

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 11, marzo de 2020**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella, Silvia Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

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 11 de marzo del 2020, con un tiraje de 100 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

Presentación	4
<i>Drew Edward Davies</i>	
<hr/>	
Ángeles músicos en capillas otomías, ¿música celestial o fiesta comunitaria?	7
<i>Beatriz Isela Peña Peláez</i>	
Los manuscritos del <i>Stabat Mater</i> de Juan Gutiérrez de Padlla (1590-1664)	36
<i>Luisa Vilar-Payá</i>	
Un preludio al Manuscrito Sumaya de la Biblioteca Nacional de México	56
<i>Silvia Salgado Ruelas / María Jesús Ruiz Orihuela</i>	
Como es príncipe jurado (1715): elogio retórico y disimulo en un villancico de Manuel de Sumaya	60
<i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	
<hr/>	
Notas curriculares	86

Los manuscritos del *Stabat Mater* de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664)

Luisa Vilar-Payá

Universidad de las Américas-Puebla

El *Stabat Mater* de Juan Gutiérrez de Padilla quedó resguardado para la posteridad en tres manuscritos del Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (en adelante, AHVCMMP).¹ Una copia se encuentra en el libro de polifonía xv (en adelante LiPolxv),² mientras que otras dos aparecen en juegos de libretes conocidos como legajos 28 y 30 (en adelante L28 y L30).³ Los tres manuscritos son del siglo xvii; sin embargo, el *Stabat Mater* del libro de polifonía no es exactamente igual al que aparece en los legajos. Se trata de una misma obra, pero con dos “marcos” diferentes: los cambios y adiciones son sustanciales al comienzo y al final. Más allá de los escasos pero importantes datos que proporcionan las actas de cabildo, el artículo revisa evidencias codicológicas que permiten establecer la cronología de los manuscritos y re-

pensar procesos de composición y recepción de la obra. También considera la confección de los juegos de libretes (tipo de repertorio, autores incluidos, orden de aparición, marginalia y folios en blanco), analiza diferencias entre las distintas versiones del *Stabat Mater* en términos de contenido musical y caligrafía, compara firmas del compositor que aparecen como adscripciones, y reconoce intervenciones en L28 que no coinciden con el punto musical del maestro de capilla y que implican la presencia de al menos un escribano anónimo.⁴

Antecedentes

Para contextualizar el estudio de los manuscritos resulta útil señalar que el *Stabat Mater* forma parte del grupo de obras que otorgaron fama y reconocimiento a Gutiérrez de Padilla durante la segunda mitad del siglo xx, cuando la música novohispana pasó a ser un tema de interés internacional. Hacia finales de siglo, en 1992, Bruno Turner transcribió y publicó la versión del LiPolxv⁵ que facilitó interpretaciones y grabaciones profesionales del *Stabat Mater* como

- 1 Agradezco a la Arquidiócesis de Puebla los permisos otorgados para analizar los manuscritos, así como para fotografiar y publicar los ejemplos de caligrafía que acompañan este artículo.
- 2 AHVCMMP, *Sección música*, libro de polifonía xv (56.4 x 41 cm), (00-2351 en Thomas Stanford, *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/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002), 361.
- 3 AHVCMMP, *Sección música*, legajo 28 (foliación mía), y legajo 30 (00-1793 y 00-1794, respectivamente, en Stanford, *Catálogo*, 275).

- 4 Agradezco al proceso de dictaminación los comentarios anónimos que ayudaron a mejorar este artículo.
- 5 Juan Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, en Juan Gutiérrez de Padilla, *Seven Motets*, ed. y transcrip. de Bruno Turner (Lochs, Isle of Lewis: Vanderbeek & Imrie Ltd., 1992), 1-3.

la realizada al año siguiente por el grupo vocal Gregor bajo la dirección de Dante Andreo.⁶

Respecto a la versión contenida en los cuadernos (libretes), cabe recordar la importancia de L28 según lo he dejado ver en un artículo reciente de mi autoría en el que voy descubriendo y reconstruyendo la relación que guarda el repertorio copiado de este legajo con el entorno poblano y específicamente con el palafoxiano de mediados del siglo XVII.⁷

Nacido en Málaga en 1590, Gutiérrez de Padilla se estableció en la Nueva España desde 1622, año en el que comenzó a realizar en la Catedral de Puebla las funciones de un maestro de capilla auxiliar.⁸ Aunque extremadamente delicado de salud, Gaspar Fernández —el reconocido compositor y maestro de capilla titular en ese entonces— logró sobrevivir hasta septiembre de 1629.⁹ Ese mismo mes, Gutiérrez de Padilla

obtuvo el preciado nombramiento que conservó hasta su fallecimiento en 1664.¹⁰ Junto a la calidad de su música, el aprecio de sus contemporáneos quedó plasmado en diversos testimonios. Entre éstos, las anotaciones manuscritas en libretes de coro como la que aparece en uno de sus motetes copiado en el juego de libretes clasificado como legajo 36: “de Padilla, ynsigne Ma.º de la puebla de los angeles”;¹¹ y en la portada del tiple del coro 2 de L28: “de mi querido maestro juan gutiérrez de padilla”.

La misa compuesta por Francisco Vidales (1632-1702) —organista y compositor cuarenta años más joven— a partir del salmo polifónico *Exultate justi*, de Gutiérrez de Padilla, representa otra forma de festejar y respetar el legado del maestro de capilla. De este homenaje sobreviven las partes para alto y bajo del coro 2, que se presentan en libretes de un lujoso juego manuscrito elaborado con tintas roja y negra y notación romboidal tipo imprenta; la copia del salmo *Exultate justi* compuesto por Gutiérrez de Padilla precede a la misa *Exultate justi*, de Vidales.¹²

6 Juan Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, en *Le Siècle d'Or de la Musique Hispano-américaine*, Groupe Vocal Gregor (Dante Andreo, director), CD, XCP 5014, 1993. Los contenidos de este disco pueden verse en <http://www.medieval.org/emfaq/cds/xcp5014.htm> (consultado el 7 de julio de 2020).

7 Luisa Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano. Un juego de libretes de coro para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del Obispo Palafox (1649)”, *Revista de Musicología*, vol. 41, núm. 1 (2017): 135-176.

8 AHVCMB, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 2, libro 1613-1622, 11 de octubre de 1622, ff. 327v-328r, anteriormente citada por Nelson Hurtado en “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles”, *Heterofonía*, vol. 40, núm. 138-139 (2008): 32.

9 Hasta la fecha no se ha podido encontrar el registro de defunción de Gaspar Fernández y las actas del cabildo catedralicio tampoco registran el día de su fallecimiento, pero debió de haber ocurrido entre la tarde del viernes 14 y la mañana del martes 18 de septiembre de 1629. El cabildo se reunía regularmente los martes y en ocasiones los viernes, lo cual ocurrió el viernes 14 de septiembre de 1629, sin que se mencionara nada sobre Fernández. La primera mención ocurre en el acta del martes 18 cuando se solicita que se cite

a Gutiérrez de Padilla para otorgarle el nombramiento de maestro de capilla por haber fallecido Gaspar Fernández. El hecho se corrobora en el acta del martes 25 en donde se registra el nombramiento. AHVCMB, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 3, libro 1627-1633, actas de los días 14, 18 y 25 de septiembre de 1629, ff. 116v-119.

10 AHVCMB, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 6, libro 1663-1668, acta del 22 de abril de 1664, f. 115.

11 AHVCMB, *Sección música*, legajo 36 (00-1801 en Stanford, *Catálogo*, 278).

12 AHVCMB, *Sección música*, legajo 38 (00-1803 en Stanford, *Catálogo*, 278). Un catálogo reciente data estos libretes en 1628, lo cual es imposible porque el compositor Francisco Vidales no había nacido aún. Aurelio Tello, Dalila Franco y Abel Maní Andrade, *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos* (México: Conaculta-INBA 2015), 382.

A los testimonios anteriores se suman los comentarios del cronista Antonio Tamariz de Carmona (1617-1683) que confirman la participación del “insigne maestro licenciado Juan de Padilla y de diestros y aventajados músicos” en las ceremonias de consagración de la Catedral de Puebla (1648).¹³

Tres siglos después, el redescubrimiento del compositor dio importantes pasos en las tesis doctorales de Steven Barwick (1949) y Alice Ray (1953). Barwick transcribió las elaboraciones polifónicas de las pericopas de la *Pasión según San Mateo*, de Gutiérrez de Padilla, en el contexto de un estudio sobre polifonía novohispana.¹⁴ Ray, mientras tanto, centró su atención exclusivamente en el maestro de capilla, transcribió varias obras para doble coro, y analizó elementos sobresalientes de su estilo musical con bastante detalle. Coincidentemente, esta segunda tesis deja ver cómo en ese momento se le confundía con Juan Padilla, maestro de capilla de Toledo hasta 1678, y todavía se pensaba que el compositor había regresado a la Península Ibérica.¹⁵ Dos años más tarde la diferencia quedó aclarada por Robert Stevenson.¹⁶ El conocimiento del repertorio del maestro siguió avanzando en la tesis doctoral de Paul Arim Reitz, quien comparó el estilo de Gutiérrez de Padilla con el de

Vidales, al tiempo que transcribió 24 obras del primero y nueve del segundo. Las versiones del *Stabat Mater* de LiPolxv y de L30 aparecen en dos partes diferentes de la tesis, sin entrar en detalle sobre sus diferencias, relación o posible cronología, aunque sí aclara que las versiones no son iguales.¹⁷ Entre los autores que continuaron investigando diversos aspectos del repertorio y entorno cultural de Gutiérrez de Padilla durante la segunda mitad del siglo xx y principios del xxi destacan: Montserrat Galí, María Gembero, Nelson Hurtado, John Koegel, Gustavo Mauleón y Ricardo Miranda.¹⁸ A ello deben sumarse las transcripciones realizadas por Turner, Ivan

13 Antonio Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1991), 66.

14 Steven Barwick, “Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico”, tesis de doctorado Harvard University, (1949).

15 Alice E. Ray, “The Double-Choir Music of Juan de Padilla”, —tesis de doctorado—, (University of Southern California, 1953).

16 Robert Stevenson, “The ‘Distinguished Maestro’ of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 35, núm. 3 (1955): 364.

17 Paul Armin Reitz, “The Holy Week Motets of Juan Gutiérrez de Padilla and Francisco Vidales: single choir motets from Choirbook XV and Legajo XXX, Puebla Cathedral Archive”, tesis de doctorado, (University of Washington, 1987), 101, 122, 160-163 y 241-245.

18 En orden cronológico: John Koegel, “Gutiérrez de Padilla, Juan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), vol. 6, 148-150; María Gembero-Ustárroz, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en *Palafox. Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, coord. de Ricardo Fernández Gracia (Pamplona: Universidad de Navarra, 2001), 461-499; Ricardo Miranda, “Juan Gutiérrez de Padilla, luz de los ángeles en la música”, *Heterofonía*, vol. 34, núm. 125 (2001): 31-49; Nelson Hurtado, “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles”, *Heterofonía*, vol. 40, núm. 138-139 (2008): 29-65; Montserrat Galí Boadella, “Juan de Palafox y la consagración de la Catedral de Puebla a la luz de nuevos textos (1649)”, en *Varia Palafoxiana*, coord. de Ricardo Fernández Gracia (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010), 169-191; Gustavo Mauleón Rodríguez, “Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil: un corpus documental”, en *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, Puebla, coord. de Gustavo Mauleón Rodríguez (México: Secretaría de Cultura, 2010), 179-240; Bárbara Pérez Ruiz, “Una antifona y tres maestros de capilla”, en *Historia de la música en Puebla*, coord. de Gustavo Loyola Medina (Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla, 2010), 63-78.

Moody y Martyn Imrie, publicadas entre 1988 y 2008 en ediciones Mapamundi.¹⁹ Recientemente, en un artículo de mi autoría publicado en 2017, analicé de qué manera la cronología y el tipo de ceremonias llevadas a cabo para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox (del 18 de abril a 6 de mayo de 1649) —descritas a detalle en la crónica de Tamariz (1650)— coinciden con el ordenamiento y tipo de funciones litúrgicas que cubre el repertorio de L28, el mismo donde se encuentra una de las copias del *Stabat Mater* aquí estudiado.²⁰

No sorprende que los libretes de este legajo contengan algunas de las obras más extraordinarias de Gutiérrez de Padilla, seleccionadas por los investigadores e intérpretes del siglo xx para publicación y grabación —aun sin tener idea del contexto que parece haber unido este repertorio a un momento histórico tan singular: la misa *Ego Flos Campi* y los motetes *Salve Regina*, *Domine ad adjuvandum me festina*, *Dixit Dominus*, *Mirabilia testimonia tua* y *Exultate justi*. Ahora bien, independientemente de los fines y del uso que hayan podido tener estos libretes, las obras aquí mencionadas son para doble coro, mientras que el *Stabat Mater* requiere cuatro voces y por ello sólo aparece al final de los libretes del coro 2.

El orden de las obras copiadas en los primeros dos tercios de cada librete se acomoda bien con la cronología de los servicios realizados por Palafox durante los 19 días que transcurrieron desde la consagración de la catedral hasta su despedida. En algunos casos, incluso, resulta posible trazar relaciones entre los acontecimientos religiosos y políticos del momento y las fra-

ses del texto litúrgico que Gutiérrez de Padilla subraya musicalmente.²¹ Hasta donde he podido ver, esto no sucede con el *Stabat Mater*. Si bien es posible contemplar situaciones en las que esta elaboración polifónica pudo haber sido interpretada durante las últimas semanas de Palafox en Puebla, la comparación realizada entre las descripciones de Tamariz y la composición y el contenido de L28 no arroja información certera. Por esta razón, la inclusión del *Stabat Mater* se vuelve más misteriosa, aunque no por ello menos interesante, particularmente cuando se compara esta versión con las de los otros dos manuscritos del siglo xvii en los que esta obra sobrevive. Como se verá más adelante, existen razones para pensar que haya sido el mismo Gutiérrez de Padilla quien incluyera su *Stabat Mater* en los libretes de L28; esto lo haría el manuscrito más antiguo, aunque ésta no parece ser la primera versión de la obra.

El *Stabat Mater* del libro de polifonía xv

Seis meses antes del fallecimiento del compositor, el 2 de octubre de 1663, el cabildo de la Catedral de Puebla ordenó la elaboración de un libro de polifonía para el facistol, íntegramente dedicado a las obras litúrgicas de Gutiérrez de Padilla (actualmente LiPolXV).²² Se desconoce, no obstante, por qué fue hasta el 12 de mayo de 1671 cuando el chantre de la catedral finalmente

21 Luisa Vilar-Payá, “El ideario palafoxiano y la música de Juan Gutiérrez de Padilla: el salmo *Dixit Dominus* y el *Credo* de la misa *Ego flos campi*”, en *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, ed. de Javier Marín-López (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía con Música y Estudios Americanos/Sociedad Española de Musicología, 2020), 541-591.

22 AHVCMR, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 6, libro 1663-1668, 2 de octubre de 1663, fol. 70v.

19 Todas las ediciones de Mapamundi parten de LibPolXV.

20 Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 146.

pudo ordenar su encuadernación.²³ El LiPolxv tiene un total de 253 folios; la foliación debe haberse realizado antes de la encuadernación, ya que se trata de dos unidades codicológicas independientes: la parte “A” termina en el folio 110 y la parte “B” inicia inmediatamente después, mediando el reverso en blanco del folio 110 (último folio de la sección “A”) y el recto en blanco del primer folio de la sección “B” cuya foliación empieza en el número 7. Por esta razón, aunque la foliación de la parte “B” llegue hasta el número 150, de hecho, sólo contiene 143 folios. El *Stabat Mater* se encuentra en los folios 35v-37 de la sección B y, como se mencionó anteriormente, sirvió como fuente para la publicación de 1992.²⁴ En una breve introducción general a esta transcripción y edición, Turner comenta que los indicadores de compás en estos folios se utilizaron “de manera probablemente simbólica, con valores de notas largos en estilo simple (a la usanza de piezas para Semana Santa), con un significado aparente de *diminutio*” (fig. 1).²⁵

Como se ha mencionado, y como puede verse en la fig. 2, la versión de LiPolxv no es igual a la versión contenida en los libretes de L28 y L30.

Además de la variación en notación rítmica, el comienzo de la obra es totalmente distinto y más largo con respecto al *Stabat Mater* del libro de facistol. Las diferencias entre versiones ocurren en las cuatro voces; las flechas que aparecen en la fig. 2 señalan el punto en donde

las elaboraciones polifónicas se vuelven básicamente iguales (con discrepancias menores). Más adelante analizaré cómo el final del *Stabat Mater* del libro de polifonía también difiere de la versión contenida en los legajos.

Dos escenarios hipotéticos emergen a partir de sendas consideraciones: un escenario considera que el L28 parece estar relacionado con acontecimientos que ocurrieron en 1649,²⁶ 26 y, el otro, toma en cuenta que el LiPolxv se terminó de elaborar en 1671. En el primer escenario, se catalogaría el *Stabat Mater* del libro de polifonía como una versión posterior a la del librete L28 y por tanto definitiva; en el segundo, se pondría de manifiesto una práctica cultural arraigada según la cual la existencia de una segunda versión no anulaba ni la utilidad ni el aprecio de una primera versión, no siendo “definitiva” ninguna de ellas. En este sentido, cabe recordar que el concepto de “obra”, tan favorecido a partir del siglo XIX, es un concepto que no puede aplicarse en el contexto del siglo XVII, cuando era posible que distintas versiones de una misma obra —en este caso el *Stabat Mater* de Gutiérrez de Padilla— convivieran e incluso sirvieran a propósitos diferentes. En los siguientes apartados intentaré arrojar alguna luz sobre ciertos aspectos específicos con el fin de ver cuál de las dos hipótesis resulta ser la más viable.

Contenido y estructura de L30

Aunque en las actas de cabildo no se han encontrado datos que permitan conocer el origen de L28 y L30, en ocasiones la información se deduce de los propios manuscritos, como sucede con la relación entre el repertorio de obras contenido

23 AHVCMP, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 7, libro 1669-1675, 12 de mayo de 1671, fol. 124.

24 Gutiérrez de Padilla, *Seven Motets*, 1-3.

25 “[...] presumably symbolically, with long note values in simple style (as in some other Holy Week pieces), with the apparent meaning of *diminutio*”. Turner, “Introduction”, en Gutiérrez de Padilla, *Seven Motets*, II.

26 Véase Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 135-176.

en L28, la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox.

L30 también parece revelar datos de su propia historia. Contiene obras para tres y cuatro voces de Francisco Guerrero (1528-1599), Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611), Alonso Lobo (ca. 1555-1617), Fabián Pérez Ximeno (ca. 1595-1654), Francisco López Capillas (1614-1674), Juan García de Céspedes (ca. 1619-1678), Antonio de Salazar (ca. 1650-1715), “Ju de Bargas” (¿?-¿?), el propio Gutiérrez de Padilla y el ya mencionado Vidales. El primer folio exhibe el título “Moteles de quaresma” y los libretes no muestran alteraciones, excepto que en la voz del tenor falta justo el folio inicial que estaría destinado alencabezado general. La elaboración de estos libretes debe ser posterior al fallecimiento de Gutiérrez de Padilla porque, además de contener su *Stabat Mater*, incluyen la versión polifónica del mismo texto compuesta por Salazar, quien a la muerte del maestro de capilla en 1664 era demasiado joven como para que una obra suya se copiara junto a autores tan reconocidos y en libretes de manufactura tan cuidada. L30 no es el resultado de haber reunido y cosido folios disímiles entre sí, sino que se trata de un todo integrado como un juego de cuatro cuadernillos interdependientes, todos elaborados de manera homogénea y profesional, como lo revela la cuidada escritura del texto, la atención en la colocación del nombre del autor de cada obra, la elaboración de un índice al final del librete del bajo y la numeración por página y no por folio (figs. 3 y 4). Asimismo, llama la atención la caligrafía musical por su uniformidad y nivel de detalle, particularmente en la terminación de las plicas.

Existen otras razones para pensar que L30 es posterior no sólo al fallecimiento de Gutiérrez

de Padilla sino a la encuadernación del libro de polifonía LiPolxv (1671). Para sostener este punto, presento tres razonamientos en los que información muy diversa termina imbricada o encajonada.

Primero: aunque no se tengan datos sobre su producción, L30 no parece haber sido importado de otra región (por ejemplo, de la Ciudad de México). No sólo porque contiene obras de Gutiérrez de Padilla y García de Céspedes, dos connotados maestros de capilla de Puebla, sino porque hay obras de Pérez Ximeno, López Capillas, Vidales y Salazar, todos ellos relacionados laboralmente con la Catedral de Puebla, en algunos casos por periodos largos en los que tuvieron que residir allí, aunque hubiesen trabajado también en la Ciudad de México. Es más, en 1679 Salazar dejó la Ciudad de México para convertirse en el primer maestro de capilla laico de la catedral poblana (nombramiento otorgado a pesar de las objeciones de Carlos Valero, miembro de un jurado en el que también participó Vidales).²⁷

Segundo: en el archivo catedralicio se conservan algunos cuadernillos de otro juego de libretes que incluye el motete *Justus ut palma*, de Vidales, y que muestra la misma caligrafía de L30.²⁸

Tercero: L30 incluye diez obras de Vidales, hecho que resulta verdaderamente extraordinario ya que representa la tercera parte de las 32 piezas contenidas en L30. Vidales ingresó como organista titular de la Catedral de Puebla en 1657 —cuando todavía vivía Gutiérrez de Padilla—, pero tantas obras suyas agrupadas en un mismo juego de libretes apunta a un

27 AHVCMB, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 7, libro 1675-1680, 22 de agosto de 1679, f. 256v.

28 AHVCMB, *Sección música*, legajo 31 (00-1796 en Stanford, *Catálogo*, 276).



Fig. 1. Juan Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, AHVCMF, LiPolxv, ff.35v-36r. Foto: Luisa Vilar-Payá.

a) *Stabat Mater*, tiple, legajo 28 [f. 29r]:



b) *Stabat Mater*, tiple, legajo 30, p. 16:



c) *Stabat Mater*, tiple, LiPolxv, ff. 35v-37r:



Fig. 2. Juan Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, tiple, comparación de fuentes del AHVCMF. Foto: Luisa Vilar-Payá.

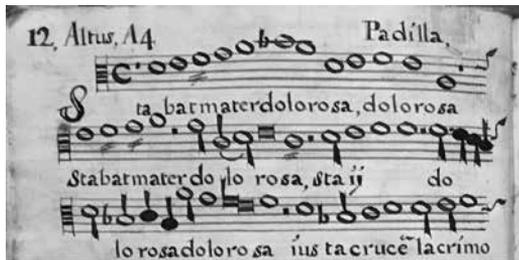


Fig. 3. Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, AHVCMP, L30, alto, p. 12. Foto: Luisa Vilar-Payá.

momento en donde se encontraba ya más establecido como compositor. Se deduce también su posible involucramiento en la selección y el ordenamiento del repertorio porque, en la primera mitad del legajo, sus obras aparecen intercaladas con las de reconocidos autores peninsulares y, en la segunda mitad, intercaladas con las de tres maestros de capilla de la Catedral de Puebla con los que Vidales mismo trabajó. En el cierre de los libretes destaca la secuencia de los tres autores en orden cronológico: Gutiérrez de Padilla, García de Céspedes y Salazar, este último representado sólo por su elaboración polifónica del *Stabat Mater*. El lugar en donde aparece esta obra también sirve para probar la intención de incluir a los maestros de capilla en orden cronológico: en vez de colocar los dos motetes *Stabat Mater* juntos, el de Gutiérrez de Padilla aparece mucho antes que el de Salazar; éste se encuentra casi al cierre de los libretes (véase los números de paginación 16 y 29 en el índice que se muestra en la fig. 4).

Resulta también significativo que una de las primeras obras de los libretes sea un *O Domine Jesu Christe* en donde se aclara que Vidales añadió el tenor “sobre el dúo del maestro Padilla”. Es casi seguro que se trate de un homenaje *post*

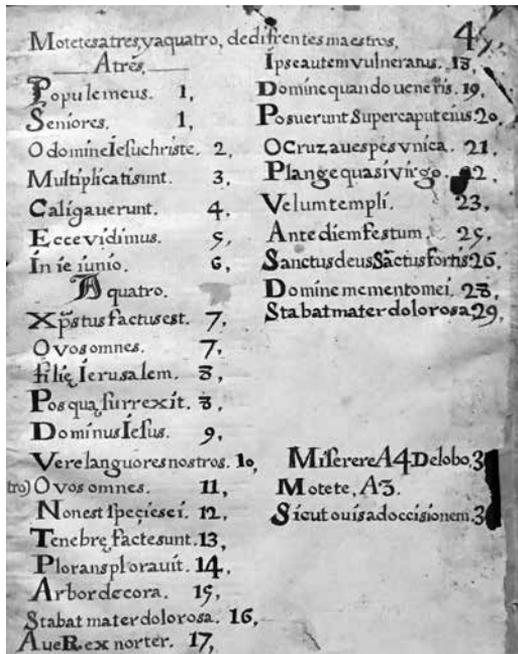


Fig. 4. AHVCMP, L30, librete del bajo, p. 45. Foto: Luisa Vilar-Payá.

mortem al reconocido compositor, que viene a sumarse a la misa *Exultate justi*, compuesta por el organista y mencionada al principio de este artículo. Al mismo tiempo, un *Sicut orbis*, de Vidales, cierra todos los libretes antecedido por la elaboración del verso *Amplius lava me ab iniquitate mea*, identificado como “Miserere de Lobo”. Por si todo esto fuera poco, llama la atención que entre la antepenúltima y la penúltima obra —el *Stabat* de Salazar y el *Amplius lava me* de Lobo— todos los libretes presenten el equivalente a cuatro páginas vacías (digo equivalente porque en el librete del alto se observan las páginas 26-29 con pentagramas sin música,

mientras que en los de las otras tres voces se extrajo el folio intermedio y la paginación se salta sólo dos números).²⁹ Este hecho muestra que se pensó en copiar más música, pero que se privilegió garantizar que el motete de Lobo y el *Sicut orbis* de Vidales cerraran los libretes.³⁰ El índice del último folio del librete del bajo lo corrobora al mostrar un espacio en blanco antes de las dos obras finales (fig. 4).³¹

¿Se proponía Vidales añadir un par de obras suyas o añadir otra obra de Salazar o una de Miguel Mateo de Dallo y Lana (¿?-1705), maestro de capilla en la Catedral de Puebla a partir de 1688, con quien Vidales también trabajó? Sería demasiado aventurado especular sobre posibles intenciones más allá de las interpretaciones ya expuestas, pero la concatenación de los datos que brinda el análisis de corte codicológico aquí realizado implica que los libretes de L30 son posteriores a 1679, año en el que Salazar recibe el nombramiento de maestro de capilla de la Catedral de Puebla. Simultáneamente, las adscripciones de Pérez Ximeno y de López Capillas, que aparecen como “Mtro. Ximeno” y “Maestro Francisco Lopez”, sugerirían una señal de respeto para dos maestros de capilla de la Catedral de México ya fallecidos, además de ser un elemento más que apuntaría hacia una manufactura de los libretes de L30 durante la década de 1680.

En resumen, partiendo de que L28 contiene obras interpretadas durante las festividades de la consagración de la Catedral de Puebla, el orden

de producción de los manuscritos que contienen el *Stabat Mater*, de Gutiérrez de Padilla, parece ser: copiada la mayor parte de L28 para las celebraciones de 1649; alistamiento para encuadernación del LiPolxv en 1671; elaboración de L30 en la década de los años ochenta del siglo xvii. Sin embargo, como dije anteriormente, el estudio que relaciona L28 con la consagración de la Catedral de Puebla no incluye el *Stabat Mater*. Visto que la obra pudo haber sido añadida después, se vuelve entonces necesario analizar su presencia en los libretes de este legajo desde una perspectiva complementaria.

La caligrafía de Gutiérrez de Padilla

Los manuscritos más antiguos que se conocen de Gutiérrez de Padilla son los *Villancicos de Corpus Christi*, de 1628.³² En ese tiempo, el compositor se desempeñaba como auxiliar de maestro de capilla y puede asumirse que él mismo elaboró estos libretes ya que, lejos de poder recurrir a escribanos a su cargo, era él quien estaba contratado para apoyar a Gaspar Fernández. No asombra que estos cuadernillos muestren la mejor caligrafía de un compositor que tenía ya bastante prestigio y que esperaba algún día convertirse en maestro de capilla titular, como terminó ocurriendo al año siguiente. Se antoja lógico que el mismo cuidado se vea reflejado en la elaboración de un juego de libretes relacionado con la consagración de la Catedral de Puebla, y que un porcentaje muy alto de ese legajo —que es el multicitado L28— concuerde con la mejor caligrafía de Gutiérrez de Padilla, a pesar de las

29 En el librete del tiple la paginación brinca del 30 al 33, en el tenor, del 28 al 31 y, en el del bajo, del 29 al 32. AHVCMP, *Sección música*, legajo 30.

30 Página 36 en el librete del tiple, 33-34 en el del alto, 39-40 en el del tenor y 37-38 en el del bajo. AHVCMP, *Sección música*, legajo 30.

31 AHVCMP, *Sección música*, legajo 30, bajo, 45.

32 De estos villancicos se conservan las partes del tiple y el alto del coro 1 y el bajo del coro 2. AHVCMP, *Sección música*, caja 1, legajo 1.1. El catálogo de Stanford sólo registra el cuadernillo del tiple (00-1562 en Stanford, *Catálogo*, 245).

tres décadas que separan estos dos manuscritos. Si bien el análisis del punto musical del compositor ayuda a situar el *Stabat Mater* en el tiempo, la obra presenta un caso de estudio mucho más complejo porque el manuscrito contiene añadiduras que no siempre coinciden con la caligrafía del compositor.

Debido a varios factores, hoy cuesta trabajo discernir cuántos escribanos intervinieron en un mismo documento de tiempos pasados: por un lado, el interés por estandarizar la letra manuscrita aumentó en el siglo XVII; por otro, la enseñanza escolarizada —que incluía detalles de escritura decorativos, como los arcos o “ganchos” que anteceden letras mayúsculas como “A”, “M”, o “T”— propició que individuos que trabajaron o estudiaron juntos terminaran compartiendo trazos tanto básicos como ornamentales. A la par, los documentos elaborados por un mismo compositor o escribano presentan variaciones causadas por la premura, el carácter, la edad o cualquier alteración anímica o somática que pudiera afectar el trabajo de un escribano. Todo ello conduce a un complicado juego de similitudes y diferencias donde la información complementaria es de gran ayuda. Esta información principalmente proviene del conocimiento que se logre alcanzar sobre la particular manera de trabajar de cada compositor y sobre las posibilidades ofrecidas por la institución de adscripción. Como explica Jessie Ann Owens: “El compositor, quien a menudo era el maestro de capilla, en ocasiones funcionaba también como escribano preparando copias en limpio para los intérpretes.”³³ En el caso de

Puebla, resulta claro que maestros de capilla del siglo XVII como Fernández, Gutiérrez de Padilla y García de Céspedes elaboraron copias “en limpio” destinadas a la interpretación.

Existen herramientas y modelos orientados a distinguir a los escribanos que participan en las diferentes etapas de composición y distribución de los manuscritos musicales. Por ejemplo, en un estudio sobre Beethoven, Alan Tyson comparó las formas como cinco copistas dibujaron la clave de Sol, la letra “C” en *crescendo*, y la letra “F” en *forte* y *fortissimo*.³⁴ En este caso, Tyson aisló las letras y claves borrando el pentagrama y colocándolas en un orden que facilita distinguir las variaciones dentro de un mismo copista, y las similitudes o diferencias que mantiene con otros. El análisis de la escritura de claves toma también un papel protagónico en la sistematización de elementos codicológicos y caligráficos que realiza Chistine Jeanneret en sus trabajos sobre manuscritos de Frescobaldi y Maria Cavalli.³⁵ No hay espacio aquí para un estudio de gran calado sobre la caligrafía de Gutiérrez de Padilla, pero se necesita revisar algunos elementos básicos, sobre todo porque he afirmado que L28 incluye copias autógrafas, y que contiene la intervención de, por lo menos,

of Musical Composition 1450-1600 (Nueva York: Oxford University Press, 1997), 111.

34 Alan Tyson, “Notes on Five of Beethoven’s Copyists,” *Journal of the American Musicological Society*, vol. 23, núm. 3 (otoño de 1970): 439-471.

35 Christine Jeanneret, “L’œuvre en filigrane. Une étude philologique des manuscrits de Musique pour clavier à Rome au XVII^e siècle”, tesis de doctorado (Faculté des Lettres de l’Université de Genève, 2005), 19, 107-123, 158, 250-251, 264-283, y Christine Jeanneret, “Maria Cavalli: In the Shadow of Francesco”, en *Readying Cavalli’s Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, ed. de Ellen Rosand (Londres: Routledge, 2013), 95-118.

33 “The composer, who was often the *maestro di cappella*, functioned at times as scribe, preparing fair copies for performance.” Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft*

un escribano anónimo. La fig. 5 permite comparar pequeños segmentos de ese legajo con los mencionados villancicos de *Corpus Cristi* de 1628 (L1.1). Con el fin de lograr una presentación breve pero sistemática, el ejemplo agrupa los comienzos de las obras que usan clave de Fa en los libretes de la voz del bajo del coro 2. Por un lado, la selección obedece a que el librete del bajo del coro 1 de los villancicos está perdido y, por otro, a que una de las intervenciones del escribano anónimo se da, coincidentemente, en el librete del bajo del coro 2 de L28.

Gutiérrez de Padilla dibuja la clave de Fa de dos maneras: la primera es la más formal y es la que aparece en todos los ejemplos de la fig. 5,³⁶ mientras que la segunda es la clave de Fa vigente hasta el día de hoy. Cuando utiliza la clave antigua, las líneas horizontales del componente de la izquierda tienden a ser onduladas; el espacio intermedio oscila entre un óvalo tipo “ojo” y una figura rectangular con bordes ondulados, similar a un signo de “aproximadamente igual” (\approx). En el ejemplo vemos que la única excepción ocurre en la clave del comienzo del *Mirabilia testimonia* (fig. 5k), donde se utilizan seis líneas, formándose tres “ojos”; como se observa en el siguiente renglón, la clave de Fa retorna al trazo acostumbrado.³⁷

Adicionalmente a la clave de Fa, los segmentos representados en la fig. 5 permiten examinar otros rasgos distintivos de la caligrafía de Gutiérrez de Padilla. Primero: el trazo inclinado y abierto del dígito 8 en la indicación “A 8”, el cual se presenta en varios de sus manuscritos

(fig. 5, segmentos b, e y l). Segundo: la base de la letra “P” como se observa en la adscripción “padilla” (fig. 5, segmentos b, d, k y l). Tercero —y fundamental en este caso—: el remate ojival de las cabezas de las notas, principalmente de las que tienen la plica hacia abajo. Este tipo de punto musical es común en la época y proviene de ciertas maneras de cortar y utilizar la pluma como herramienta de trabajo. Algunos escribanos prefieren redondear la cabeza de la nota y otros tienden a dejarla levantada, como si se dibujara la flama de una vela encendida. En el caso de Gutiérrez de Padilla, las notas muestran esta segunda orientación: cabezas ojivales con una tendencia a girar el ápice hacia el lado derecho.

Finalmente, en *Exultate justi* (fig. 5, segmento l), se observa cómo la escritura del texto y el punto musical mudan de manera drástica a una caligrafía más rápida y cotidiana (el tema lo trabajé con más detalle en el artículo de 2017).³⁸ La escritura del texto con letra encadenada y la informalidad del punto musical sugieren que este motete fue copiado con apremio, o en tiempo y circunstancias completamente diferentes al resto de las obras que integran L28. El *Exultate justi* es la penúltima obra de los libretes del coro 2; corresponde al salmo del Introito de la misa del segundo domingo de Pascua, día del calendario eclesiástico en el que se consagró la Catedral de Puebla. Los libretes de L28 comienzan con la misa escrita para la consagración de la catedral por lo que la aparición de este motete hasta el final —es decir, fuera del orden que correspondería de acuerdo con las celebraciones reportadas por Tamariz— deja duda de si se añadió con premura antes del 18 de abril de 1649, día de la consa-

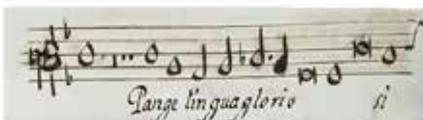
36 La foliación entre corchetes para ubicar la localización de cada segmento es mía.

37 Sobre el uso de capitulares en el L28, véase Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 160-161.

38 Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 166.

Villancicos de Corpus Christi, Gutiérrez de Padilla, autógrafos, 1628, AHVCMP, legajo 1, bajo del coro 2.

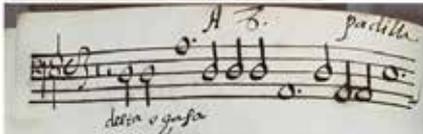
a) Pange Lingua [f. 2r]:



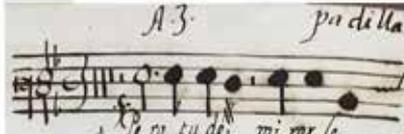
c) Después de comer [f. 3v]:



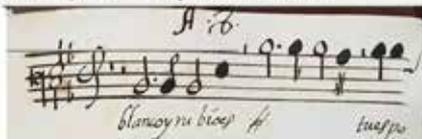
b) Porque todos comamos [f. 2v]:



d) Pero tú de mirarle [f. 6v]:



e) Blanco y rubio es tu esposo, morena [f. 7r]:

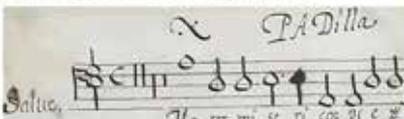


Obras copiadas por Gutiérrez de Padilla, AHVCMP, legajo 28, bajo del coro 2.

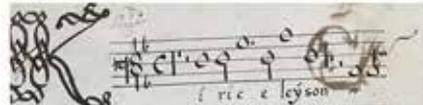
f) Gutiérrez de Padilla, misa *Ego flos campi*, Kyrie [f.3v]:



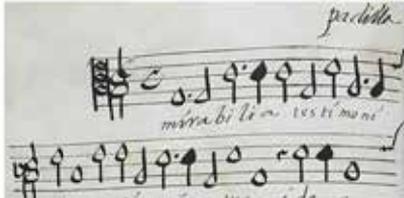
j) Gutiérrez de Padilla, *Salve Regina* [f.19r]:



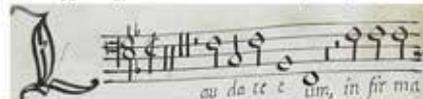
g) Misa de autor anónimo [f.lür]:



k) Gutiérrez de Padilla, *Mirabilia testimonia tua* [f.21v]:



h) Philippe Rogier, *Laudate Dominum* [f.14v]:



l) Gutiérrez de Padilla, *Exultate justi* [f.24v]:



i) Gutiérrez de Padilla, *Domine ad adjuvandum* [f.16v]:



Fig. 5. Legajos L1.1 y L28: comienzos de obras que contienen clave de Fa en manuscritos de Gutiérrez de Padilla.

gración, o si se incluyó posteriormente de manera incluso simbólica, por ejemplo, para la celebración de algún aniversario de la consagración.

La misma conclusión se puede aplicar al *Stabat Mater* ya que sólo ocupa cuatro voces y aparece como última obra de los libretes del coro 2, después del *Exultate*. Además, en las cuatro voces del *Stabat Mater*, la notación retorna al estilo de nota con terminación ojival, aunque realizado de manera menos cuidadosa o elegante. Como se observa en el segmento de la voz de tiple (fig. 6), si bien el punto musical parece ser de Gutiérrez de Padilla, la escritura denota un tiempo o ciclo de trabajo diferente. Ahora bien, independientemente del momento y del propósito con el que pudo haberse incluido el *Stabat Mater* en los libretes, esta misma parte de la voz de tiple contiene un elemento particularmente revelador: el fragmento final de la obra escrito en un pentagrama añadido en la esquina inferior derecha del folio (fig. 6). La anotación más bien

corresponde a lo que escribiría un compositor, ya que se esperaría una escritura más cuidadosa del escribano que apoya al maestro de capilla. El punto musical del fragmento añadido también parece ser de Gutiérrez de Padilla y, junto con el del *Exultate* del mismo juego de libretes, no sería el único antecedente de este tipo de escritura del compositor, sino que, más bien, resultaría ser el más común en sus manuscritos tardíos.

L28 tampoco representa la única fuente donde el maestro de capilla combina tipos de caligrafías en una misma obra o en una misma página, al contrario, varios juegos de villancicos de la década de los años cincuenta proveen numerosos ejemplos de esta práctica. Uno de ellos es el librete de la voz de tiple de los *Villancicos de 1653* en donde el f.11v (foliación mía), muestra el comienzo de *Albricias, pastores* en una notación de elaboración más rápida (fig. 7). Acto seguido, en el folio a la derecha, aparecen las coplas de ese mismo villancico de Reyes con un punto musical

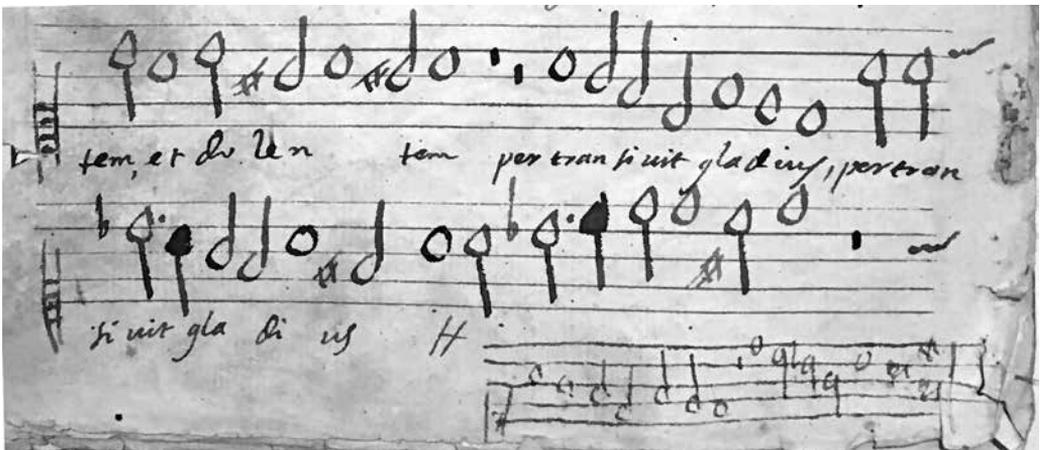


Fig. 6. Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, AHVCM, L28, coro 2, tiple [f. 29r]. Foto: Luisa Vilar-Payá.



Fig. 7. Gutiérrez de Padilla, *Albricias, pastores*, 1653, AHVCM, L2, tiple [ff.11v-12r]. Foto: Luisa Vilar-Payá.

The image shows an open manuscript with two pages of handwritten musical notation and lyrics. The left page is numbered '34' and the right page is numbered '35'. The music is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are in Spanish and describe the Virgin Mary's grief at the crucifixion of Jesus. The handwriting is in a cursive style typical of the 17th century.

Fig. 8. Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater 2*, AHVCM, L28, bajo [ff. 26v27r]. Foto: Luisa Vilar-Payá.

un poco más cuidado que enfatiza la cresta ojival de todas las notas (en el folio de la izquierda la terminación ojival sólo se acentúa en valores que no necesitan plica). Aunque sutil en comparación con lo que ocurre en el *Stabat Mater* de L28, el caso de las coplas de este villancico muestra un cambio de caligrafía que, al igual que en el *Stabat Mater*, sugiere el inicio de una nueva jornada de trabajo.

Regresando a la voz del tiple del *Stabat Mater* de L28, a la vuelta del folio donde encontramos el pentagrama añadido (reproducido en la fig. 6), se encuentra una segunda copia de ese mismo fragmento pasado en limpio, pero con un punto musical visiblemente diferente a los que se han observado en el compositor.³⁹ Los otros tres libretes igualmente presentan pasajes del *Stabat Mater* duplicados, aunque la intervención más extensa del escribano ocurre en la voz del bajo (fig. 8).

En todas las épocas han existido diferentes formas de dibujar una nota musical —o cualquier otro signo o letra—, pero si se comparan las figs.

5, 6 y 8 se logra ver cómo, con excepción del fragmento añadido escrito en el f. 29, el compositor y el escribano anónimo recurren a un tipo de trazo muy similar. Esto se aprecia en la configuración del contorno de la cabeza de las notas. Sin embargo, mientras el escribano anónimo procura dibujar un perímetro circular (fig. 8), la tendencia del compositor es la de alargar el trazo hacia arriba y hacia la derecha (figs. 5 y 6). Por supuesto, en los manuscritos de Gutiérrez de Padilla existen notas circulares salpicadas aquí y allá, y lo inverso sucede con la caligrafía del escribano anónimo cuando alarga el trazo de alguna nota, pero la apariencia final de uno y otro es completamente

diferente. Además, los pasajes del *Stabat Mater* copiados por el escribano son más regulares y cuidados, lo cual se espera de alguien que apoya al maestro de capilla, independientemente del esquema laboral que sirva de base. Finalmente, la comparación entre las figs. 5 y 8 permite ver que el escribano anónimo y el maestro de capilla tampoco coinciden en el dibujo de la clave de Fa.

Las dos versiones del *Stabat*

Más allá de contener información sobre lo que parece haber sido un momento significativo en el proceso de composición o recomposición de esta obra, la información obtenida de L28 y el orden de elaboración de las tres fuentes analizadas en la primera parte del artículo permiten argumentar que las dos versiones del *Stabat* coexistieron sin que una llegara a sustituir a la otra. Para facilitar el análisis de esta situación designaré la versión de L28 como “A” (por ser el manuscrito más antiguo) y la del LiPolxv como “B”. Comencemos resumiendo en tres puntos la relación que hay entre ambas versiones: primero: el pentagrama añadido en la parte de la voz de tiple de L28 (fig. 6) coincide con el momento en el que las versiones “A” y “B” comienzan a separarse para concluir la pieza de manera diferente (fig. 9); segundo: L30 es posterior al LiPolxv pero “retoma” la versión “A” de L28, y, tercero: uno o más escribanos intervinieron en L28, pasando “en limpio” los segmentos finales de la versión “A” en los libretes de las otras voces, mientras que en el librete de la voz del bajo se copió la versión “B”. Como resultado, ese librete contiene las dos versiones completas. Algunas diferencias menores en las intervenciones parecen indicar que ocurrieron en distintos momentos: cambios de caligrafía en el texto y variaciones en tinta y grosor de la

39 AHVCMP, L28, coro 2, tiple [f. 29v].

Fuente: AHVCMF, legajo 28, tiple [f. 29r], alto [ff. 26v-27r], tenor [ff. 24v-25r] y bajo [f. 28v]

Corresponde con cambio de caligrafía en el tiple del legajo 28

S
us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

A
us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

T
di - us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

B
per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

Fuente: AHVCMF, LiPol XV ff. 36v-37r

S
di - us, per - trans - i - vit gla - di - us, gla - di - us.

A
di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

T
di - us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

B
per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

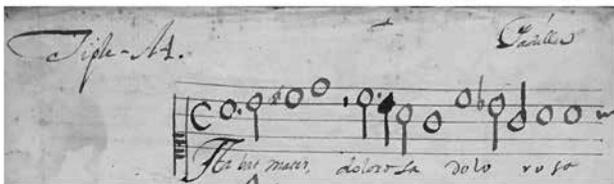
Fig. 9. Gutiérrez de Padilla, final del *Stabat Mater*, comparación entre L28 y LiPolxv. Transcripción: Luisa Vilar-Payá.

nota casi imperceptibles en una fotografía; por esta razón, queda abierta la posibilidad de que interviniera más de un escribano anónimo.

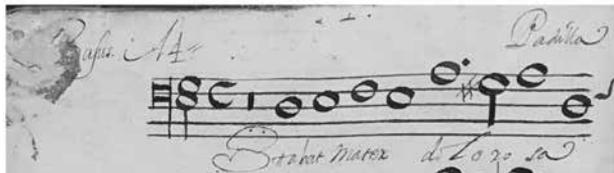
El panorama aquí descrito contradice la idea de obra “final” o “mejorada” y más bien apunta hacia prácticas culturales en donde una elaboración posterior no necesariamente anula la utilización de versiones anteriores. Hay otro

elemento del *Stabat Mater* de L28 que viene a corroborar esta hipótesis: la caligrafía de la adscripción (apellido del autor) es la misma, tanto en la parte de la voz del bajo copiada por el escribano anónimo como en las cuatro partes que parecen copiadas por el compositor (fig. 10). Aún más, esta misma mano emerge en otro legajo del AHVCMF que contiene las ocho partes

a) Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, tiple, AHVCMP, legajo 28 [f. 29r]:



b) Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, bajo, AHVCMP, legajo 28 [f. 27v]:



c) Gutiérrez de Padilla, *Letanía*, alto, AHVCMP, legajo 3.1 [f. 1r]:



Fig. 10. Gutiérrez de Padilla, comparación de adscripciones en L28 y L3.1. Foto: Luisa Vilar-Payá.

de una *Letanía*, de Gutiérrez de Padilla.⁴⁰ La fig. 10 muestra un ejemplo de cada caso: versión “A” para la voz de tiple de L28, versión “B” para la voz del bajo del mismo legajo, y la voz del alto del coro 1 de la *Letanía*. Los ejemplos de la fig. 10 muestran tres de un total de trece adscripciones que, por su parecido, difícilmente implican más de un escribano. Hasta ahora, no se han encontrado evidencias que pudieran relacionar esta firma con la mano de Gutiérrez de Padilla; sin

embargo, independientemente de quién pudo haberlas colocado y en qué momento lo hizo, la relación establecida demuestra la existencia de un mismo escribano interesado en identificar las dos versiones del *Stabat Mater* junto con otros manuscritos del maestro de capilla.

Respecto a la existencia de dos versiones musicales de la misma pieza y al orden de composición, es posible pensar que Gutiérrez de Padilla partió de una versión previa, que incluso podría haber sido la versión “B”, en un manuscrito hoy perdido. Es lógico que para la consagración de la Catedral de Puebla el maestro de capilla

⁴⁰ AHVCMP, *Sección música*, legajo 3. Obra clasificada incorrectamente como “Misa a 8 voces” en 00-1568, Stanford, *Catálogo*, 246, corregido en Tello, *Catedral de Puebla*, 229.

compusiera obras nuevas y también adaptara otras ya compuestas. Además, el acontecimiento incluyó servicios funerarios para el traslado de los restos de obispos anteriores. Esto explicaría la coexistencia de una versión más sintética (“B”) y otra más extensa con un comienzo imitativo y una cadencia final que incluye el intervalo de tercera (“A”). El análisis musical de las dos versiones completaría el panorama, pero saldría del alcance y espacio de este artículo cuyo objetivo es otro: mostrar cómo el análisis sistemático de corte codicológico utilizado en estos manuscritos musicales contribuye al estudio de los procesos de composición, recepción y conceptualización de la música virreinal de la Nueva España desde perspectivas poco exploradas hasta ahora.

Conclusiones

La metodología del artículo se centró en el análisis de evidencias codicológicas gracias a las cuales se pudo establecer la cronología de tres manuscritos y repensar procesos de composición y recepción de una obra del siglo XVII. La primera parte se concentró en la confección de dos juegos de libretes de coro en los que se examinaron repertorios, autores incluidos, orden de aparición, folios en blanco y marginalia. Para complementar el análisis de la cronología de las fuentes —y para argumentar la existencia de una copia autógrafa del *Stabat Mater* de Gutiérrez de Padilla— se analizaron diferencias entre dos versiones de la elaboración polifónica en términos de contenido musical y caligrafía. Esto llevó a reconocer intervenciones en L28 que coinciden con el punto musical del maestro de capilla y otras que implican la presencia de al menos un escribano anónimo.

Existen dos versiones musicales del *Stabat Mater*: una se conserva en L28 y L30 del AHVCM, P,

y otra en el libro de polifonía que el cabildo catedralicio ordenó copiar poco antes de que falleciera el compositor. En el artículo argumento que la copia más antigua y autógrafa es la de L28. La antigüedad de la fuente se sostiene porque el legajo contiene, en la caligrafía del compositor, repertorio que pudo utilizarse durante la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox y Mendoza (1649). Por otro lado, es posible que durante esta coyuntura histórica el maestro de capilla reutilizara algunas de sus obras y que un fragmento añadido, que se encuentra en la parte de la voz de tiple de L28, corresponda a la reescritura de una versión preexistente del *Stabat Mater*.

Además de esta copia autógrafa, los libretes para las voces de tiple y bajo de este mismo L28 contienen partes del *Stabat Mater* escritas por una mano diferente, casi seguro en tiempos posteriores y en folios que originalmente habían quedado vacíos.⁴¹ Llama la atención que el librete para la voz del bajo muestre una versión distinta de la pieza (en comparación con la que muestran las otras partes vocales) y que ésta concuerde con la del LiPolxv, un manuscrito copiado entre 1663 y 1671.

Finalmente, L30 claramente se vincula con el organista y compositor Vidales, quien también fue gran admirador de Gutiérrez de Padilla. Esta fuente reproduce la versión del *Stabat Mater* que se encuentra en el manuscrito más antiguo, aunque por el repertorio que contiene se deduce que los libretes se copiaron alrededor de 1680, cuando Gutiérrez de Padilla había ya fallecido y cuando el LiPolxv estaba ya terminado. Todo

41 Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 169.

esto apunta a que dos versiones de la misma obra pudieron coexistir durante varias décadas.

Las evidencias con las que trabajé en el artículo muestran la evolución de una obra en diferentes momentos de la historia de la Catedral de Puebla y también apuntan a una concepción que difiere del concepto de “obra” ya que, por lo menos durante tres décadas, todo indica que las dos versiones existentes de este *Stabat Mater* coexistieron y lograron mantener el interés de los músicos catedralicios.

Abreviaturas

AHVCMP: Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla

Fuentes documentales

AHVCMP, *Actas de cabildo*, libros 1613-1622, 1627-1633, 1663-1668, 1669-1675, 1675-1680.

AHVCMP, *Sección música*, legajos, 1.1, 2, 3.1, 28, 30, 31, 36, 38.

AHVCMP, *Sección música*, libro de polifonía xv.

Fuentes impresas

Barwick, Steven. “Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico”. Tesis de doctorado, Harvard University, 1949.

Galí Boadella, Montserrat. “Juan de Palafox y la consagración de la Catedral de Puebla a la luz de nuevos textos (1649)”. En *Varia Palafoxiana*, coordinado por Ricardo Fernández Gracia, 169-191. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010.

Gembero Ustároz, María. “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”. En *Palafox. Iglesia, cultura y estado en el siglo XVII*, coordinado

por Ricardo Fernández Gracia, 461-499. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001.

Gutiérrez de Padilla, Juan. *Seven Motets*, edición y transcripción de Bruno Turner. Lochs, Isle of Lewis: Vanderbeek & Imrie Ltd., 1992.

Hurtado, Nelson. “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles”. *Heterofonía* 40, núm. 138-139 (2008): 29-65.

Jeanneret, Christine. “L’oeuvre en filigrane. Une étude philologique des manuscrits de Musique pour clavier à Rome au XVII^e siècle”. Tesis de doctorado, Faculté des Lettres de l’Université de Genève, 2005.

Jeanneret, Christine. “Maria Cavalli: In the Shadow of Francesco”. En *Readying Cavalli’s Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, edición de Ellen Rosand, 95-118. Londres: Routledge, 2013.

Koegel, John. “Gutiérrez de Padilla, Juan”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirección de Emilio Casares, vol. 6, 148-150. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Mauleón Rodríguez, Gustavo. “Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil: un corpus documental”. En *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, coordinación de Gustavo Mauleón Rodríguez, 179-240. México: Secretaría de Cultura, 2010.

Miranda, Ricardo. “Juan Gutiérrez de Padilla, luz de los ángeles en la música”. *Heterofonía* 34, núm. 125 (2001): 31-49.

Owens, Jessie Ann. *Composers at Work. The Craft of Musical Composition, 1450-1600*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.

Pérez Ruiz, Bárbara. “Una antifona y tres maestros de capilla”. En *Historia de la música*

- en Puebla, coordinado por Gustavo Loyola Medina, 63-78. Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla, 2010.
- Ray, Alice. "The Double-Choir Music of Juan de Padilla". Tesis de doctorado, University of Southern California, 1953.
- Reitz, Paul Armin. "The Holy Week Motets of Juan Gutiérrez de Padilla and Francisco Vidales. Single Choir Motets from Choirbook XV and Legajo XXX, Puebla Cathedral Archive". Tesis de doctorado, University of Washington, 1987.
- Salazar, Antonio. *Obras en latín*, transcripción y edición de Bárbara Pérez Ruiz. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.
- Stanford, 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/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002.
- Stevenson, Robert. "The 'Distinguished Maestro' of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla". *Hispanic American Historical Review* 35, núm. 3 (1955): 363-373.
- Tamariz de Carmona, Antonio. *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su Catedral*. México: Secretaría de Cultura, 1991.
- Tello, Aurelio, Dalila Franco y Abel Maní Andrade. *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
- Tyson, Alan. "Notes on Five of Beethoven's Copyists", *Journal of the American Musicological Society* 23, núm. 3 (1970): 439-471.
- Vilar-Payá, Luisa. "El ideario palafoxiano y la música de Juan de Gutiérrez de Padilla: El salmo *Dixit Dominus* y el Credo de la misa *Ego flos campi*". En *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, edición de Javier Marín López, 543/568. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía con Música y Estudios Americanos/Sociedad Española de Musicología, 2020.
- Vilar-Payá, Luisa. "Lo histórico y lo cotidiano. Un juego de libretes de coro para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox (1649)". *Revista de Musicología* 40, núm. 1 (2017): 135-176.

Fuentes sonoras

Le Siècle d'Or de la Musique Hispano-américaine, 1993, Groupe Vocal Gregor, Dante Andreo (director), CD, XCP 5014, 1998.

Fuentes electrónicas

Le Siècle d'Or de la Musique Hispano-américaine Groupe Vocal Gregor - Dante Andreo, dir. XCP 5014, <http://www.medieval.org/emfaq/cds/xcp5014.htm> (consultado el 7 de julio de 2020).



dgapa - PAPIIT



ISSN 2395-8243

