

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 8, marzo de 2017**

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, Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5622-7250 y 5622-6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

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

De las imágenes: Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”

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, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5622-7250 y 5622-6999 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 Impresos Herman, S.A., Av. San Jerónimo 2259, Col. Pueblo Nuevo Alto, Delegación Magdalena Contreras, C.P. 10640, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo del 2017, 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.

Impresa en México
Distribución gratuita

Contenido

Presentación

Marialba Pastor

2

El pasado es un país extranjero. La práctica cultural de imaginar la música antigua

Barbara Titus

6

“Convidando está la noche” y la grabación del *Latin Baroque*

Drew Edward Davies

16

Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo de Música del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Lucero Enríquez Rubio

32

Los “ofertorios” del Chiquitos jesuítico

Leonardo J. Waisman

47

La ciudad episcopal, una introducción al concepto

Montserrat Galí Boadella

66

Notas curriculares

79

“Convidando está la noche” y la grabación del *Latin Baroque*¹

Drew Edward Davies

Northwestern University

La contradicción principal que problematiza la interpretación históricamente informada de la música antigua es el hecho de que la música del pasado no puede ser escuchada con los oídos ni en los contextos de tiempos anteriores. Al contrario, la música antigua es un *performance* del presente que tiene como propósito la reconstrucción de la música del pasado por medio de la recopilación de evidencia documental diversa y, en no menor parte, la imaginación para fines de, en las palabras de un musicólogo, recrear “emociones, historia, novedad, política y, finalmente, placer”.² En Latinoamérica, donde prácticamente ningún elemento del repertorio virreinal pervive en las prácticas musicales del presente, toda interpretación actual de estos repertorios es necesariamente inventada; en la mayoría de los casos, tal invención la realizan músicos europeos o norteamericanos cuyo sonido particular y linaje personal de formación musical contribuyen al resultado sonoro. Sin embargo, los repertorios virreinales no son necesariamente congruentes con los repertorios europeos que los ensambles de música antigua suelen interpretar, de la misma manera que tampoco lo son con aquellos

grupos constituidos por músicos de origen latinoamericano que estudiaron con los pioneros del movimiento de música antigua en Europa y que siguieron carreras internacionales. Tampoco son necesariamente congruentes los intereses de los intérpretes con los de musicólogos o historiadores que tienden a acercarse a la música del pasado como si fuera “*textual critics*”.³

En la ausencia de una tradición vinculada directamente con el pasado, los esfuerzos por restablecer la música virreinal —y el villancico en particular— han desarrollado una tradición de *performance* contemporánea e imaginativa la cual se puede llamar “*Latin Baroque*”.⁴ Fenómeno con raíces complejas que surgió a partir de los años noventa, el *Latin Baroque* se caracteriza por la presencia de percusión improvisada, técnicas y timbres vocales influidos por la música popular, la parte del bajo continuo realizada por una guitarra rasgueada que apunta a tradiciones folclóricas y, a veces, la incorporación de sonidos ambientales como campanas o sonidos de la selva.

1 Una versión anterior de este ensayo se intitula “Villancicos, *performance*, y comunidades”, en Javier Marín López, ed., *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico* (Kassel: Reichenberger, en prensa).

2 Thomas Forrest Kelly, *Early Music: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 3.

3 Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 1995), 70.

4 Aunque otros investigadores emplean el concepto “Latin American Baroque”, yo prefiero omitir la palabra “American”. Así, se comunica un concepto abstracto, libre de la geografía, en paralelo con el término “Latin Jazz”. También prefiero conservar el término en inglés. Véase Geoffrey Baker, “Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?”, *Early Music* 36, núm. 3 (2008): 441-448.

Estos atributos, que son consistentemente perceptibles en las interpretaciones de un gran número de ensambles, resaltan el lenguaje rítmico de la música, relajan la formalidad del concierto en vivo y sustituyen la experiencia elitista de la música clásica con un sentido populista. Así, el *Latin Baroque* no es una recuperación del pasado, sino un producto del presente construido por una fusión de elementos de música histórica, popular y folclórica. Reconociendo que estos elementos no son, necesariamente, históricamente apropiados para el repertorio en su contexto original, algunos grupos recientes, por ejemplo el conjunto sueco Ensemble Villancico dirigido por Peter Pontvik, presentan sus grabaciones abiertamente como *World Music*, una categoría en la que prospera la fusión intercultural.

A pesar de una variedad de frutos musicológicos e interpretativos en el campo de la música virreinal que se remonta al tercer cuarto del siglo xx, no fue sino hasta 1992, en el quinto centenario del primer viaje de Cristóbal Colón al Caribe, cuando ensambles internacionales de música antigua empezaron a hacer conciertos de alto perfil con repertorio virreinal y a lanzar grabaciones de este tema con las compañías discográficas mayores. El sonido del *Latin Baroque* se hizo presente, casi de inmediato, en estas grabaciones de los años noventa; al cambio de milenio, muchos ensambles de música antigua, si no es que la mayoría de ellos, ya habían estrenado algún programa del *Latin Baroque*, en ocasiones con bastante éxito. Dichos programas se presentaron, casi siempre, dentro de marcos conceptuales que enfatizaban temas como el descubrimiento, el exotismo, el encuentro intercultural, la herencia latinoamericana en los Estados Unidos, o la herencia africana de Latinoamérica. Las notas

al programa y las imágenes seleccionadas para anunciar los conciertos y decorar las portadas de los discos y sitios *web* tendían a evocar sueños de viajes y la búsqueda de tesoros escondidos. Quizás la mejor descripción de esta estética se revela en la misión del Ensemble Villancico que declara, en su sitio *web*, que “el ensamble une la calidad reconocida de las voces nórdicas, instrumentistas y danzantes especializados, y el espíritu colorido de la música barroca latinoamericana”.⁵ Es decir, hacen una fusión de la supuesta calidad europea con la supuesta festividad latina en un encuentro de dos mundos.

En la música, el fenómeno del *Latin Baroque* traza sus raíces hacia los años setenta, momento en que grupos como Hesperion xx, dirigido por Jordi Savall, y otros, empezaron a explorar los repertorios musicales de la Iberia medieval y el Renacimiento mediterráneo por medio de una lente multicultural y una visión incluyente de las minorías internas. Enfocaron la música profana de judíos, árabes, mozárabes, trovadores y otros con técnicas musicales similares que incluían el uso de la percusión en las danzas y técnicas vocales que podían representar lo popular en las canciones, además de otros efectos ambientales. Por ejemplo, el álbum *Weltliche Musik in Christlichen und Jüdischen Spanien (1450-1550)* de Jordi Savall y Hesperion xx, grabado en 1975, empieza con el sonido de castañuelas. Este efecto produce, en los escuchas españoles, un sentido tanto de familiaridad (las castañuelas significan

5 Página *web* de Ensemble Villancico, <http://www.villancico.se/ensemble> (consultada el 27 de febrero, 2017). Traducción mía. Texto en inglés: “the ensemble unites the recognized quality of Nordic voices, specialized instrumentalists and dancers and the colorful spirit of Latin American Baroque music.”

música popular española) como de alteridad (las tocan las manos del “otro” interno. En el librito de la grabación, Savall indica que la percusión es improvisada.⁶

Desde sus inicios, el repertorio principal del *Latin Baroque* ha sido el villancico, un género de música eclesiástica católica que floreció en el mundo hispano entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Característicamente, pero no exclusivamente, se cantaba durante los *maitines* para responder a las lecciones bíblicas. El villancico proporcionaba un comentario didáctico e ingenioso sobre la doctrina, unas veces en lenguaje fácil de comprender, otras, en versos eruditos llenos de referencias teológicas complejas. Como es un género literario bastante efímero, el villancico se construye con glosas de otros villancicos existentes, mezcla contenidos del teatro del Siglo de Oro con la teología, y rebosa en juegos de palabras.⁷ Si bien el villancico típico contiene un estribillo —que presenta un tema— y una serie de coplas exegéticas, en realidad los villancicos muestran una gran variedad de estructuras formales.⁸

6 *Weltliche Musik in Christlichen und Jüdischen Spanien (1450-1550)*, Jordi Savall y Hesperion XX, 2 LPs, EMI Reflexe IC 163 30 125/26 (1975). Hubo seis reediciones de esta grabación.

7 Tess Knighton y Álvaro Torrente, eds., *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres* (Aldershot: Ashgate, 2007), 1-14; Drew Edward Davies, “St. Peter and the Triumph of the Church in Music from New Spain”, *Sanctorum* 6 (2009): 67-89; Drew Edward Davies, “Villancicos for the Virgin of Guadalupe from Mexico City”, *Early Music* 39, núm. 2 (2011): 229-244.

8 Lucero Enríquez, Drew Edward Davies, y Analía Cheriavsky, eds., *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Vol. I: Villancicos y cantadas* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 63-

El repertorio de villancicos que sobrevive en México es escaso en comparación con el de España aunque, aún en la Península, el número de villancicos publicado y disponible estrictamente en edición crítica es pequeño.⁹ Debido a este material limitado, un fascinante canon del *Latin Baroque* ha surgido alrededor de él y a lo largo de las dos últimas décadas; predominan los villancicos poblados del siglo XVII en ediciones realizadas originalmente por Robert Stevenson entre 1950 y 1975. Este canon consiste en los villancicos “A la jácara jacarilla” y “Ah, siolo Flasiquiyo”, de Juan Gutiérrez de Padilla, “Convidando está la noche”, de Juan García de Céspedes, y “Los coflades de la estleya”, de Juan de Araujo, junto con un puñado de otras obras, algunas polifónicas. El villancico de Araujo, un compositor español que trabajó en América del Sur, no proviene de la Nueva España sino del virreinato del Perú. Todos estos villancicos contienen representaciones satíricas de grupos sociales y se cuentan entre las obras coloniales que supuestamente hacen refe-

75; Andrea Bombi, “The Third Villancico was a Motet: The Villancico and Related Genres,” en Knighton y Torrente, *Devotional Music in the Iberian World*, 149-187.

9 Las colecciones principales de villancicos con música proveniente de la Nueva España se encuentran en los archivos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Durango y Guatemala, y en la colección Sánchez Garza. Véase Lincoln Spiess y Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Archives* (Detroit: Information Coordinators, 1969); Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, DC: Organization of American States, 1970); E. 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, 2002); y Drew Edward Davies, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México y ADABI, 2013).

rencia a las culturas populares del período. Dos de ellos son los únicos ejemplos de música eclesiástica virreinal que, en 2016, fueron recopilados en antologías norteamericanas usadas como libros de texto en clases universitarias de historia de la música.¹⁰ No nos sorprende que estas cuatro obras sean villancicos para la Navidad, fiesta particularmente abierta a la representación de lo popular debido a que el tema central es la inversión del orden social señalada por el nacimiento humilde de Cristo. A continuación, este ensayo se enfocará en el villancico más interpretado de los cuatro, “Convidando está la noche”, para entenderlo como emblema del fenómeno del *Latin Baroque*.

“Convidando está la noche”

A finales de 2016, “Convidando está la noche” se encuentra entre las obras más interpretadas de la música virreinal latinoamericana y, probablemente, sea la más grabada, con al menos veinticuatro grabaciones profesionales existentes (véase Apéndice 1). Es un villancico interesante por varias razones: “Convidando está la noche” fue compuesto por Juan García de Céspedes, en Puebla, Nueva España, alrededor de 1670. Puebla, una ciudad comercial relativamente progresista y en gran parte criolla, contaba con una infraestructura eclesiástica monumental en esa época.¹¹ Mucha de esa infraestructura como la catedral

(consagrada en 1649), numerosos conventos y una de las bibliotecas públicas más antiguas de América (abierta en 1646) todavía perdura. García de Céspedes ocupó la posición de maestro de capilla (primero regente y luego titular) entre 1664 y 1678, después de la muerte de Juan Gutiérrez de Padilla, su importante antecesor de origen malagueño. Supuestamente nacido en Puebla alrededor de 1619, García de Céspedes cantó en la catedral, como niño de coro, a partir de aproximadamente 1630. Luego, cumplió con una variedad de funciones entre las que se encontró haber sido capellán de coro, maestro de los niños del coro y maestro de *viola da gamba*.¹² Siendo un sacerdote ordenado, García de Céspedes pasó la mayor parte de su carrera entonando el canto llano como capellán de coro, durante los servicios diarios. Seis de sus composiciones, de las cuales dos están fechadas en la década de 1670, sobreviven con atribución segura. Durante su período, el conjunto que se usó para interpretar estos villancicos en la iglesia habría incluido un coro de cantantes masculinos de diferentes edades (un coro femenino en el caso de conventos de monjas), más instrumentos de acompañamiento tales como el arpa, el bajón, la *viola da gamba* y el órgano, quizás algunos otros, de vez en cuando.

“Convidando está la noche”, obra breve para cuatro voces, SSAB, sin línea independiente exis-

10 “Los coflades de la estleya” aparece en J. Peter Burkholder, y Claude V. Palisca, *The Norton Anthology of Western Music*, 7a edición, vol. 1: *Ancient to Baroque* (Nueva York: Norton, 2014), 656-668; “Ah siolo Flasiquiyo” aparece en John Walter Hill, ed., *Anthology of Baroque Music* (Nueva York: Norton, 2005), 260-264.

11 Cayetana Álvarez de Toledo, *Politics and Reform in Spain and Viceregal Mexico: The Life and Thought of Juan de Palafox 1600-1659* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

12 Craig H. Russell, “García de Zéspedes [Céspedes], Juan,” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2a ed. (Londres: Macmillan, 2001), 9 vols., IX: 528. Otros trabajos que reúnen referencias acerca de García de Céspedes tomadas de las actas de cabildo son Robert Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Inter-American Music Review* 5, núm. 2 (1983): 21-62; y 6, núm. 1 (1984): 29-139; y Bárbara Pérez Ruiz, “Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la catedral de Puebla (1664-1678)”, *Heterofonía* 141 (2009): 31-54.

tente para el bajo continuo, es un villancico en métrica triple dispuesto en dos secciones textuales (véase Apéndice 2). La primera, etiquetada “Juguete a 4”, es una introducción que consta de dos versos estróficos. El término “Juguete” implica que los versos son ligeros a la manera de un *sketch* cómico. Después del “Juguete”, sigue una serie de ocho coplas estróficas que lleva las etiquetas “estribillo” y “dúo guaracha”. Cada una de estas coplas se canta dos veces: primero, como un dúo entre soprano y bajo y, después, como responsión para todas las voces. Dado que el significado de las palabras “juguete”, “estribillo” y “guaracha” es impreciso o irónico como nombre de sección musical (el “estribillo” consta de coplas), en este ensayo me referiré a las dos secciones como “introducción” y “coplas” respectivamente.

Un aspecto curioso de la historia de “Convidando está la noche”, la cual fue editada y publicada por Robert Stevenson en 1975, es lo inaccesible de su fuente original.¹³ Se trata de un documento que, en el pasado, perteneció al archivo de la Catedral de Puebla o a otra colección poblana. El manuscrito forma o formó parte de la biblioteca privada del médico e historiador mexicano Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980), autor de la primera monografía sobre música mexicana; en 2016, este manuscrito seguía inaccesible al público.¹⁴ Sin embargo, Robert Stevenson reportó que Saldívar, en 1963, había mandado a sus amistades “Felicitaciones navideñas” que contenían un tipo de facsímil de la fuente de esta

obra.¹⁵ Hasta ahora, no se ha encontrado ningún ejemplar de esta tarjeta de Navidad; luego entonces, el único vestigio de la fuente original, accesible, es la serie de incipit que aparece en la edición de Stevenson al inicio de los pentagramas de la música editada.

La letra de “Convidando está la noche” evoca un escenario festivo basado en el episodio bíblico de la Adoración de los Pastores, en el que unos ángeles cuentan la noticia del nacimiento de Cristo a unos pastores los cuales se apuran a ir al pesebre para ver el milagro con sus propios ojos,¹⁶ un tema que resultó favorecido en el arte religioso europeo del siglo XVII. En el villancico, se toma como tema no a los pastores sino a las pastoras que van al pesebre, las cuales son todas “músicas” (músicos femeninos), un detalle perdido entre casi todas las traducciones del texto al inglés así como en las notas al programa de las grabaciones, debido a la mala traducción de las palabras “varias músicas”.¹⁷ De hecho, docenas,

15 Stevenson, “Puebla Chapelmasters” (1984), 45.

16 Lucas 2:16-20. “Así que fueron de prisa y encontraron a María y a José, y al niño que estaba acostado en el pesebre. Cuando vieron al niño, contaron lo que les habían dicho acerca de él, y cuantos lo oyeron se asombraron de lo que los pastores decían. María, por su parte, guardaba todas estas cosas en su corazón y meditaba acerca de ellas. Los pastores regresaron glorificando y alabando a Dios por lo que habían visto y oído, pues todo sucedió tal como se les había dicho.” Nueva Versión Internacional, www.biblegateway.com (consultada el 15 de noviembre, 2015).

17 En el librito de la grabación *Nueva España: Close Encounters in the New World* (véase Apéndice 1), la traducción anónima de las primeras dos líneas de texto del villancico (“Convidando está la noche/ de músicas varias”) es: “Inviting is the night/ to those who *with varied kinds of music*” (cursivas mías). Yo las traduzco: “The night is inviting/ a *variety of musician girls* here.” Desafortunadamente, la traducción del librito ha sugerido a los angloparlantes que las secciones de la obra funcionaron como representaciones de diferentes tipos de música.

13 Robert Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington, D.C.: Organization of American States, 1975), 171-172.

14 Gabriel Saldívar y Silva, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial* (México: Secretaría de Educación Pública, 1934).

si no es que cientos de villancicos navideños del siglo xvii con el tema de “las zagalas” sobreviven en España, siendo menor el número en la Nueva España.¹⁸ En “Convidando está la noche”, después de llegar al pesebre las zagalas cantan con entusiasmo coplas muy sencillas y repetitivas construidas de clichés y oxímorones que emulan al poeta italiano Petrarca. El acompañamiento musical también es exageradamente sencillo. Estas coplas, que forman la “guaracha”, pintan la *naïveté* de las zagalas.

En todo el mundo hispano, los textos de los villancicos navideños presentan tipologías de carácter —principalmente de “otros” sociales— que se comportan de manera impertinente en la presencia del niño Cristo. Los textos se habrían considerado como ingeniosos, divertidos y, hasta cierto punto, didácticos porque expresan la idea de la humildad del nacimiento de Cristo de una manera u otra. También alegorizan la idea de la eventual preeminencia que alcanzaría el cristianismo ya que en sus representaciones los no cristianos veneran al niño Dios. En el caso de “Convidando está la noche”, las zagalas son probablemente beduinas y la implicación es que su pueblo se convertirá eventualmente al cristianismo.

Los incipit vocales proporcionados por Stevenson en su edición nos ofrecen un poco de información acerca del curso que ha seguido esta obra y su transformación de obra religiosa

católica en obra contemporánea de fusión. Primero, vemos en los incipit que la mensuración original fue de C3 con notación mensural ennegrecida, lo esperado para un villancico de su época. No obstante, Stevenson transcribió la música en compás de 6/8, dando como resultado un lenguaje rítmico que, en la página impresa, parece más complejo que si hubiese sido escrito en 3/2, la métrica convencional para transcribir C3. Stevenson intervino de manera aún más contundente en las coplas, en las que alterna entre el 6/8 y 3/4 en cada compás, aun cuando las *breves* prolongadas (ligadas) de la música existente no necesariamente implican este ritmo, si bien pudiera ser una posibilidad interpretativa (véase el ejemplo en figs. 1a y 1b).

Dado que la alternancia entre 6/8 y 3/4 puede indicar hoy día una danza popular caribeña, no es exageración decir que Stevenson facilitó la invención del *Latin Baroque* por medio de su acción editorial. Su notación implica un barroco alternativo que no se corresponde con otra música conocida de la época, ya que la notación en 3/2 se asemeja más al lenguaje rítmico de compositores como Schütz o Cavalli. Tomando en cuenta el significado de este ritmo añadido por Stevenson, además de la palabra “guaracha” en el texto, múltiples comentaristas han propuesto en foros en internet que las coplas son nada menos que la primera instancia de la guaracha afrocaribana en la historia de la música —una forma de los siglos xix y xx—. Aunque esto sería de hecho interesante, Craig Russell ha mostrado que eso no puede ser porque el ritmo —sugerido por Stevenson— no corresponde al de la guaracha contemporánea sino al de la guajira,¹⁹ otro baile

18 Dieciséis villancicos con el tema de “zagalas” aparecen listados en Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)* (Kassel: Reichenberger, 2000); veintitrés fueron listados en Álvaro Torrente y Janet Hathaway, *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library* (Kassel: Reichenberger, 2007).

19 Craig H. Russell, “García de Zéspedes [Céspedes], Juan”.

a. Edición de Stevenson (1975), reducida y normalizada.

b. Edición diplomática hipotética, reducida y normalizada.

Figs. 1a y 1b. “Convidando está la noche” posibilidades contrastantes para la notación de las coplas. Edición: Drew Edward Davies.

con raíces en África, de larga presencia en las músicas españolas, incluido el flamenco. Aunque no podemos saber su intención, es posible que el autor del texto del villancico usara la palabra “guaracha” como ingenio literario (algo que los villanciqueros solían hacer con vocabulario especializado) y no para implicar una verdadera representación de una forma musical o una danza. De todos modos, es más probable que el autor se hubiese referido a la guaracha peninsular —un baile teatral de la época, hoy poco conocido—, que a la forma posterior caribeña.²⁰ No obstante, la versión rítmica de Stevenson suena bien, suena “latino” y tiene un cierto sentido musical aunque

no suene a barroco. En suma, “Convidando está la noche”, con sus alusiones literarias, su música exageradamente sencilla, su fuente inaccesible, y su partitura con mucha intervención editorial, se queda como una obra que despierta la imaginación de un pasado ficticio.

Las grabaciones

El contexto original de “Convidando está la noche” fue probablemente el de la Catedral de Puebla, donde los cantantes habrían sido una mezcla de niños y hombres de varias edades. No obstante, en todas las interpretaciones que pude escuchar para este proyecto se emplearon coros mixtos de mujeres y hombres. Esta incongruencia obvia representa solamente la primera desviación fuera de lo históricamente posible en la reinvencción contemporánea de la obra. Otras desviaciones

20 Waldo Parra Moreno y Benjamín Yépez, “Guaracha,” en Emilio Casares-Rodicio, ed., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), vol. 5, 935.

incluyen el uso de un surtido número de instrumentos musicales para acompañar las partes vocales o para hacer interludios, el cambio de orden u omisión de los versos poéticos, la adición del folclorismo por medio de la guitarra rasgueada en estilo popular, y la representación de “dos extremos” al emplear estilos musicales contrastantes. Así, la introducción se presenta en un estilo relativamente sobrio de música religiosa, a veces *a cappella*, mientras las coplas se realizan como un baile cantado popular. Parece que la meta de la mayoría de los grupos que han interpretado esta obra es señalar la presencia de músicas folclóricas de hoy en la música eclesiástica del pasado.

Al parecer, el primer grupo que grabó “Convidando está la noche”, al menos en un disco compacto comercial, fue el ensamble mexicano Ars Nova. En su disco *Música virreinal mexicana*, de 1992, Ars Nova interpreta la obra siguiendo la edición de Robert Stevenson de 1975. (Esto es evidente porque el grupo reproduce con exactitud las alteraciones cromáticas inusuales e improbables que sugiere Stevenson en la partitura.) A diferencia de todos los grupos norteamericanos y europeos que grabarían la obra posteriormente, Ars Nova no hace una gran diferencia de *tempo* o sonoridad entre las dos secciones de la obra; es decir, como hispanohablantes, no se confundieron con la frase “varias músicas”. Aunque sí emplea percusiones en las coplas —como sucede en todas las veinticuatro versiones escuchadas— hace uso de instrumentos de origen *indígena* para ilustrar sonoramente el concepto del mestizaje mexicano. En esta grabación, el guitarrista Antonio Corona toca un acompañamiento de bajo continuo de manera relativamente sutil. A pesar de ser el primero, este disco tuvo poca

influencia —y probablemente poca difusión— fuera de México, al menos durante los años noventa, una realidad perceptible en la ausencia de grabaciones posteriores que lo hubiesen copiado, no obstante la atención que Ars Nova puso en la comunicación del texto y a que la suya es una de las escasas interpretaciones que presenta el texto completo del villancico en el orden correcto (otras son el Harp Consort [2002], Jordi Savall [2003], el Toronto Consort [2012], y Musica Temprana [2015], aunque varias de éstas hacen interludios entre las coplas).

En el mismo año, 1992, salió la interpretación pionera de “Convidando está la noche” en los Estados Unidos, la de la Boston Camerata bajo la dirección de Joel Cohen (véase fig. 2). Considero que fue este disco, *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*, grabado en el festival veraniego de Tanglewood, el que lanzó y codificó el fenómeno del *Latin Baroque*.²¹ Esta grabación también resulta útil como punto de referencia para el linaje de grabaciones interrelacionadas que vendrían después. Este fascinante —si no inquietante— disco presenta la colaboración entre músicos de distintos orígenes que dan forma a un concepto concebido por Cohen. Entre los colaboradores que fueron intérpretes en este disco destaco a Eloy Cruz, un guitarrista mexicano que se especializa tanto en la interpretación de música antigua como en la de música regional folclórica mexicana; de hecho, Cruz sigue explorando el *crossover* musical con material de las culturas del Golfo en México y la música antigua europea. Cruz realizó el bajo continuo de “Convidando está la noche” de forma vigorosa, con guitarra rasgueada;

21 *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*, véase la discografía en el Apéndice 1.

de esta forma, el disco tuvo en 1992 un sonido fresco y novedoso que no existía hasta entonces. Hoy día, este atributo se espera en los conciertos de música virreinal en los Estados Unidos y el público supone su autenticidad histórica.

Además de esto, Cohen invitó a un coro de mujeres de una iglesia haitiana-americana del barrio Dorchester de Boston, la congregación Les Amis de la Sagesse, para participar en el *performance*. Planteada como una actividad de compromiso con la comunidad y como una colaboración entre instituciones, la combinación de fuerzas vocales dio como resultado un poderoso contraste de timbres, el cual es inusual en conciertos de música antigua, aunque tiene raíces en grabaciones de música profana mediterránea de los años setenta. Desde una perspectiva crítica, se podría decir que la Boston Camerata, que es un grupo en su mayor parte constituido por músicos blancos, intentó aumentar su legitimidad o autenticidad al colaborar con músicos de orígenes diversos para montar un espectáculo de encuentro intercultural que fusiona tres sonoridades distintas. Cohen ya era reconocido antes de la salida del disco por su interés en la música *crossover* y el *performance* intercultural. Según él, su concepto para el proyecto surgió de una filosofía humanitaria: “la música de la Nueva España que emerge hoy después de siglos de permanecer latente y en abandono, es una fuente de orgullo y alegría para los americanos del norte y del sur, una prolongación invaluable de la herencia musical europea y africana y un testigo de la posibilidad humana en nuestro pequeño y turbulento planeta”.²²

22 Joel Cohen, notas de programa de *Nueva España: Close Encounters in the New World*, 9. “The music of Nueva España, emerging now after centuries of dormancy and ne-

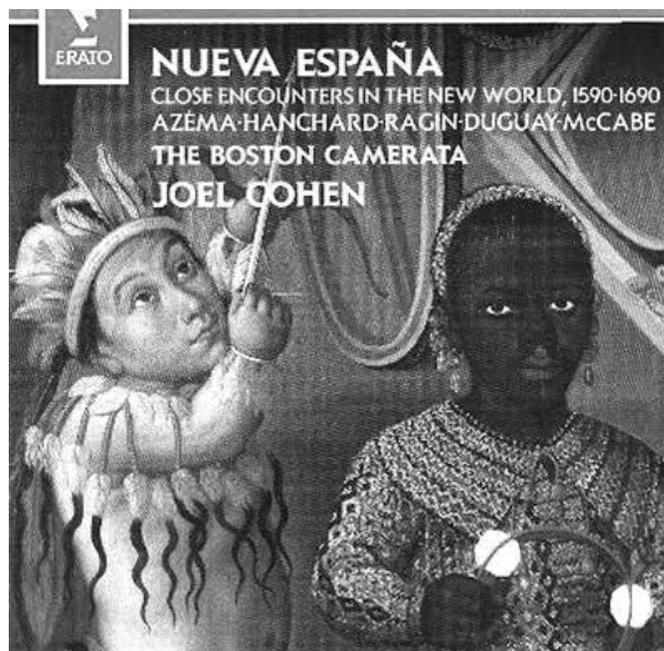


Fig. 2. *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*, portada del disco compacto, colección del autor. Reprografía: Drew Edward Davies.

Cohen hace distinción entre las dos secciones de la obra por medio del *tempo*, timbre, estilo y dotación de voces e instrumentos. Además, altera la forma de la obra al trasladar la segunda estrofa de la introducción para ubicarla entre la cuarta y quinta coplas. Así —por razones enteramente musicales y no literarias—, el público escucha múltiples veces el contraste musical entre las secciones de la obra. Es decir, la forma que sigue es: 1) verso 1 de la introducción; 2) coplas 1-4; 3) verso 2 de la introducción; 4) coplas 5-8. A pesar de lo incoherente que resulta la poesía des-

glect, is a source of pride and joy for Americans North and South, a precious extension of the European and African musical heritage, and a witness to human possibility on our small, turbulent planet.”

pués de esta intervención, un gran número de las grabaciones posteriores hacen lo mismo, entre ellas las de Ex Cathedra (2003), el San Antonio Vocal Arts Ensemble (2005), el Rose Ensemble (2005), Seattle Pro Musica (2009), Ensemble Caprice (2010) y Musica Ficta (2015), sin duda como réplica a la interpretación de Cohen.

En las últimas coplas del villancico, los instrumentistas de la Boston Camerata entran para tocar *colla parte* e improvisar ligeramente, un efecto que da la impresión de un número creciente de personas juntándose con el ensamble para formar una comunidad unificada pero multivocal. Es decir, dramatiza el encuentro multicultural que promete la portada del disco. En un videoclip de un *performance* de “Convidando está la noche” grabado unos años después de que salió el disco, se ve a Joel Cohen bailando con maracas (Jordi Savall, en 2003, Ex Cathedra, en 2003, Ensemble Caprice, en 2010, también usan maracas en sus grabaciones) mientras el público ríe y los músicos, que efectivamente están divididos en razas en el escenario, cantan de manera antifonal.²³ Aunque hoy día mucha gente (incluso yo) se incomodaría ante una presentación semejante —que evidencia una dinámica desapareja entre grupos raciales—, parece que el público de ese momento disfrutó el *encore* sin problema ni cuestionamientos.

Para ser exactos, esta es la estética del *Latin Baroque*: una colonia imaginaria en la que estereotipos del pasado se reproducen con estereotipos del presente para crear un mundo de espectáculo, política y fiesta. Lo que escuchamos en el

performance de “Convidando está la noche”, ¿es verdaderamente una Latinoamérica multicultural armoniosa? Los intérpretes, ¿son conscientes de la narrativa hegemónica cristiana en la que participan? Yo diría que en realidad es un *performance* complejo y multivalente de culturas y cuerpos con una producción de presencia que obviamente tiene poco que ver con la interpretación musical durante el siglo XVII en una iglesia novohispana.

Sostengo que este tipo de *performance*, que originalmente tenía intenciones progresistas, refleja un tiempo político en la historia reciente de los Estados Unidos en el que la comunidad intelectual se comprometió a incrementar la percepción sobre asuntos de diversidad e injusticia social. Celebrar la latinidad en un contexto en el que normalmente estaba ausente fue parte de este empeño. Es decir, Cohen encontró un lugar para la latinidad por medio de un programa que imaginaba el impacto del viaje de Cristóbal Colón en el largo plazo. Para hacerlo, tomó un villancico poblano del siglo XVII, lo interpretó con elementos caribeños en un ambiente festivo y de colaboración; en realidad, ha tenido mucha influencia.

Un segundo estudio de caso, de una década posterior, emplea como base algunos aspectos de la grabación de la Boston Camerata pero va un poco más lejos en el *crossover* popular. Esta grabación, que salió en 2002, es *Missa Mexicana* del grupo inglés The Harp Consort, dirigido por Andrew Lawrence-King (véase fig. 3).²⁴ La portada del disco muestra un detalle del *Lienzo de Tlaxcala* —el momento del bautismo de los caciques tlaxcaltecas— lo que indica el tema de

23 Véase *A Mexican Baroque Christmas Carol – The Boston Camerata, December 2008*, YouTube, subido por “point-sure”, https://www.youtube.com/watch?v=sLMAAME_kJw (consultada el 15 de noviembre, 2015).

24 *Missa Mexicana*, véase la discografía en el Apéndice 1.

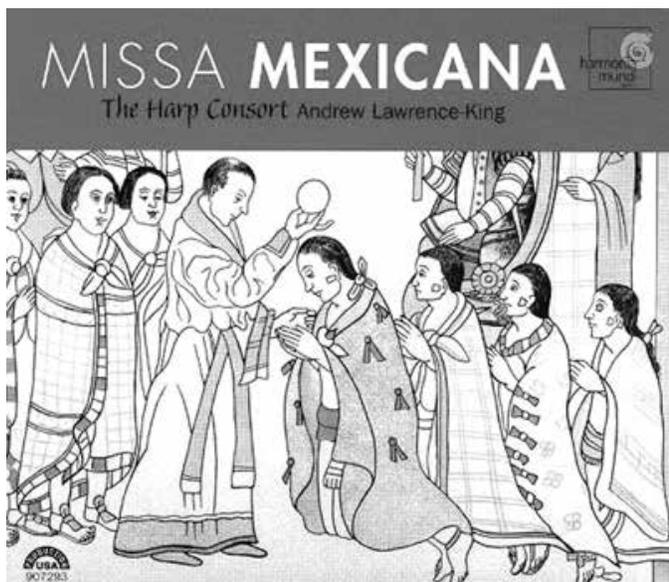


Fig. 3. *Missa Mexicana*, portada del disco compacto, colección del autor. Reprografía: Drew Edward Davies.

conquista. Pero el contenido del librito está hecho con imágenes que representan la industria del turismo en México, tales como artefactos arqueológicos y grabados decimonónicos para el día de muertos, los cuales no tienen nada que ver con la música virreinal. El mensaje principal del disco es que la música novohispana era una mezcla de lo sagrado y lo profano, y eso es lo que el grupo explora a lo largo del programa. En este sentido, *Missa Mexicana* representa una variante europea del *Latin Baroque* que tiende a ser más exotista que las grabaciones norteamericanas, más orientada hacia el turismo y al acto del descubrimiento, y menos relacionada con la política de diversidad racial que las versiones norteamericanas.²⁵

25 Drew Edward Davies, "Nationalism, Exoticism, and Colonialist Appropriation: The Historiographic Decontextualization of Music from New Spain", en Janet Sturman,

En su interpretación, el Harp Consort, al igual que la Boston Camerata, exagera las diferencias entre las dos secciones de "Convidando está la noche", aun más que otros grupos: amplifica el sentido de magnificencia religiosa del contexto con la adición de sacabuches y otros instrumentos que tocan *colla parte*. Este mundo sonoro convierte la Catedral de Puebla en la Basílica de San Marcos en Venecia (otro repertorio sumamente representativo de la industria del turismo), aunque no tiene sentido en el contexto del villancico o del repertorio en general. Sin embargo, si la introducción se presenta con un carácter armonioso aunque pomposo, las coplas se convierten en una fiesta caribeña. De hecho, el momento más destacado de la grabación ocurre después de la quinta copla de "Convidando está la noche", cuando los instrumentos del continuo hacen un *vamp* (acompañamiento) para facilitar *licks* (solos) improvisados del bajón, arpa, sacabuche, chirimía y percusión, uno por uno, en el estilo de *Latin Jazz*. Como es bien conocido, el *Latin Jazz* fusiona las convenciones del jazz norteamericano con la instrumentación y ritmo (sin *swing*) de los géneros de música popular caribeña. En las coplas de "Convidando está la noche", el Harp Consort transforma la Catedral de Puebla en un club de jazz en el cual se escuchan los aullidos de júbilo de los danzantes imaginarios (algo presente en las grabaciones de Ex Cathedra [2003] y Seattle Pro Musica [2009] también) y, otra vez, se "descubren" raíces de la música popular contemporánea en lo virreinal. Los otros grupos que siguen esta idea de "dos mundos" in-

ed., *Latin American Choral Music: Contemporary Performance and the Colonial Legacy*, publicado en línea, 2007, <http://web.cfa.arizona.edu/sturman/CLAM/Publ/Davies1.html>.

cluyen el de Jordi Savall [2003], el Toronto Consort [2012], y otros en varias maneras. Concluyendo: un “programa vívido [...] que revela las contracorrientes ricas de intelectualismo y sensualidad que caracterizan el barroco hispano a mediados del siglo xvii”,²⁶ “Convidando está la noche” consolida una imagen de latinidad como una divertida alternativa a la realidad de un norte global, después de un viaje de descubrimiento experimentado al escuchar el disco. Lo hace a la manera de los comerciales para televisión que muestran al visitante en México divirtiéndose con gente local a la vez que descubre ruinas precolombinas y edificios coloniales inesperados.

Conclusiones

Al presente, no existe ninguna grabación de “Convidando está la noche” que pudiera ser considerada históricamente informada, ni en términos de la integración del ensamble, ni en la presentación del texto o el estilo de *performance*. Sin embargo, este villancico permite, más que otras obras en el repertorio de música antigua, la creación de comunidades imaginadas²⁷ con fin de explorar el concepto de latinidad —el ser latino sin tener en cuenta el origen nacional— mediante presencias fantasiosas para el disfrute de oyentes, mecenas y otra gente interesada. Algunos son latinos en los Estados Unidos o Europa que tienen ganas de promover el patrimonio cultural de los países latinoamericanos o de celebrar aspectos de sus identidades o intereses personales.

Otros son personas de otros orígenes que experimentan la latinidad como diversión, curiosidad intelectual, convención social, o sueños de viajes. Así, un *performance* de “Convidando está la noche” resulta una construcción liminal del pasado colonial y del mundo socioeconómico actual que ocupa un lugar entre el patrimonio legítimo y la fantasía exótica.

Vi esto claramente en el Festival de Música Antigua de Madison, Wisconsin, que concluyó su temporada de 2011 con un *performance* de “Convidando está la noche”. Habían montado un grupo de más que cien músicos —tanto profesionales como aficionados— que participaron en una semana de conciertos, talleres, lecciones y conferencias. Los músicos celebraron sus logros con una interpretación festiva estilo *crossover*. Agitando sus maracas y exclamando “¡Ay!”, estos músicos norteamericanos experimentaron una fantasía de latinidad fingida gracias a sus imaginarios del Caribe. De hecho, era un Caribe de júbilo, un destino turístico anhelado en donde la gente sueña con dejar el estrés de sus vidas cotidianas para disfrutar el sol, el agua, la música y el baile popular. El *Latin Baroque* nutre este sentido de escapismo y una parte del placer que experimenta el público se relaciona con experiencias turísticas del pasado y del futuro. Sin duda, los grupos, que tienen la necesidad de vender boletos y complacer a mecenas y miembros de juntas ejecutivas, fomentan esto para alcanzar cierto éxito en el corto plazo.

En conclusión, veo el *Latin Baroque* dentro de una lente ambivalente. Por un lado, su dependencia de representaciones estereotipadas, música folclórica anacrónica y escapismo pone este tipo de *performance* en una posición históricamente precaria que demerita las credenciales

26 *Missa Mexicana*, texto impreso en protector exterior del disco compacto. “[A] vivid programme [...] revealing the rich cross-currents of intellectualism and sensuality that characterize the mid-17th-century Hispanic baroque”.

27 Sobre este concepto, véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, edición revisada (Londres: Verso, 2006).

académicas de sus interlocutores. Al mismo tiempo, las producciones de *Latin Baroque* hacen música agradable, creativa y divertida que celebra conceptos de comunidad, diversidad e indigenismo, promueve la estética del Caribe y de la Costa del Golfo, reconoce la presencia de gente con raíces africanas y plantea valores de diversidad social, aunque sea de manera imperfecta. También, ha enriquecido las ideas de patrimonio y herencia latina de mucha gente. Por ello, “Convidando está la noche” es un vehículo ideal para imaginar la historia de Latinoamérica como participativa y relevante.

No obstante, los oyentes deben recordar que la época virreinal no fue exactamente una fiesta; esta música se produjo en una Iglesia que compró y vendió esclavos y que satirizó a las minorías para expresar su doctrina. Propongo que los grupos deben fomentar discusiones abiertas sobre el colonialismo como parte de la presentación de este repertorio y que no deben presentar sus interpretaciones creativas como rescate histórico. Y me pregunto si el *Latin Baroque* está por llegar a su fin, habiendo saturado el mercado con grabaciones relativamente similares. En el futuro, cuando el movimiento de la música antigua esté tomando nuevas direcciones, por ejemplo la recreación virtual de los espacios y sonidos del pasado por medio de la tecnología, ¿exigirá el público un estándar más alto en la interpretación históricamente informada de la música de regiones periféricas?

Apéndice 1: Discografía de “Convidando está la noche”, 1992-2016

*Música virreinal mexicana siglos XVI y XVII/
Mexican Colonial Music from the 16th*

and 17th Centuries, Ars Nova, Quindecim Recordings QD00144, 1992.

Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690, Boston Camerata, Joel Cohen, Erato 2292-45997-2, 1993.

México música colonial, Grupo Hermes, Carlos Hinojosa, Luzan CD-LUMC-93001, 1993.

Es sol claro y lucente, Grupo de Canto Coral, Nestor Andrenacci, K&K Verlaganstalt KUK 87, 1998.

Virreinato de Nueva España / Viceroyalty of New Spain, Camerata Renacentista de Caracas, Isabel Palacios, *Música del pasado de América*, vol. 5, Fundación Banco Mercantil de Caracas, 2000.

Missa Mexicana, The Harp Consort, Andrew Lawrence-King, Harmonia Mundi HMU 907293, 2002.

Villancicos y danzas criollas de la Iberia antigua al nuevo mundo, La Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XXI, Jordi Savall, Alia Vox AV 9834, 2003.

New World Symphonies: Baroque Music from Latin America, Ex Cathedra, Jeffrey Skidmore, Hyperion CDA 67380, 2003.

Villancicos y cantadas / Sacred Songs and Dances, El Mundo, Richard Savino, Koch International Classics, K IC 7654, 2005.

La Noche Buena. Christmas Music of Colonial Latin America, San Antonio Vocal Arts Ensemble, World Library Productions WLP 002360, 2005.

Celebremos el niño, Rose Ensemble, Rose Ensemble ROSE 00006, 2005.

Navidad: Christmas in the New World, Seattle Pro Musica, Karen P. Thomas, Seattle Pro Musica, SPM CD 9807, 2009.

- Cathedral of Angels*, Westminster Kantorei, Andrew Megill, Westminster Study Recording, 2009.
- Beatus Palafox. Polifonía del siglo XVII entre dos mundos*, Capilla Nivariense, Francisco José Herrero, Sociedad Española de Musicología, Patrimonio Musical Hispano 26, 2010.
- Salsa baroque*, Ensemble Caprice, Matthias Maute, Analekta AN 2 9957, 2010.
- Nuevos mundos*, Musica Prima, Francisco Orozco, Lindoro NL 3013, 2012.
- Mission Project*, Women’s Antique Vocal Project, 2012.
- Navidad: Christmas Music from Latin America and Spain*, Toronto Consort, David Fallis, Marquis MAR 81435, 2012.
- ¡Tambalagumbá!: Early World Music in Latin America*, Ensemble Villancico, Peter Pontvik, CPO 777 811-2, 2013.
- Destino mexicano: Baroque Rhythms from the New World*, La Compañía, Danny Lucin, La Compañía Records LCR4632, 2013.
- Missa Criolla and Popular Devotion in Early Music*, Musica Temprana, Adrián Rodríguez Van der Spoel, Cobra Records, CO-BRA0044, 2014.
- Las ciudades de oro*, L’Harmonie des Saisons, Eric Milnes, ATMA Classique ACD22702, 2015.
- Live in New York*, Musica Ficta, Raúl Mallavibarena, Enchiriadis EN2039, 2015.
- Tiene sentido: Musique baroque hispano-américaine*, Ensemble Abya-Yala, grabación independiente, 2016.

Apéndice 2: Texto de “Convidando está la noche”

Juguete

Convidando está la noche
aquí de músicas varias
al recién nacido infante
canten tiernas alabanzas.

Alegres cuando festivas
unas hermosas zagalas
con novedad entonaron
juguetes por la guaracha.

Coplas

1. ¡Ay! que me abraso ¡Ay!
divino dueño ¡Ay!
en la hermosura ¡Ay!
de tus ojuelos. ¡Ay!
2. ¡Ay! cómo llueven ¡Ay!
siendo luceros ¡Ay!
rayos de gloria ¡Ay!
rayos de fuego. ¡Ay!
3. ¡Ay! que la gloria ¡Ay!
del portaliño ¡Ay!
ya viste rayos ¡Ay!
si arroja hielos. ¡Ay!
4. ¡Ay! que su madre ¡Ay!
como en su espejo ¡Ay!
mira en lucencia ¡Ay!
sus crecimientos. ¡Ay!
5. En las guarachas ¡Ay!
le festinemos ¡Ay!
mientras el niño ¡Ay!
se rinde al sueño. ¡Ay!
6. Toquen y bailen ¡Ay!
porque tenemos ¡Ay!
fuego en la nieve ¡Ay!

nieve en el fuego. ¡Ay!
 7. Pero el chicote ¡Ay!
 a un mismo tiempo ¡Ay!
 llora y se ríe ¡Ay!
 qué dos extremos. ¡Ay!
 8. Paz a los hombres ¡Ay!
 Don de los cielos ¡Ay!
 A Dios las gracias ¡Ay!
 porque callemos. ¡Ay!

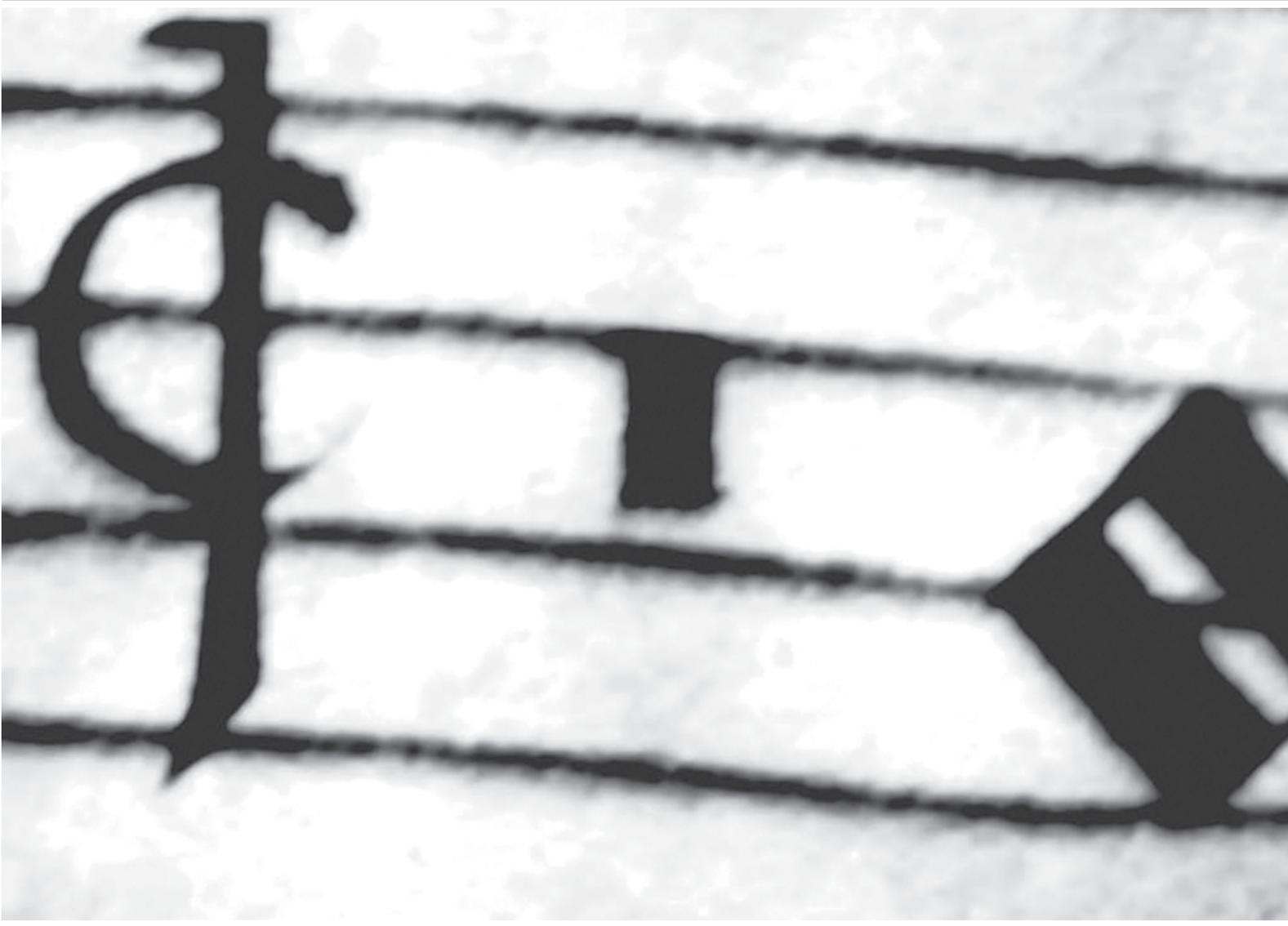
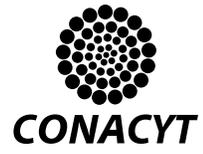
Fuentes impresas

- Álvarez de Toledo, Cayetana. *Politics and Reform in Spain and Viceregal Mexico: The Life and Thought of Juan de Palafox 1600-1659*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, edición revisada. Londres: Verso, 2006.
- Baker, Geoffrey. "Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?" *Early Music* 36, núm. 3 (2008): 441-448.
- Baker, Geoffrey. "The 'Ethnic Villancico' and Racial Politics in 17th-Century Mexico", en Tess Knighton y Álvaro Torrente, eds. *Devotional Music in the Iberian Word, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007, 399-408.
- Bombi, Andrea. "The Third Villancico was a Motet: The Villancico and Related Genres", en Tess Knighton y Álvaro Torrente, eds., *Devotional Music in the Iberian Word, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007, 149-187.
- Burkholder J. Peter, y Claude V. Palisca. *The Norton Anthology of Western Music*, 7a edición, vol. 1: *Ancient to Baroque*. Nueva York: Norton, 2014.
- Davies, Drew Edward. *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México y ADABI, 2013.
- Davies, Drew Edward. "St. Peter and the Triumph of the Church in Music from New Spain", *Sanctorum* 6 (2009): 67-89.
- Davies, Drew Edward. "Villancicos for the Virgin of Guadalupe from Mexico City", *Early Music* 39, núm. 2 (2011): 229-244.
- Davies, Drew Edward. "Villancicos y cantadas en la Catedral de México", en Lucero Enriquez, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky, *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Vol. I: Villancicos y cantadas*, 63-75. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Hill, John Walter, ed. *Anthology of Baroque Music*. Nueva York: Norton, 2005.
- Knighton, Tess y Álvaro Torrente, eds., *Devotional Music in the Iberian Word, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Parra Moreno, Waldo y Benjamín Yépez, en Emilio Casares Rodicio, ed., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols, vol. 5: 935. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Pérez Ruiz, Bárbara. "Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la catedral de Puebla (1664-1678)", *Heterofonía* 141 (2009): 31-54.

- Russell, Craig H. “García de Zéspedes [Céspedes], Juan”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2a edición. 9 volúmenes, IX: 528. Londres: Macmillan, 2001.
- Saldívar y Silva, Gabriel. *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*. México: Secretaría de Educación Pública, 1934.
- Spiess, Lincoln y E. Thomas Stanford. *An Introduction to Certain Mexican 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.
- Stevenson, Robert. *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington, D.C.: Organization of American States, 1975.
- Stevenson, Robert. “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Inter-American Music Review* 5, núm. 2 (1983): 21-62; y 6, núm. 1 (1984): 29-139.
- Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: Organization of American States, 1970.
- Tello, Aurelio, ed. *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, vol. 1, *Tesoros de la música polifónica en México*, vol. 10. México: Cenidim, 2001.
- Torrente Álvaro, y Miguel Ángel Marín. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Torrente, Álvaro, y Janet Hathaway. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger, 2007.
- Fuentes electrónicas**
- A Mexican Baroque Christmas Carol – The Boston Camerata, December 2008. Consultada el 15 de noviembre de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=sLMAAME_kJw.
- Bible Gateway, New International Version. Consultada el 15 de noviembre de 2015. <http://www.biblegateway.com>.
- Davies, Drew Edward. “Nationalism, Exoticism, and Colonialist Appropriation: The Historiographic Decontextualization of Music From New Spain”. *En Latin American Choral Music: Contemporary Performance, and the Colonial Legacy*, ed. de Janet Sturman, 2007. Consultada el 27 de febrero de 2017. <http://web.cfa.arizona.edu/sturman/CLAM/Publ/Davies1.html>.
- Ensemble Villancico. Consultada el 27 de febrero de 2017. <http://www.villancico.se/ensemble>.



dgapa - PAPIIT



ISSN 2395-8243

