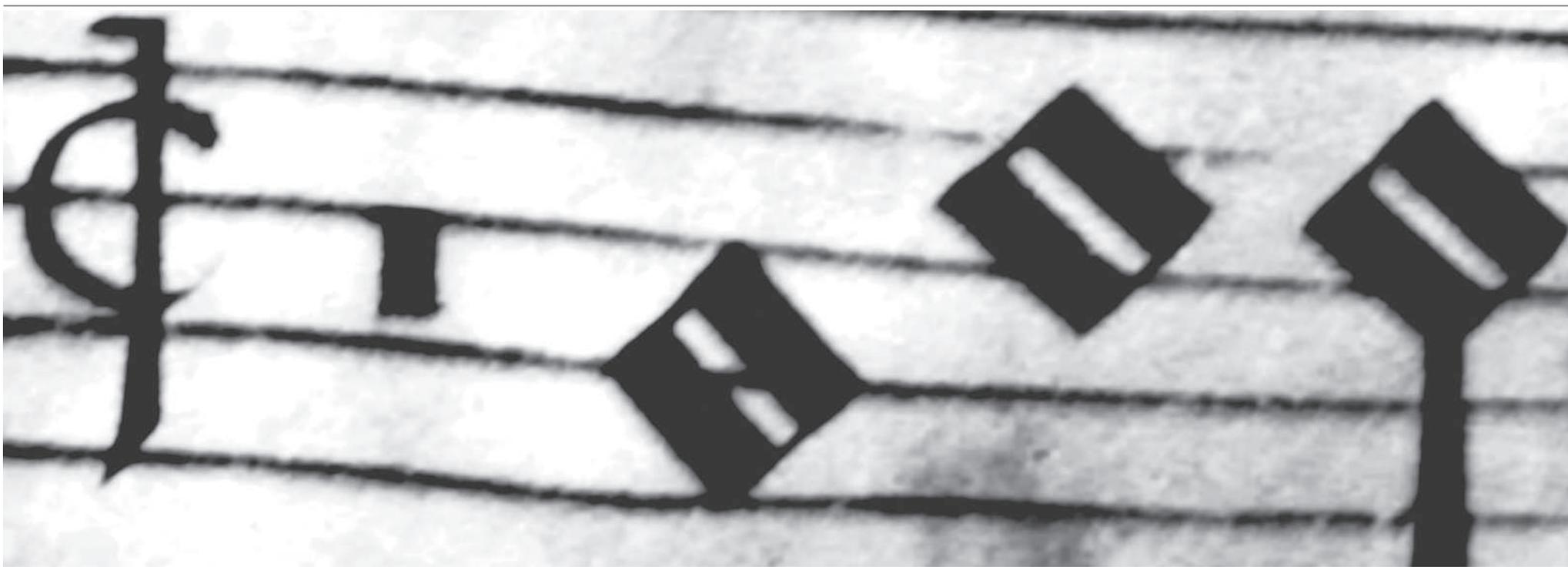


dgapal - PAPIIT



CONACYT

# Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



ISSN 2395-8243



Universidad Nacional Autónoma de México

**10**  
Nueva época  
marzo 2019



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,  
Nueva Época, número 10, marzo de 2019.**

**Comité Editorial**

Lucero Enríquez Rubio, Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

**Editores responsables**

Lucero Enríquez Rubio Silva y Antonio Ruiz Caballero

**Distribución y correspondencia**

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

*Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Ultradigital Press, S. A. de C.V., Centeno 195, Col. Valle del Sur, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo del 2019, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México  
Distribución gratuita.

# Contenido

<b>Presentación</b>	4
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
<hr/>	
<b>La música catedralicia y el ámbito devocional</b>	8
<i>Drew Edward Davies</i>	
<b>Música sacra en venta. La oferta de las tiendas de música de la Ciudad de México durante el porfiriato</b>	20
<i>Olivia Moreno Gamboa</i>	
<b>Cantando “La huida a Egipto” con la cítara mística: meditación y música en un devocionario novohispano del siglo XVIII</b>	52
<i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	
<b>Encuentros culturales en Michoacán, siglos XVI-XVII: recitación rítmica en latín y canto llano en lengua tarasca, de la enseñanza de la doctrina al ámbito devocional</b>	68
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
<hr/>	
<b>Notas curriculares</b>	87

# La música catedralicia y el ámbito devocional

Drew Edward Davies

*Northwestern University*

La música religiosa conservada en los archivos catedralicios, como el del Cabildo Catedral Metropolitano de México, tiende a encajar en tres categorías básicas según el género y la función: música litúrgica, música paralitúrgica y música devocional. La música litúrgica provee los textos de la liturgia, esto es, las palabras que forman parte de la celebración oficial de la misa y de los oficios divinos; como tal, es inseparable del ritual de la Iglesia. Existe en todos los periodos históricos de la iglesia católica e incluye géneros como las misas, los responsorios y las antífonas; igualmente, tradiciones como el canto monofónico y la polifonía a *capella*. La música paralitúrgica, por el contrario, se realiza durante los servicios religiosos con textos cantados que no forman parte de la liturgia pero que sí han sido aprobados para el culto. En el mundo hispano, los géneros paralitúrgicos florecieron en los dos siglos posteriores a la Contrarreforma e incluyen géneros como el villancico, la cantada y el aria sagrada.

La tercera categoría, la música devocional, se refiere a las piezas utilizadas por individuos o comunidades para expresar su fe fuera de los confines de los servicios religiosos diarios. La música devocional difiere de la música paralitúrgica en que está dispuesta para la participación de los laicos y no requiere que los músicos profesionales o los capellanes de coro la interpreten aunque, en caso de que así se desee, es posible que lo hagan. Ambas categorías utilizan el lenguaje vernáculo para educar al público acerca de

la doctrina religiosa e inspirar el fervor religioso a través de la música; pero es el repertorio devocional el que puede “abarcar directamente las formas de adoración privada e individual”,<sup>1</sup> en gran parte debido a la sencillez de sus textos y a la flexibilidad de los contextos en los que se da su *performance*. En México, el repertorio devocional creció significativamente en el siglo XIX —después del final de la época virreinal— y por eso en los estudios de música colonial se ha discutido poco. Además, existe poca presencia de los repertorios de esta naturaleza en los inventarios pioneros de los archivos catedralicios, los cuales se concentraron en las fuentes más antiguas.<sup>2</sup>

1 *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente, eds. (Aldershot: Ashgate, 2007), 1. Knighton y Torrente presentan una definición amplia de música devocional que incluye “todas las canciones aprendidas en lengua vernácula realizadas en un contexto sagrado” (*Devotional Music*, 3). Esta definición funciona bien para el período que los autores estudian. No obstante, después de 1800, el repertorio devocional es distinto al de los repertorios anteriores. Las canciones devocionales discutidas en el presente ensayo se escribieron principalmente en el siglo XIX.

2 Por ejemplo, Lincoln Spiess y Thomas Stanford declararon que “el período posterior a 1825 representa un rápido descenso en la calidad de la música de la iglesia en México”, en *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives* (Detroit: Information Coordinators, 1969), 43, sin brindar más detalles. Algunas de las canciones devocionales en el archivo se encontraban entre los documentos misceláneos catalogados como un “número no determinado de hojas sueltas”, en E. Thomas Stanford, *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia*

Para celebraciones importantes, como la fiesta de la Virgen de Guadalupe, el archivo de la catedral tiene obras de música pertenecientes a las tres categorías mencionadas, aunque no necesariamente todas corresponden a un mismo período histórico.

La mayoría de las piezas devocionales en los archivos de las catedrales mexicanas son canciones, y muchas son estróficas. A veces, se denominan “coplas” o “versos” según su estructura poética; otras, “gozos”, “misterios”, “plegarias” o similares, según se desee reflejar su contenido. Las canciones devocionales pueden tener una dotación para voz solista con teclado, coro acompañado por un conjunto de instrumentos, voces no acompañadas o alguna otra combinación. Muchas están escritas para tres voces con acompañamiento de teclado y, a veces, los manuscritos no especifican los tipos de voz. En comparación con los géneros paralitúrgicos, la música devocional tiende a tener un tono más popular, un carácter más comercial y es más probable que haya sido compuesta por alguien que no fuera el maestro de capilla de la catedral, especialmente en el siglo XIX.<sup>3</sup> De hecho, muchas son anónimas. Las canciones devocionales del siglo XIX también están presentes en los archivos de las misiones de California, y Craig H. Russell ha notado su idoneidad en la comunidad misionera por ser

“fácil de cantar para la congregación”.<sup>4</sup> En otras palabras, las canciones devocionales sugieren la posibilidad de una *performance* “participativa”, no solamente “presencial”, como algo necesario dentro de una catedral.<sup>5</sup>

Las canciones devocionales varían en estilo, abarcando desde canciones populares hasta canciones escritas como “música de salón”: piezas que suenan a arias operísticas y que eran interpretadas por cantantes entrenados, pero amateur, en reuniones sociales dentro del hogar. Las canciones “de salón” son comerciales; las hay manuscritas y, a veces, impresas. Otras canciones devocionales son melodías sencillas para ser cantadas, al unísono, por grupos de fieles en procesiones religiosas u otras celebraciones, con o sin acompañamiento. Tales son los alabados y alabanzas que aún hoy se cantan en comunidades del norte de México y del suroeste de los Estados Unidos,<sup>6</sup> y “Las Mañanitas”, que por tradición se canta la víspera de la fiesta de la Virgen de Guadalupe en las comunidades mexicanas de todo el mundo. En estos casos, los textos de las canciones resultan flexibles ya que los cantantes conocen las melodías pero pueden usar variantes de textos distintos de los encontrados en fuentes musicales formales. Lo que ambos tipos de música tienen en común es la simple petición de intercesión divina a través de la música como expresión de fe.

y otras colecciones menores (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002), 177.

3 Aquí hago notar la diferencia entre lo “popular” en el contexto de canciones devocionales y lo “popularizante” en el contexto de villancicos: éstos son poemas relativamente doctos que pueden adoptar conceptos popularizadores con fines retóricos; en cambio, las canciones devocionales son comparativamente sencillas, directas y escritas en lenguaje cotidiano.

4 Craig H. Russell, *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions* (Nueva York: Oxford University Press, 2009), 155.

5 Sobre los conceptos y las diferencias entre “*participatory* y “*presentational performance*”, véase Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

6 Thomas J. Steele, *The Alabados of New Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005).

Teológicamente menos complejas que los villancicos barrocos, las canciones devocionales usan el lenguaje cotidiano. Por ejemplo, *Pues al Padre eterno* es una canción o alabanza con música compuesta por Gerónimo Gutiérrez en 1839, probablemente en la Ciudad de México. Es una simple canción que alaba a la Virgen María, escrita para tres voces y acompañamiento de teclado.<sup>7</sup> Las partes de voz son fáciles de cantar y siempre homofónicas. La voz del bajo entra solamente en ciertos momentos para completar la textura. La obra comunica un sentimiento de piedad:

Pues al Padre eterno ¡Oh Virgen!  
tanto tu pureza agrada  
que de hija suya querida  
a la dignidad le exalta,  
pídele avive las luces  
de su santa fe en nuestra alma  
mientras decimos a voces  
que eres santa, santa, santa.

Robert Stevenson registró esta obra y otras del mismo compositor en su *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, aunque comentó con desdén que la obra no representa más que “cinco estrofas de banalidad en 6/8 ... por esta misma figura local merecedora.”<sup>8</sup> Es cierto que la pieza de Gutiérrez no es necesariamente una obra maestra; sin embargo, representa bien su género. Stevenson, al juzgar la música, no quiso reconocer la diferencia categórica entre las canciones devocionales y la música litúrgica. Por lo tanto,

7 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Archivo de música*, A0856.

8 Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington: Organization of American States, 1970), 147.

no apreció que la música devocional tiene qué ver con intérpretes y contextos diferentes a los de la música litúrgica, con una flexibilidad distinta tanto en forma como en dotación, y con oyentes también distintos. Si bien es música sumamente sencilla, es una creación que puede aproximarse de una manera directa a los pensamientos piadosos de los oyentes y así ser eficaz.

Como puede verse en el ejemplo 1, fig. 1, el teclado introduce la canción y después pasa a proporcionar solamente un acompañamiento armónico básico. De hecho, la mano derecha del teclado no está escrita en la partitura cuando las voces están cantando. Lo interesante es que la canción podría ejecutarse con dos voces sin el teclado —si se desea—, o con una sola voz y el resto de las partes tocadas con el instrumento. Esta pieza fue copiada por su autor pero no parece haber sido escrita específicamente para la catedral, donde él no desempeñó ningún cargo, hasta donde se sabe. El compositor utilizó el papel de una manera más generosa que la usada en la mayoría de los manuscritos producidos en la iglesia —hay muchos folios en blanco— y es probable que hubiese sido comprada. Por lo tanto, piezas como ésta habrían estado a disposición tanto de músicos laicos como de profesionales para su adquisición y uso. Dicho esto, cabe aclarar que no había una capilla musical permanente en la Catedral de México en 1839 y que es razonable suponer que los músicos de la iglesia la hubiesen adquirido para usarla como música paralitúrgica.

Algunas canciones devocionales con versos estróficos se parecen a los himnos, en forma y espíritu, y algunas veces se titulan como tales. En la Catedral de México, las canciones devocionales intituladas “Himno eucarístico” o “Himno a la

**Andante**

Sopranos  
1, 2

Teclado/  
órgano  
*flautados*

S  
1, 2

1. Pues al Pa-dre e - ter - no ¡Oh  
2. Con cual do - te al con - ce -  
3. El es - pí - ri - tu — di -  
4. Fuis - te li - bre y siem - pre e -  
5. Re - fu - gio e - res y a - bo -

org

S  
1, 2

Vir - gen! tan - to tu — pu - re - za a - gra - da, que de hi - ja su - ya que  
bir - te te en - ri - que - ce - rí - a la gra - cia, ha - cien - do - te pa - ra  
vi - no te — vio tan pu - ra y tan cas - ta, tan be - lla — que pa - ra es  
xen - ta de to - da — cul - pa aún ve - nial, — que has - ta — de la — raiz  
ga - da ¡Oh Ma - rí - a! de pe - ca - do - res, por e - so — nues - tros cla

org

Fig. 1. Ejemplo 1, Gerónimo Gutiérrez, *Pues al Padre eterno*, compases 1-14, edición de Drew Edward Davies. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCM), *Archivo de música*, A0856.

gloriosa Santa Cecilia”, entre otras, son canciones de alabanza que fortalecen la devoción popular pero que no forman parte de la liturgia.<sup>9</sup> En este sentido, se atienen al arquetipo del himno heredado de la antigüedad clásica como, por ejemplo, los himnos homéricos, o de algunas tradiciones de canción peregrina, más que al género litúrgico o a las prácticas de interpretación de la himnodia eclesiástica. De hecho, el ejemplo de los himnos devocionales destaca las complejas interacciones entre distintos géneros musicales en el contexto de los archivos de la catedral y los repertorios históricos. Si bien cualquier composición específica puede clasificarse como música litúrgica, paralitúrgica o devocional con base en su texto, forma, título y estilo, en realidad los músicos trascendieron en la práctica los límites de estas categorías al crear obras que llevaban el lenguaje expresivo de una categoría a otra.

La música devocional forma parte de una cultura devocional laica más amplia en la que las personas expresan su fe a través de palabras, acciones, conductas y pensamientos. La cultura devocional abarca las prácticas locales y se enfoca en figuras religiosas de importancia local. Por lo tanto, las actividades que las personas realizan en un contexto devocional —la producción de artículos artesanales, la veneración de reliquias, las procesiones a santuarios, etc.— pueden contribuir a la formación de la identidad local. Esto es especialmente cierto con respecto a la devoción guadalupana en México y las comunidades de la diáspora mexicana.

Las actividades devocionales se pueden dividir entre manifestaciones externas, como pro-

cesiones, y experiencias interiores basadas en la oración, la emoción y la piedad personal. Una gran cantidad de material impreso durante el siglo XVIII —e incluso hasta el día presente— ha intentado fomentar los sentimientos devocionales a través de oraciones, poemas, recitaciones, meditaciones, la lectura de sermones y otras actividades tranquilas. Dicha devoción interior se centra en las emociones humanas, incluidos los sentimientos de empatía, razón por la cual algunos santos o la misma Virgen María, gozaron de circunstancias particulares. Los tipos de devoción favorecidos en un lugar y tiempo específico pueden reflejarse directamente en los repertorios musicales, y cada devoción puede haber inspirado repertorios musicales con atributos distintos.

Para ubicar las diferentes categorías de música religiosa dentro de un marco que también reconozca el elemento cultural de la devoción religiosa, el concepto de música devocional podría re-imaginarse como un ámbito que existe entre la cultura popular y el espacio exclusivo de la liturgia. Al considerar la música desde un enfoque cultural, los textos, las influencias, los lugares y otros factores deben tomarse en consideración más allá de la materialidad de un manuscrito musical. Como se ve en la Fig. 1, que es un nuevo modelo desarrollado para este ensayo, la categoría de música paralitúrgica se encuentra abarcando los límites de los espacios devocional y litúrgico, y eso tiene sentido y explica —en el contexto del estudio Tess Knighton y Álvaro Torrente— la dificultad que tuvieron en la Introducción a su libro *Devotional Music in the Iberian World* en distinguir y diferenciar la definición del villancico de la de la música devocional. Del mismo modo, las canciones devocionales, incluidos los repertorios impresos

9 ACCMM, *Archivo de música*, A0906 y A1332, respectivamente.

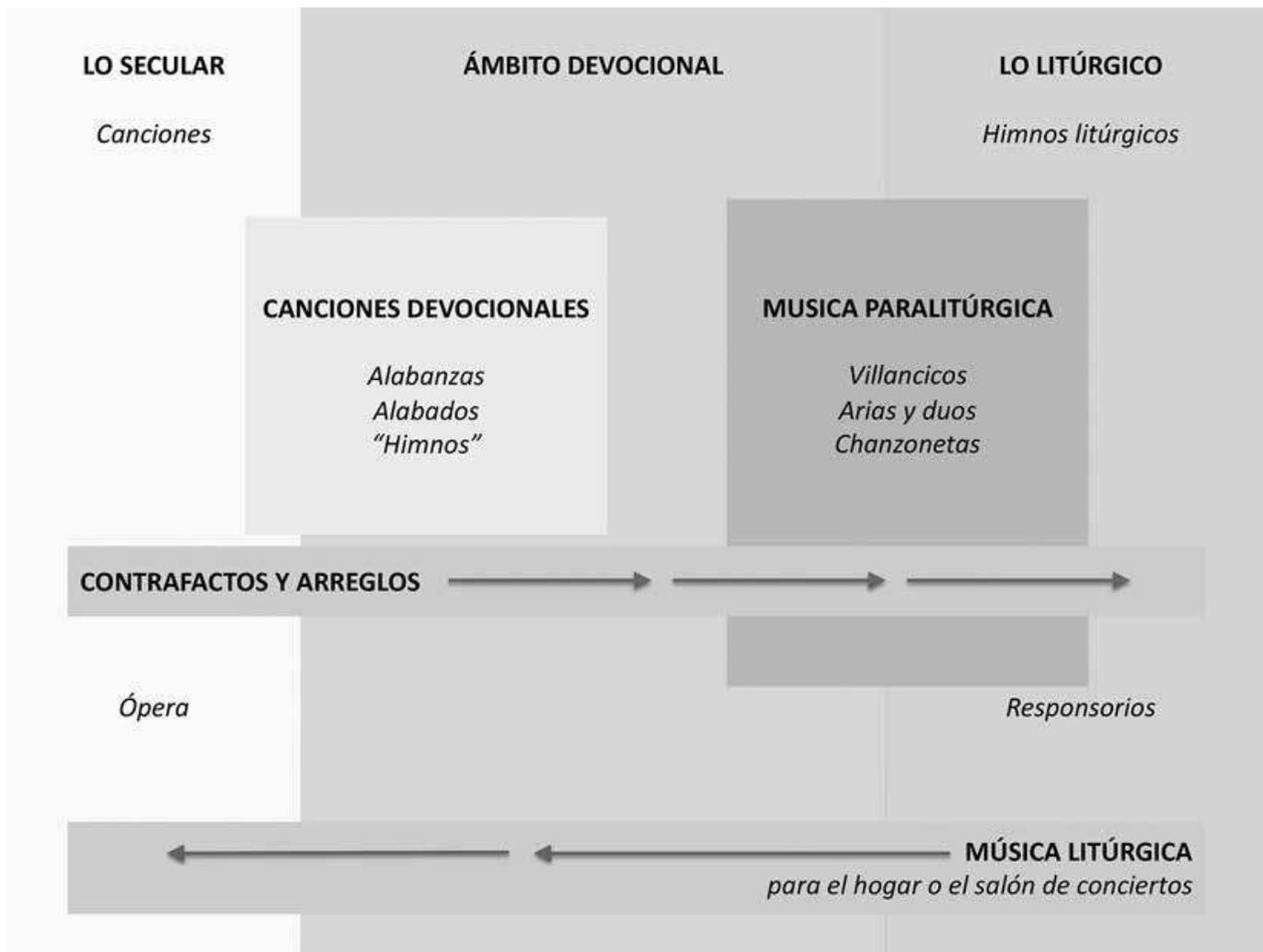


Fig. 2. Interacciones entre géneros en archivos catedralicios.

y los improvisados de memoria, se extienden abarcando los límites de la cultura secular y los del ámbito devocional, ya que el contenido religioso se basa en la estética popular o en la música secular, y puede haber sido diseñado para interpretarse en contextos seculares que no eran de carácter enteramente religioso. Por lo tanto, el ambiente devocional es un espacio amplio que incluye tanto actividades colectivas

y externas indicativas de la cultura popular local como las prácticas religiosas más personales e interiores de la élite social.

Visto de esta manera, el ámbito devocional constituye el centro de la experiencia religiosa de la música para una persona fiel quien, como la música en sí misma, es capaz de cruzar fronteras y construir su identidad a través de la exposición a lo secular, lo devocional y lo litúrgico. De hecho,

la música también puede migrar entre todas estas categorías, a menudo con fines retóricos intencionados. Por ejemplo, en el caso de la Nueva España, los contrafactos problematizan la división categórica de los repertorios de música al presentar extractos de la ópera italiana como responsorios litúrgicos o arias paralitúrgicas.<sup>10</sup> Un aspecto notable de los archivos catedralicios en México es la ubicuidad de los contrafactos que, en la mayoría de los casos, representan un flujo que va del entorno secular a la Iglesia. A la inversa, las canciones religiosas basadas en textos litúrgicos penetran la cultura de salón en el siglo XIX cuando los amateur cantaban, en sus hogares, versiones de textos litúrgicos como arias o *Lieder*. Esto representa un flujo que va de lo sagrado a lo secular y que plantea cuestiones interesantes de género. Una *Ave María* arreglada por Charles Gounod en París a partir de un preludio de J. S. Bach, ¿es una antífona? Y la compuesta en 1916 en México por Juan Bautista Nuño para voces y piano en un estilo operístico triunfante, ¿es en realidad una canción secular, a pesar de su texto?<sup>11</sup>

10 Véase Drew Edward Davies, “Contrafactos y géneros discursivos” y Lucero Enríquez Rubio, “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México,” ambos en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, vol. I Lucero Enríquez Rubio, ed. y coord. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

11 Véase Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky, *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antífonas, salmos, cánticos y versos instrumentales* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México, 2015). Decidimos incluir todas las versiones del *Ave María* con el texto litúrgico completo en este volumen como antífonas, aunque varias de ellas, como las de Adelina Murio-Celli

### Música devocional para la Virgen de los Dolores

Un estudio de caso específico —desde los archivos catedralicios donde se concentra— es la música devocional para la Virgen de los Dolores que muestra la consistencia del repertorio para una sola devoción a lo largo del tiempo. Un ejemplo interesante proveniente de la Catedral de México es *Madre llena de dolor*, una canción impresa compuesta por Antonio Valle (1825-1876) y publicada por M. Rivera en la Calle de la Palma, Ciudad de México.<sup>12</sup> Tiene tres partes vocales con acompañamiento de piano y se titula “Versos” aunque sólo un verso del texto está presente en el impreso de cuatro páginas:

Madre llena de dolor  
haced que cuando espiremos  
nuestras almas entreguemos  
en las manos del Señor.

Este poema fue ampliamente conocido en el siglo XIX como una mediación personal para los fieles y aparece en muchos impresos devocionales de la época en una versión con cuatro versos atribuidos al teólogo San Buenaventura, que vivió en el siglo XIII.<sup>13</sup> Quizás hubiesen conocido los fieles los otros versos de memoria. En la versión de Valle, las voces cantan juntas el verso completo y luego, después de una modulación al relativo mayor, la voz grave tiene un pasaje

d’Elpeux (núm. catalográfico 376), Nuño (núm. 378) y otras son estilísticamente “música de salón”.

12 ACCMM, *Archivo de música*, A0976.

13 Entre los muchos impresos en que aparece este texto se encuentran: Luis de Granada, *Buena muerte, fervorosas súplicas y tiernas alabanzas a María Santísima* (Madrid: Herrera, 1790), 317; y Clemente de Santocildes, *Nuevo devocionario del Cristiano* (Palencia: Cabrerizo, 1833), 289.

A LOS  
DOLORES DE LA SANTISIMA VIRGEN.  
VERSOS.

A VALLE

Soprano I  
Soprano II  
Contralto / Barión

PIANO

Madre llena de dolor la cual queremos pi.  
re. mostrar al mas en. tre. quemos en las ma.nos del Se. ñor.  
re. mostrar al mas en. tre. quemos en las ma.nos del Se. ñor.  
re. mostrar al mas en. tre. quemos en las ma.nos del Se. ñor. Nues. tras

Fig.3. Antonio Valle, *Madre llena de dolor*, f. 1v, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), *Archivo de música*, A0976. Foto: Salvador Hernández Pech.

solista que intensifica el llamado a la intercesión de los últimos dos renglones del texto. Al igual que muchas canciones devocionales para tres voces, la música de una de las voces es más difícil de cantar, en este caso la del bajo. La parte de piano es fácil pero sentimental en el uso del cromatismo y la dinámica para crear un carácter sombrío y empático.

La tonalidad de do menor, con leves ecos de Beethoven en el acompañamiento, está presente en muchas obras para la Virgen de los Dolores, en Nueva España. Una obra como esta

podría realizarse en el hogar, en un concierto público o incluso en la iglesia. Quizás por eso sobrevive en el archivo hoy en día. Estilísticamente (véase la fig. 3), se asemeja a una canción coral típica del siglo XIX para los salones vieneses o parisinos y, por lo tanto, se encuentra en el límite entre la música devocional y la música secular.

Como en el caso de varias devociones a la Virgen María, en las catedrales de México y Durango existe música litúrgica, paralitúrgica y devocional para la Virgen de los Dolores. En

Durango, Santiago Billoni compuso obras paralitúrgicas especialmente conmovedoras con este tema, incluyendo *Hombre, mira el dolor*, y *Divina madre*.<sup>14</sup> En las artes visuales, las obras sobre el mismo tema también son comunes.<sup>15</sup>

La devoción a la Virgen de los Dolores creció en popularidad durante el siglo XVIII y representa las prácticas devocionales interiores de la época. En la Nueva España de los Borbones —época en la que se encontraron objetables aspectos externos de la devoción, como por ejemplo las procesiones— el apoyo a la devoción interior se desarrolló en paralelo al aumento de regulaciones sobre el comportamiento.<sup>16</sup> Relacionada estrechamente con la *Pietà* y con la Virgen de la Soledad, la Virgen de los Dolores, también conocida como *Mater dolorosa*, suele representarse con una espada (o en obras más antiguas, siete espadas) que perfora su corazón como una referencia a sus siete dolores, de los cuales el cuarto es su presencia al pie de la cruz durante la crucifixión.

Desde la Edad Media, ciertos textos litúrgicos para la Virgen de los Dolores han sido especialmente entrañables para los fieles, en especial la secuencia del siglo XIV *Stabat mater dolorosa* y el versículo *O vos omnes*, ambos con una presencia importante en el repertorio litúrgico en

la Catedral de México. El *Stabat mater dolorosa*, de Pergolesi, compuesto en 1736, es una de las composiciones de música sacra más importantes del siglo XVIII; sus motivos melódicos iniciales fueron imitados frecuentemente por otros compositores del siglo, incluso en la Nueva España. El versículo *O vos omnes* aparece a menudo en emblemas pintados en retratos de la Virgen de los Dolores. Por lo tanto, las intersecciones entre los ámbitos litúrgico y devocional, así como entre el arte visual y la música, están especialmente presentes en la producción de esta devoción.

Un manuscrito inusual con “coplas” para la Virgen de los Dolores escritas por Ignacio Jerusalén (1707-1769), maestro de capilla de la Catedral de México, sobrevive en la Catedral de Durango.<sup>17</sup> Si bien es probable que la obra fuese escrita como música paralitúrgica, tiene mucho en común con las piezas puramente devocionales, como *Madre llena de dolor* de Antonio Valle. Titulada *Al pie de la cruz*, esta pieza es uno de los cuatro juegos de versos estróficos para la Virgen de los Dolores de la Catedral de Durango que remonta al siglo XVIII, un periodo anterior al que pertenece la mayoría de las canciones devocionales. Tiene un texto estrófico sencillo pero visualmente evocador que medita sobre el cuarto dolor de María:

Al pie de la cruz llorosa  
está la madre más tierna  
al ver a su hijo expirar  
cercado de ansias y penas.

14 Santiago Billoni: *Complete Works*, Drew Edward Davies (ed.), *Recent Researches in Music of the Baroque*, vol. 170 (Middleton, WI: A-R Editions, 2011).

15 Sobre la tradición iconográfica, véase Clara Bargellini, “The Retablo de la Virgen de los Dolores from the Hacienda of Santa Lucía”, en Lucía García-Noriego y Nieto, ed., *El retablo de la Virgen de Dolores* (México: Centro Cultural / Arte Contemporáneo, 1993), 13-137.

16 Juan Pedro Viqueira Albán, *Propriety and Permissiveness in Bourbon Mexico*, tr. Sonya Lipsett-Rivera y Sergio Rivera Ayala (Wilmington, DE: Scholarly Resources, 1999), 114-121.

17 Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, MS. Mús. 311.

6

S  
1, 2, 3

1. Al pie de la cruz llo - ro - sa,  
2. Des - con - sue - los y a - flic - cio - nes,  
3. Aún a más de ver - lo muer - to,

v11

v12

bc

---

11

S  
1, 2, 3

al pie de la cruz llo - ro - sa es - tá la  
des - con - sue - los y a - flic - cio - nes a su  
aún a más de ver - lo muer - to, el

v11

v12

bc

Fig.4. Ejemplo 2, Ignacio Jerusalem, *Al pie de la cruz*, compases 6-15, edición de Drew Edward Davies. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, MS. Mús. 311.

Jerusalem musicalizó tres versos de este poema en una versión para tres sopranos y cuerdas con textura homofónica. Como haría Valle en su obra escrita un siglo posterior, escogió la tonalidad de do menor. En esta pieza, la primer soprano introduce cada estrofa, y luego el conjunto repite el texto con armonías más intensas. Jerusalem mantiene una textura sencilla y galante, aunque los acordes transitan por un pasaje cromático relativamente complejo. En suma, la obra es emotiva e interesante de escuchar (véase fig. 4, ejemplo 2).

Debido de que no se conserva ninguna copia de esta obra en la Catedral de México, no es posible determinar si la dotación inusual de tres tiples es la original o, de no serlo, cuál fue su propósito. ¿Compuso Jerusalem esta pieza para que los seises la cantaran fácilmente? ¿Es un arreglo de una canción devocional popular con acompañamiento instrumental para una congregación laica o para convento? Cualquiera que sea la verdad histórica, la pieza se extiende y rebasa los límites del entorno devocional y de la función paralitúrgica, y representa un ejemplo temprano de una canción religiosa estrófica en una catedral mexicana.

Se preservan alrededor de cien canciones devocionales en el archivo de la Catedral de México y hay más en otros acervos. La mayoría de estas canciones son piezas estróficas del siglo XIX que se asemejan a *Pues al Padre eterno* y a *Madre llena de dolor* en términos de sus textos sencillos, su sentimentalidad y su afinidad con la música del entorno secular. Algunos, como los que hay en Durango, son un poco más antiguos y tienen mucho en común con la música paralitúrgica, sea en estilo, sea en forma. Este tipo de música se discute poco en la literatura musicológica pero

nos permite observar tanto al interior de la catedral como al mundo exterior que la rodea para ver cómo los fieles incorporaban la música en sus vidas religiosas personales. En estas piezas se ve una de las maneras en que el romanticismo influyó en la música en México y también se ven las diferencias entre la música escrita para la capilla catedralicia y la destinada a un público de amateurs más amplio; merecen investigación adicional. Aunque la música es sencilla, es práctica y representativa del gusto musical de su tiempo. También, en términos de epistemología, las canciones devocionales nos mueven a considerar las diferencias entre las categorías que usamos para clasificar un documento musical y los entornos que inspiraron la creación e interpretación del mismo.

### Fuentes documentales

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, *Archivo de Música*, A0856, A0906, A1332, A0976.

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, MS. Mús. 311.

### Fuentes impresas

Bargellini, Clara. "The Retablo de la Virgen de los Dolores from the Hacienda of Santa Lucía". En *El retablo de la Virgen de Dolores*, editado por Lucía García-Noriega y Nieto, 13-137. México: Centro Cultural / Arte Contemporáneo, 1993.

Davies, Drew Edward. "Contrafactos y géneros discursivos". En *De música en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, editado y coordinado por Lucero Enríquez Rubio. México: Instituto de Investigaciones Esté-

- ticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, editado por Tess Knighton y Álvaro Torrente. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Enríquez Rubio, Lucero. “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México”. En *De música en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, editado y coordinado por Lucero Enríquez Rubio, 99-122. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Enríquez Rubio, Lucero, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky. *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: Vísperas, antífonas, salmos, cánticos y versos instrumentales. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Granada, Luis de. *Buena muerte, fervorosas súplicas y tiernas alabanzas a María Santísima*. Madrid: Herrera, 1790.
- Russell, Craig H. *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions*. Nueva York: Oxford University Press, 1790.
- “Santiago Billoni: Complete Works”. En *Recent Researches in Music of the Baroque*, editado por Drew Edward Davies, vol. 170. Middleton, WI: A-R Editions, 2011.
- Santocildes, Clemente de. *Nuevo devocionario del Cristiano*. Palencia: Cabrerizo, 1833.
- Spiess, Lincoln y Thomas Stanford. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*. Detroit: Information Coordinators, 1969.
- Stanford, E. Thomas. *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Steele, Thomas J. *The Alabados of New Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005.
- Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: Organization of American States, 1970.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Viqueira Albán, Juan Pedro. *Propriety and Permissiveness in Bourbon Mexico*. Traducido por Sonya Lipsett-Rivera y Sergio Rivera Ayala. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 1999.