

DE MÚSICA Y CULTURA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE:
TESTIMONIOS DE INNOVACIÓN Y PERVIVENCIA

Volumen II



LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Coordinadora y editora

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia
Volumen II**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretaria Académica

Geneviève Lucet

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Coordinadora y editora

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia
Volumen II**



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, 2017

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE: DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS, UNAM

De música y cultura en la Nueva España y el México independiente : testimonios de innovación y pervivencia / Lucero Enríquez Rubio, coordinadora y editora. -- Primera edición.

volúmenes : ilustraciones.

ISBN 978-607-02-6081-0 (Colección).

ISBN 978-607-02-9465-5 (Volumen 2).

1. Música -- Aspectos religiosos -- México -- Historia. 2. Música -- México -- Historia. I. Enríquez Rubio, Lucero, 1943- , editor.

ML3015.D45

LIBRUNAM 1858221

Este libro fue financiado por el programa UNAM-DGAPA-PAPIIT (proyecto PAPIIT IN401092)



Las imágenes de los templos de Santiago Nurío y Nuestro Padre Jesús, Naranja, Michoacán, de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo, y de Santa María Tonantzintla y la Catedral de Puebla, así como de las obras pertenecientes a la Catedral Metropolitana de México, son una “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia” / Secretaría de Cultura – INAH – México.

Primera edición: 22 de octubre de 2017

D.R. © 2017. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria
04510 Coyoacán, Ciudad de México

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n
Ciudad Universitaria
04510 Coyoacán, Ciudad de México
Teléfono: 5622 7250 ext. 85026
www.esteticas.unam.mx
libroest@unam.mx

ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)

ISBN 978-607-02-9465-5 (volumen II)

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

Publicación académica sin fines de lucro.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

Índice

Presentación	7
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	
La música y la armonía cosmológica en las prácticas culturales y literarias de la Nueva España	13
<i>Linda Báez Rubí</i>	
La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de Sor Juana	35
<i>María Dolores Bravo Arriaga</i>	
Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz	55
<i>Javier Marín López</i>	
Apéndice. Glosario de términos musicales utilizados en los cuatro textos de Sor Juana	84
<i>Javier Marín López</i>	
La música del universo en un sotocoro novohispano: música, ángeles y tradición neoplatónica en el templo de Santiago Nurío, Michoacán, siglo xvii	103
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
Antonio Juanas como vínculo entre pasado y presente visto a través de los responsorios de la Catedral de México	137
<i>Dianne L. Goldman</i>	
El arte en el momento de la consagración de los tabernáculos de la Catedral de Puebla (1649 y 1819). Consideraciones sobre arte y liturgia	161
<i>Montserrat Galí Boadella</i>	
Abreviaturas y fuentes	185

Antonio Juanas como vínculo entre pasado y presente visto a través de los responsorios de la Catedral de México

Dianne L. Goldman
Columbia College Chicago

A lo largo del siglo dieciocho, los maestros de capilla de la catedral de México reutilizaron música compuesta por sus antecesores como componentes y fuentes de material para sus propias obras. Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya y Matheo Tollis de la Rocca, entre otros, cambiaron algunos aspectos de las partes o partituras originales para actualizarlas de acuerdo con las normas estilísticas de su tiempo, por ejemplo añadiendo voces o instrumentos. Esta tendencia pervivió hasta el siglo diecinueve con Antonio Juanas (*ca.* 1762-*ca.* 1821), quien emprendió un proyecto sistemático de renovación, de gran alcance, al usar obras de Ignacio Jerusalem y actualizarlas modificando género, dotación y extensión.¹ La mayoría de este tipo de trabajo hecho por Juanas parece concentrarse en los responsorios. La identificación de fragmentos y responsorios completos escritos de un puño y letra distintos a los de Jerusalem —que encontramos en partituras autógrafas atribuidas a éste— obligan a reconsiderar el estudio del responsorio dieciochesco en tanto que ese puño y letra distintos pertenecen a Antonio Juanas.

Este maestro de capilla nació en Narros, España *ca.* 1762 y se formó musicalmente en el colegio de niños de la catedral de Sigüenza.² En 1791, el agente del cabildo contrató en Madrid a Juanas para ser maestro de capilla de la catedral de México. Los documentos se firmaron en Madrid a finales de mayo 1791 y al principio de octubre del mismo año Juanas se presentó en la ciudad de México para cumplir con su contrato. Duró en

¹ Para más información sobre el género de responsorio en la época virreinal y una discusión sobre su estilo y temas de autoría, véase Dianne L. Goldman, “The Matins Responsory at Mexico City Cathedral, 1575-1815”, tesis de doctorado en Musicología (Chicago: Northwestern University, 2014).

² La información biográfica sobre Antonio Juanas se basa en mis investigaciones y en Javier Marín López, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después 1816)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 2 (2007); Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, tesis de doctorado en Musicología (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007), vol. 1.

el cargo veinticuatro años. En 1815, el cabildo le otorgó la jubilación y el permiso para regresar a España. Sin embargo, no lo hizo sino que se quedó en México. Hay varias actas de cabildo posteriores a 1815 en que constan peticiones hechas por Juanas; una de ellas, fechada en enero de 1818, trata de una carta que escribió Juanas en la que consta que estuvo enfermo de cabeza y garganta.³

Antonio Juanas trabajó como maestro de capilla durante un periodo en el que hubieron grandes cambios sociales y políticos tanto en la ciudad de México como en el país en general. Fue testigo del movimiento de Independencia siendo, como lo era, empleado de una de las partes involucradas —la Iglesia. El sentimiento popular hacia la gente nacida en España— como Antonio Juanas —e incluso el poder que éstos detentaban, cambiaba mes a mes en la ciudad capital. Sin embargo, dentro de la jerarquía de la Iglesia los cambios fueron menores y hubo una mayor estabilidad: durante el mismo periodo (1791 a 1815) solamente dos arzobispos ocuparon la sede —Alonso Núñez de Haro y Peralta, y Francisco Javier de Lizana y Beaumont— en tanto que en el terreno civil diez virreyes se sucedieron unos a otros. Aunque fue un tiempo tumultuoso en el terreno político y social, al interior de la Iglesia predominó la calma.

Antonio Juanas, como maestro de capilla de la catedral de México, se ocupó primordialmente de dos tareas: por un lado, componer música nueva y, por otro, modificar obras que ya existían en el archivo —y que probablemente habían caído en desuso— para volver a emplearlas en los servicios catedralicios. En ambas tareas, Juanas mantuvo un fuerte vínculo con el pasado al reusar música de sus antecesores y componer en sus propias

obras secciones homofónicas al lado de secciones en contrapunto, así como al acompañar sus obras *a capella* solamente con órgano. Pero, además, Juanas también se vinculó al futuro al mantener el archivo musical bien organizado y con continuas innovaciones, haciendo un cuidadoso inventario de las obras existentes, conservando los villancicos que ya no se utilizaban en los servicios, “poniendo al día” música de otros compositores mediante la adición de instrumentos o la elaboración de contrafactos, y completando obras que estaban incompletas o mutiladas.

Identificación de “Mano 2”

En un (1) responsorio de Matheo Tollis de la Rocca y cuarenta y dos (42) responsorios de Ignacio Jerusalem, hay presencia de una “mano” distinta a la del compositor. De estos cuarenta y dos, diecisiete (17) fueron escritos enteramente por esa otra mano. Es más, de los setenta (70) responsorios conocidos de Jerusalem, el número que tiene alteraciones u otros aspectos “no originales” —los 42 antes mencionados— sobrepasa con mucho el de los responsorios escritos de su puño y letra exclusivamente (28). En aras de la claridad, por el momento llamaré a esta mano “Mano 2.” Demostraré que “Mano 2” y Antonio Juanas son la misma persona a través de un examen paleográfico y estilístico de cuatro responsorios atribuidos a Jerusalem y uno a Tollis de la Rocca.

El primer ejemplo es el séptimo responsorio para la fiesta de San Pedro, *Ego pro te rogavi*, de Ignacio Jerusalem, para soprano, alto, tenor y bajo, dos violines, dos cornos y continuo. A esta dotación, “Mano 2” le añadió oboes y timbales. Distingo la mano de Jerusalem de la “Mano 2” por las formas específicas de la letra, las claves de *sol*, los indicadores de compás, las figuras de las notas y las plicas. Véase en la fig. 1 la parte de los oboes (primer pentagrama) y los timbales (último pen-

³ “[...] El estado actual de mi salud, la poca firmeza y debilidad de la cabeza y una fluxión que últimamente me ha caído a la garganta han retardado este informe algo más de lo que hubiera querido y deseado[...].” Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 68, f. 312r, 12 de enero de 1818.



Fig. 1. Ignacio Jerusalem con adiciones de “Mano 2”/Antonio Juanas, *Ego pro te rogavi*, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), *Archivo de música*, A0524.09: Foto: Salvador Hernández Pech.

tagrama), agregados por “Mano 2,” y compárense con el resto de las partes. Se puede ver que en el primer caso las cabezas de las notas de “Mano 2” son redondas y uniformes, las plicas están dibujadas con cuidado y las barras que las unen son rectas, en tanto que en el resto de las partes escritas por Jerusalem las cabezas de las notas son ovaladas y las plicas están curvadas. Por otro lado, se ve con claridad la llave que une al sistema, escrita por Jerusalem, y fuera de ésta los pentagramas de oboes y de timbales añadidos por “Mano 2.” Adiciones como éstas —hechas directamente al borrador autógrafo de Jerusalem— las encontramos en veinticuatro casos más.

A mayor abundamiento, los instrumentos añadidos por “Mano 2” no aparecen en el orden típico

que les correspondería en una partitura del siglo dieciocho en la que los oboes van después de las trompas (cornos) sino que aparecen en la parte superior o inferior de la página, o en una página añadida al fin de la obra. Por ejemplo, cuatro de los cinco responsorios que compuso Ignacio Jerusalem para el Patrocinio de San José incluyen oboes y cornos escritos por “Mano 2” al pie de la última página del borrador original o en una página diferente después de cada responsorio.⁴ Las versiones originales de estos responsorios, fechadas en 1757, fueron de las obras más tempranas que Jerusalem escribió en México.

⁴ ACCMM, *Archivo de música*, A0439.01

Las alteraciones que hizo “Mano 2” a las obras de Jerusalem que no tenían originalmente oboes o cornos fueron consistentes: a todas les fueron añadidos. Es más, el responsorio tercero de Jerusalem para el Común de la Virgen (y también para la Virgen de Pilar), *Beata es Virgo Maria quae Dominum*,⁵ incluye adiciones hechas por dos personas: Matheo Tollis de la Rocca, quien añadió clarines y timbales, y “Mano 2,” quien añadió oboes.

En los diecisiete casos antes mencionados, la partitura fue escrita totalmente por “Mano 2” aunque nominalmente haya sido atribuida a Jerusalem. Un ejemplo de este fenómeno es el segundo responsorio para la fiesta de San José, *Esuriens terra Aegypti*⁶ (véase fig. 2). En este responsorio se pueden ver las mismas características gráficas del ejemplo anterior, en particular las claves, las plicas y las barras dibujadas cuidadosamente. En este ejemplo, además, se muestra una característica de “Mano 2”: la etiquetación vertical de los pentagramas en sus partituras. Este responsorio es un contrafacto. Al igual que en otros casos, en el borrador escrito por “Mano 2” ésta indicó, al final de la obra, de dónde fue sacada la música para hacer el contrafacto y quién fue el autor de ésta —Ignacio Jerusalem (véase fig. 3). En este caso, “Mano 2” anotó en el margen derecho: “Este R.o está sacado de el primero del Patrocinio de S. S Jose.” Si bien en las obras contrafacteadas por “Mano 2” ésta hizo variedad de cambios incluyendo tonalidad, dotación y forma, en *Esuriens terra/Clamavit populus*,⁷ las obras son básicamente semejantes salvo por el manejo de los coros: en *Clamavit*, los dos coros son de tres voces (SAT) y cada coro tiene una función distinta, en tanto que

en *Esuriens* los coros son de cuatro voces (SATB) teniendo el coro 2 la función de *ripieno*.

Identidad de “Mano 2”

Al preguntarnos quién pudiera ser el dueño de “Mano 2,” hay algunos datos que debemos tomar en cuenta antes de responder. 1.) Si “Mano 2” tuvo la habilidad para añadir partes instrumentales y componer de nuevo las secciones necesarias a fin de dar una forma específica a un responsorio, “Mano 2” tuvo que haber sido un compositor entrenado. 2.) Si “Mano 2” añadió estas partes directamente a las partituras de Ignacio Jerusalem fue porque tuvo que haber sido la mano de una persona con autoridad para poder hacer cambios en algo que era propiedad catedralicia. Ambos datos sugieren fuertemente que se trató de un maestro de capilla. 3.) Ni el inventario hecho durante el tiempo de Jerusalem ni el inventario del tiempo de Matheo Tollis de la Rocca incluyen las diecisiete obras de “Mano 2.” 4.) Las otras obras de Jerusalem que tienen adiciones de oboes o cornos hechas por “Mano 2” están listadas en esos inventarios sin estos instrumentos. 5.) Las diecisiete obras de “Mano 2” aparecen en el inventario del tiempo de Antonio Juanas.

Considerando los datos enunciados en los cinco puntos anteriores, “Mano 2” tendría que haber sido un maestro de capilla que trabajó entre la muerte de Jerusalem (1769) y la jubilación de Juanas (1815) lo que nos deja con tres posibilidades: Matheo Tollis de la Rocca, Martín Bernárdez de Rivera y Antonio Juanas.

Durante su tiempo, Tollis intentó completar con sus propias composiciones las series “incompletas” de responsorios de Jerusalem. Al respecto, escribió varios responsorios segundos, quintos y octavos. Muchos de sus juegos de *maitines* (aunque no todos) tienen textos de responsorios a los que Jerusalem no había puesto música y que llenan los “espacios vacíos” de los juegos escritos por Jerusalem. Después de la muerte de Matheo Tollis de la Rocca

⁵ ACCMM, *Archivo de música* A0502.02. El borrador de esta obra fue agregado por Antonio Juanas a una serie de responsorios para la Asunción de la Virgen junto con otras obras de Jerusalem.

⁶ ACCMM, *Archivo de música* A0508.05.

⁷ ACCMM, *Archivo de música* A0439.01.



Fig. 2. “Mano 2”/Antonio Juanas, acreditado a Ignacio Jerusalem, *Esuriente terra Aegypti*, ACCMM, Archivo de música, A0508a.04, primer folio. Foto: Salvador Hernández Pech.

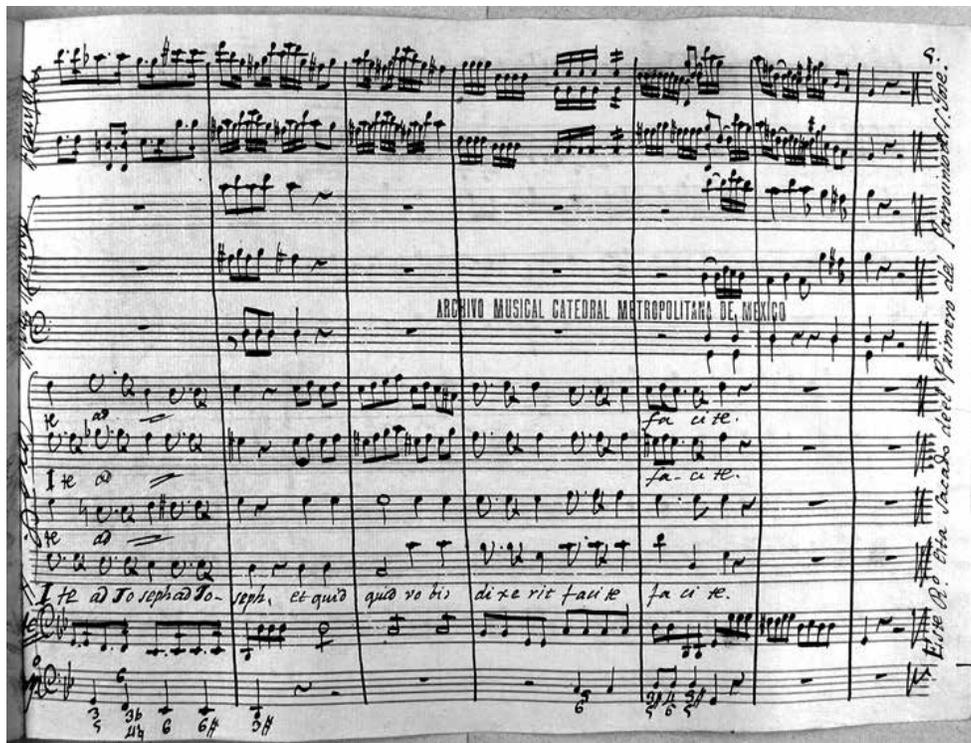


Fig. 3. “Mano 2”/Antonio Juanas, acreditado a Ignacio Jerusalem, *Esuriente terra Aegypti*, ACCMM, Archivo de música, A0508a.04, último folio. Foto: Salvador Hernández Pech.

en 1781, el cabildo catedralicio empezó a buscar un sucesor y pidió como requisito para obtener la plaza que, en el examen de oposición, los aspirantes compusieran un responsorio porque:

[...] se hallaban en la Iglesia muchas piezas de música incompleta, y los maitines sin algunos responsorios; por lo que a su Señoría parecía que para examen de los sujetos presentados se dijese al Padre Don Martín Vásquez viese los responsorios que faltaban a los maitines, y de éstos se diese uno a cada opositor, para que lo compusiese.⁸

Tollis de la Rocca había empezado a componer una obra con el texto *Quem dicunt homines*, octavo responsorio para la fiesta de San Pedro, pero lo dejó incompleto.⁹ Como parte de su examen, Juan Baptista Sánchez del Águila,¹⁰ quien fue uno de los candidatos a sucederlo, compuso un *Quem dicunt homines* ampliado y lo presentó al cabildo. Si “Mano 2” y Matheo Tollis de la Rocca hubiesen sido la misma persona, no habría habido razón para que Juan Baptista Sánchez del Águila compusiera el texto otra vez. Por otro lado, el texto de este responsorio es uno de los diecisiete a los que “Mano 2” puso música que se le han atribuido a Ignacio Jerusalem. “Mano 2” no es Matheo Tollis de la Rocca porque ni el puño ni la letra ni el estilo musical pertenecen a él.

“Mano 2” tampoco es Martín Bernárdez de Rivera. Si bien él tuvo la autoridad, no tuvo la habilidad. Es un hecho aceptado que no fue compositor sino un cantor que quedó con el título de maestro de capilla interino toda su vida. No dejó ninguna composición, con excepción de un invitatorio, un himno y ocho responsorios para el día

de Santa Rosa, obras financiadas por él o donadas de su propia colección.

Queda, pues, Antonio Juanas como “Mano 2”: él tuvo la autoridad, como maestro de capilla, de escribir directamente en las partituras de otros; tuvo, como compositor entrenado en España, la habilidad para hacer los cambios necesarios. Aunado a lo anterior, esta argumentación se refuerza al observar que el puño y letra de Juanas y “Mano 2” son iguales. Una comparación entre las partituras escritas por Juanas y “Mano 2” (véanse figs. 4a, 5a, 4b y 5b) muestra que los títulos, cabezas de las notas, instrumentación, etiquetas y marcas de *tempo* son semejantes. La letra, los símbolos musicales y la notación (que incluye la figura de los trémolos) confirman que Antonio Juanas y “Mano 2” son la misma persona.

De los diecisiete contrafactos escritos por “Mano 2” (Antonio Juanas) pero atribuidos a Ignacio Jerusalem, en siete ocasiones la música se tomó de responsorios de Jerusalem y, en otras siete, de alguna aria o villancico del mismo autor, con letra en español. Hay un caso en el que la música de un responsorio se tomó de otro responsorio la que, a su vez, había sido tomada de una aria; hay otro en que la fuente del responsorio (*Filius meus*)¹¹ permanece desconocida. En varios casos, Juanas (“Mano 2”) tuvo que añadir secciones para satisfacer las necesidades formales de un responsorio litúrgico: incluir, al principio de la obra, la música que hace la función de “cuerpo” del responsorio y una o dos secciones al final de la obra para la doxología (*Gloria Patri*) y *pressa* final (cuando se trata del último responsorio de cada nocturno). Los responsorios tienen, genéricamente, la siguiente estructura: responsorio, *pressa* y verso salmódico. Con la palabra *pressa*, me refiero a la repetición acortada del texto del responsorio. En los responsorios finales de cada nocturno (tercero, sexto y octavo), después de la *pressa* sigue la doxología

⁸ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 55, f. 38v, 18 de junio de 1782.

⁹ ACCMM, *Archivo de música*, A0402.

¹⁰ Marín, “Música y músicos, vol. 1”, 323-325.

¹¹ ACCMM, *Archivo de música*, A0589.03.



Fig. 4a. Antonio Juanas, *Fac tibi arcam*, ACCMM, Archivo de música, A0343.07. Foto: Salvador Hernández Pech.



Fig. 5a. "Mano 2"/Antonio Juanas, acreditado a Ignacio Jerusalem, *Fac tibi arcam*, ACCMM, Archivo de música, A0589.02. Foto: Salvador Hernández Pech.

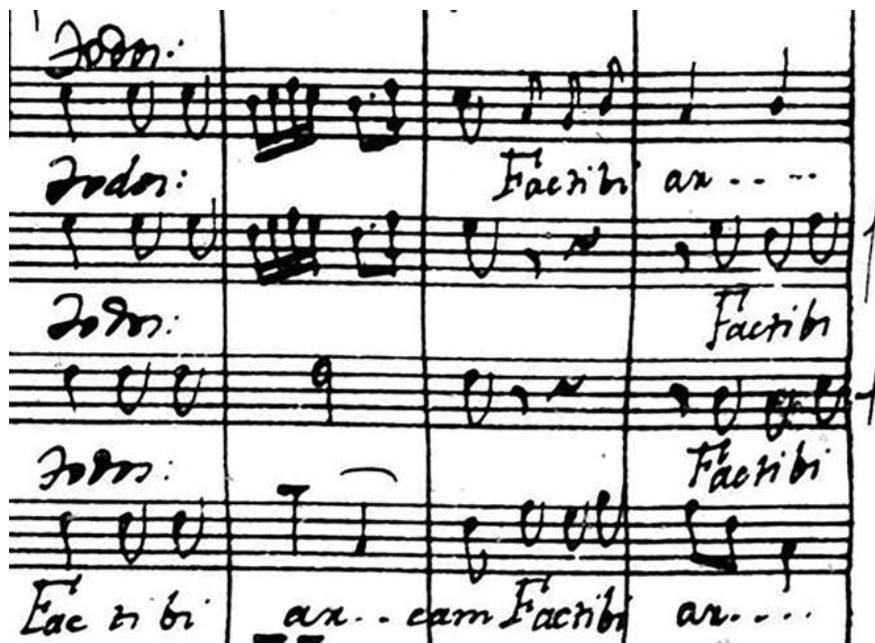


Fig. 4b. Detalle de fig. 4a.



Fig. 5b. Detalle de fig. 5a.

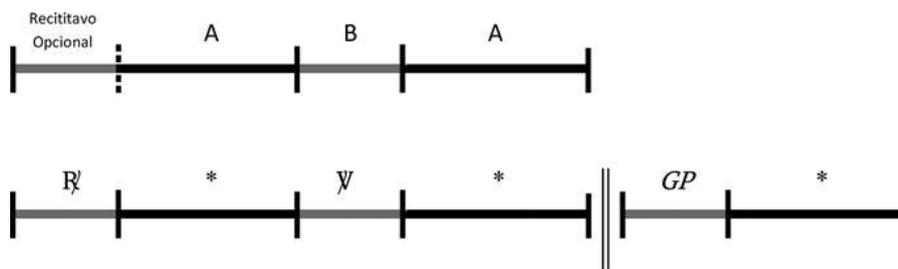


Fig. 6. Estructura del *aria da capo* (arriba) y del responsorio (abajo). La *pressa* está indicada por * y la doxología por GP. Las secciones que siguen después de las líneas paralelas solamente aparecen en los últimos responsorios de cada nocturno.

(*Gloria Patri*) para finalizar con otra repetición de la *pressa*. Como se puede ver en el esquema (véase fig. 6), las estructuras de *aria da capo* y del responsorio son semejantes en número de secciones y extensión de cada sección.

Para cada contrafacto, Juanas tuvo que adaptar la música de la fuente original para acoplarla al nuevo texto, ajustando ritmos y melodías. Los cambios pueden ir de pequeños ajustes y adaptaciones rítmicas a reelaboraciones más sustanciales. Por ejemplo, la obra que Juanas escogió para servir como fuente musical del responsorio octavo de la fiesta de San Pedro, *Quem dicunt homines*,¹² fue el aria *Gorjeos trinando*,¹³ de Ignacio Jerusalem, obra en español para la fiesta de San Pedro. En este caso, Juanas adaptó la forma del aria a la del responsorio al añadir un recitativo y usar la larga sección A del aria para la *pressa* y el verso del responsorio. En vez de componer el nuevo recitativo en el estilo galante de Jerusalem, Juanas usó sus propias características estilísticas— un bajo continuo más activo, alteraciones cromáticas en la melodía, y los violines tocando en unísono a la octava (véanse figs. 7a y 7b).

El resto de la estructura del responsorio, después del recitativo, se basó exclusivamente en material del aria original de Jerusalem excepto que Juanas cambió las partes vocales de dos sopranos a soprano y tenor, quizás para un mayor efecto retórico. En las tres repeticiones de la *pressa*, Juanas tomó material de la primera frase musical del aria para construir las requeridas por el texto litúrgico (véanse figs. 8a, 8b y 8c) y usó la sección B del aria como fuente para el *Gloria Patri* del responsorio. Esta elección resulta muy afortunada porque en sus arias Jerusalem escribió secciones B cortísimas, las cuales podían servir para el texto del *Gloria Patri* sin gran cambio.

¹² ACCMM, *Archivo de música*, A0524.10.

¹³ ACCMM, *Archivo de música*, A0569.

Con excepción de lo antes referido, la nueva obra es un contrafacto que permanece esencialmente fiel al original. La melodía y las expresiones particulares de la música quedan. Este ejemplo muestra que Juanas sacó de una obra de Jerusalem música que había caído en desuso y la utilizó (como “Mano 2”) de una manera nueva que sería útil para las necesidades de su tiempo.

De las obras de Matheo Tollis de la Rocca, Antonio Juanas, cambió al parecer, solamente el segundo responsorio de la fiesta de la Aparición de la Virgen de Guadalupe, *Quae est ista quae ascendit*. Al final de la obra, hay un folio añadido por Juanas en el que compuso un nuevo final. Aunque las partes del responsorio de Tollis habían sido copiadas antes de que el folio final del original se perdiera, Juanas lo reescribió para poder usar la obra otra vez. No solamente contribuyó con una conclusión nueva y completamente distinta sino que también hizo varios cambios al borrador autógrafa de Tollis incluyendo el transporte de la obra a una tonalidad diferente, el cambio de la voz de alto a soprano, el eliminar las trompas de toda la obra y el borrar algunas secciones de ésta —cambios que fueron copiados en las nuevas partes instrumentales. El verso original de la obra de Tollis de la Rocca tenía un total de treinta y tres compases, diecinueve de los cuales estaban escritos en la página que desapareció. Esta sección seguía una forma y una estructura armónica similares a las empleadas por Tollis en muchos otros responsorios. Las palabras del verso se usaron dos veces, con excepción de la última frase, “pulchra ut luna, electa ut sol” que fue repetida tres veces (véanse figs. 9a y 9b). Al repetir esta frase cantada, el compositor emplea figuraciones violinísticas para distinguir la primera vez de la segunda, continuando después con una trayectoria similar a la que usa en otras obras para concluir la sección y que consiste en el empleo de una melodía estática en la voz y en las partes de los violines, escrita sobre una línea del bajo continuo que sube por grados conjuntos de la

Recitativo

Allegro

Soprano

Tenor

Violín 1

Violín 2

Basso continuo

5

S

T

VI 1

VI 2

Bc

9

S

T

VI 1

VI 2

Bc

Quem di - cunt ho - mi - nes e - sse fi - li - um ho - mi - nis?

Fig. 7a. “Mano 2”/Antonio Juanas, acreditado a Ignacio Jerusalem, *Quem dicunt homines*, ACCMM, *Archivo de música*, A0524.10, recitativo. Edición: Dianne L. Goldman.

13

S

T

VI 1

VI 2

Bc

di - xit Je - sus dis - ci - pu - lis su - is.

17

S

T

VI 1

VI 2

Bc

res - pon - dens Pe - trus

21

S

T

VI 1

VI 2

Bc

di - xit: Tu es Chris - tus Fi - li - us De - i vi - vi.

Tu es Chris - tus Fi - li - us De - i vi - vi.

Fig. 7b “Mano 2”/Antonio Juanas, acreditado a Ignacio Jerusalem, *Quem dicunt homines*, ACCMM, Archivo de música, A0524.10, recitativo (continuación). Edición: Dianne L. Goldman.

37

Soprano

Tenor

Violín 1

Violín 2

Basso continuo

Et e - go di - co ti - bi qu - ia tu es Pe - trus,

Fig. 8a. “Mano 2”/Antonio Juanas, acreditado a Ignacio Jerusalem, *Quem dicunt homines*, ACCMM, *Archivo de música*, A0524.10, primera *pressa*. Edición: Dianne L. Goldman.

97

S

T

vl 1

vl 2

bc

et e - go di - ci ti - bi qu - ia tu es Pe - trus, qu - ia

cae - lis

Fig. 8b. “Mano 2”/Antonio Juanas, acreditado a Ignacio Jerusalem, *Quem dicunt homines*, ACCMM, *Archivo de música*, A0524.10, segunda *pressa*. Edición: Dianne L. Goldman.

152

S

T

vl 1

vl 2

bc

et

et e - go di - co ti - bi qu - a tu - es, tu - es Pe - trus

Fig. 8c. “Mano 2”/Antonio Juanas, acreditado a Ignacio Jerusalem, *Quem dicunt homines*, ACCMM, *Archivo de música*, A0524.10, tercera *pressa*. Edición: Dianne L. Goldman.

escala. Tres compases antes del final, hay una *fermata* que da a la voz la oportunidad de cantar una *cadenza* breve. Al terminar el verso, hay una frase musical que indica que hay que regresar a la *pressa*.

Muchos de los cambios que Juanas hizo al verso salmódico escrito por Tollis consistieron en cortes. De los catorce compases que todavía existen en la partitura original, Juanas tachó cuatro y alteró el contenido de otros, tanto en la melodía como en el ritmo. Por ejemplo, en los primeros compases convirtió corcheas y silencios en ritmos nuevos (véase fig. 10).

De hecho, a lo largo del responsorio hay varios ejemplos de secciones tachadas y sobrescritas con pequeñas alteraciones en el ritmo. Juanas acortó en diez compases el verso salmódico de Tollis de la Rocca (incluyendo los cuatro compases que tachó en la página anterior): el de Tollis constaba de treinta y tres compases mientras que el de Juanas tiene veintitrés compases.

Juanas también recompuso una nueva *pressa* (véase fig. 11): no repitió ésta, como Tollis de la Rocca indicó en sus instrucciones. La nueva *pressa* consta de catorce compases más una anacrusa y presenta el texto dos veces. El cambio del estilo en la nueva sección es notable y no coincide con el estilo de Tollis en términos de frases melódicas, ritmos y contornos del bajo continuo. El estilo de Juanas se advierte en un bajo instrumental más activo en el que la línea se rompe por medio de pausas, en una melodía vocal ornamentada y en el énfasis que el compositor da al sexto grado de la escala. El resultado es una obra en la que se mezclan dos estilos: el de la mitad del siglo dieciocho —presente en la mayoría de la obra— y el de finales del siglo —última sección de la obra.

El último aspecto al que me referiré en lo que concierne a la manera en que Juanas, como “Mano 2”, afectó las obras en el archivo, fue la reunificación de borradores de varias obras para integrar una colección de responsorios que pudiera haber formado parte de un juego de *maitines*. Cosió los borradores de obras de Jerusalem con folios suel-

tos de partes instrumentales que él añadió y con contrafactos que hizo. Las adiciones fueron intercaladas en las composiciones originales de Jerusalem. En algunos casos, la obra que Juanas escogió para incorporar al juego sí había sido escrita por Jerusalem (incluyendo el uso del texto litúrgico apropiado) pero para ser usada en otra festividad. En estos casos, aunque el texto litúrgico hubiese encajado bien en un juego, Jerusalem no tuvo la intención de que esas obras formaran parte de un juego. Después de que Juanas intercaló folios, las partes vocales e instrumentales se copiaron de nuevo, incluyendo los instrumentos y obras incorporados. En este sentido, Juanas tiene un impacto enorme en la forma como los investigadores entienden las obras “de autor” hoy en día.

Antonio Juanas como compositor

Además de arreglar y recomponer obras de otros maestros de capilla, Antonio Juanas compuso un inmenso número de obras para diferentes servicios litúrgicos —más que cualquier otro maestro de capilla en México durante la época virreinal. De sus 427 obras,¹⁴ más de una cuarta parte fueron responsorios de los cuales la mayoría constituían series completas de ocho obras. Juanas escribió una serie “incompleta”: la de los *maitines* para la fiesta del Patrocinio de San José en la que escribió los segundos responsorios de cada uno de los tres nocturnos. A diferencia de las partituras de Ignacio Jerusalem o de Matheo Tollis de la Rocca, las de Juanas no parecen borradores sino copias limpias que podían ser usadas por un maestro de capilla para dirigir a los músicos y a los coros durante el servicio. Casi todos los borradores de Jerusalem fueron “copias de trabajo” con correcciones y adiciones; si bien los borradores de Tollis de la Rocca

¹⁴ Este número se encuentra en la tesis de doctorado de Javier Marín López, quien contó las obras de Juanas a través de su inventario del archivo. “Música y músicos, vol. 3”, 151-180.

85 Andante

Corno 1

Corno 2

Alto

Fi - il - a, fi - li - a — Si - on, fi - li - a Si - on to - ta for - mo - sa, to - ta for -

Violín 1

Violín 2

Basso continuo

94

Cor 1

Cor 2

A

mo - sa, — for - mo - sa et — sua - vis, sua - vis

vl 1

vl 2

bc

Fig. 9a. Matheo Tollis de la Rocca, *Quae est ista quae ascendit*, ACCMM, *Archivo de música*, A0397, verso salmódico del responsorio. Edición: Dianne L. Goldman.

103

Cor 1

Cor 2

A

es pul - chra ut lu - na e - le - cta ut sol, pul - chra ut lu - na e -

vl 1

vl 2

bc

110

Cor 1

Cor 2

A

le - cta ut sol, pul - chra ut lu - na e - le - cta ut sol, e - lec - ta ut sol.

vl 1

vl 2

bc

Fig. 9b. Matheo Tollis de la Rocca, *Quae est ista quae ascendit*, ACCMM, *Archivo de música*, A0397, verso salmónico del responsorio (continuación): triple repetición de “pulchra ut luna, electa ut sol”, *fermata* y frase para regresar a la *pressa*. Edición: Dianne L. Goldman.

70

Soprano

Fi - li - a, fi - li - a Si - on to - ta for - mo - sa, to - ta for - mo - sa

Violín 1

Violín 2

Basso continuo

78

S

et su - a - vis es, pul - chra ut lu - na e - le - cta ut sol

vl 1

vl 2

bc

85

S

pul - chra ut lu - na e - le - cta ut sol, e - le - cta ut sol. Te

vl 1

vl 2

bc

Fig. 10. “Mano 2”/Antonio Juanas, acreditado a Matheo Tollis de la Rocca, *Quae est ista quae ascendit*, ACCMM, *Archivo de música*, A0466, verso salmódico del responsorio, inicio. Edición: Dianne L. Goldman.

89

Soprano

le - cta ut sol. Te - rri - bi - lis, te - rri - bi - lis ut cas - tro - rum a - ci - es

Violín 1

Violín 2

Basso continuo

97

S

or - di - na - ta, Te - rri - bi - lis ut cas - tro - rum a - ci - es or - di - na - ta.

vi 1

vi 2

bc

Fig. 11. “Mano 2”/Antonio Juanas, acreditado a Matheo Tollis de la Rocca, *Quae est ista quae ascendit*, ACCMM, *Archivo de música*, A0466, verso salmódico del responsorio, segunda *pressa* “Terribilis castrorum”. Edición: Dianne L. Goldman.

estuvieron destinados desde su creación al archivo, él, usualmente, no sacó copias limpias. En cambio, los borradores de Juanas raramente muestran correcciones. Comparando los autógrafos de Antonio de Salazar, Ignacio Jerusalem y Matheo Tollis de la Rocca —tres maestros de capilla que escribieron responsorios en papeles sueltos (no en libros de coro)— los de Juanas son fáciles de leer. El único problema con sus obras es el, comparativamente, enorme número de ellas. Por citar sólo un caso, compuso 122 responsorios (de los cuales hay tres perdidos).

Sus responsorios navideños muestran bien sus tendencias musicales en lo que a melodía, armo-

nía, estructura y otras características se refiere.¹⁵ Juanas escribió un juego completo de *maitines* para la fiesta de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo (invitatorio, himno y ocho responsorios) además de otros cuatro responsorios para la misma fiesta, uno de los cuales fue para la *kalenda*.¹⁶ Las obras fueron escritas durante un periodo de seis años y ostentan varias fechas en sus portadas; entre ellas se encuentran dos de las obras más tempranas escritas por Juanas para la catedral de

¹⁵ ACCMM, *Archivo de música*, A0123.

¹⁶ La *kalenda* era un servicio que tenía lugar en la celebración de la Natividad y durante el cual se leía una proclama del nacimiento de Cristo.

México —el responsorio cuarto (*O magnum mysterium*)— y el séptimo (*Beata viscera*), ambos fechados en 1791. El proceso de integración de este juego parece haber sido el siguiente: para 1795, Juanas ya había puesto música a los textos de los ocho responsorios navideños; durante los siguientes dos años, reemplazaría los responsorios cuarto, quinto y séptimo con otros recién compuestos y, en 1797, añadiría el invitatorio e himno para unirlos finalmente a las partituras de los responsorios e integrar en 1798 un juego completo de *maitines*. De ahí que podamos hablar de que escribió once responsorios para la Navidad más la *kalenda*.¹⁷

Los responsorios primero y tercero, *Hodie nobis caelorum Rex* (1794) y *Quem vidistis, pastores* (1793), tienen la dotación más extensa: Coro 1 (SATB), Coro 2 (SATB) con función de *ripieno*, dos violines, dos oboes (dos flautas para los versos), dos cornos, timbales, bajo continuo y órgano. Los otros responsorios del juego, si bien tienen una dotación amplia, no incluyen timbales ni órgano. La mayoría de los responsorios de Juanas para la Navidad tiene una estrecha conexión con el topos “pastoral”, que en la música se representa mediante elementos característicos: por ejemplo, el tercer responsorio, *Quem vidistis pastores*, está en *do menor* en compás de 6/8; aunado a ello, el ritmo de siciliana —tradicionalmente relacionado con lo “pastoral”— se encuentra a lo largo de la obra al igual que sucede con otros de los responsorios navideños. Parece que para Juanas la música de navidad implicaba el compás de 6/8 y la tonalidad de *do menor* así como el uso de las flautas en pasajes solistas.

Una vez asentado el tópico navideño en el primer nocturno de los *maitines*, lo pastoral florece en la *pressa* del cuarto responsorio, *O magnum mysterium* (1796), cuando el conjunto instrumen-

tal se convierten en un organillo: la primera flauta, dos cornos y el bajo continuo tocan un pedal de tónica mientras el primer violín hace figuras melódicas basadas en las triadas de tónica y subdominante. La intención fue imitar características de la música folclórica. Antes de Juanas, pocos responsorios fueron escritos en compás de 6/8 y casi nunca se aludió a lo pastoral en forma tan clara. De hecho, al principio del versículo del cuarto responsorio, *O magnum mysterium*, Juanas escribió: “Pastoral Allegro.” Aunque el tópico pastoral y el estilo que lo representaba eran conocidos en España desde principios del siglo XVIII, y en Hispanoamérica desde la segunda mitad del siglo, antes de Juanas fueron pocos los responsorios escritos en este estilo.

En el responsorio octavo, *Verbum caro* (1793/1795), Juanas combinó varios de sus recursos estilísticos propios en una sola obra. El compositor escribió dos versiones de este responsorio pero, a diferencia de los otros responsorios (4, 5 y 7) que compuso de nuevo, en el caso del responsorio octavo lo que hizo fue revisar la obra a fin de incluirla en la colección fechada en 1798, cambiando mucho de ella. Esta segunda versión resultó solamente veintiún compases más corta que la primera (234 compases [versión 1793] *versus* 213 compases [versión 1795]). Juanas conservó en la segunda versión la misma dotación que en la primera —con excepción de los timbales—, pero hizo más cambios. Por ejemplo, el *tempo* al principio de la versión de 1793 (“despacio”) fue reemplazado por una indicación de carácter (“majestuoso”) en la segunda versión. Lo que destaca en este responsorio es que Juanas repitió frases musicales en forma idéntica para extender las secuencias en vez de usar esquemas galantes como el “Monte” (que asciende por grado) o el “Fonte” (que desciende por grado).¹⁸ De hecho, Juanas usó los esquemas ga-

¹⁷ Los tres responsorios reemplazados se localizan en el ACCMM, *Archivo de música*, como responsorios de un juego de *maitines*: A0123.03, A0123.05 y A0123.07.

¹⁸ Con los términos de “Monte” y “Fonte” me refiero a las estructuras de esquemas rítmicos armónicos típicos del

lantes también, pero a nivel de sección y no a nivel de compás.

Basada en un estudio de todos sus responsorios, incluyendo los navideños, he desarrollado una síntesis que muestra sus características estilísticas:

Forma: Antonio Juanas usó frases musicales construidas por un número variable de compases, especialmente durante la introducción orquestal de la obra. El número de compases puede variar de 26 compases, en sus obras de principios del año 1791, hasta cinco compases en sus obras del año 1810. Juanas escribió melodías similares en obras que usaban el mismo texto. Varió el *pathos* de la música al usar tonalidades menores. Pocas obras siguen la forma típica de *dal segno aria*. En vez de indicar a los ejecutantes la repetición de la *pressa* al final del verso, Juanas usualmente escribió esta sección de nuevo con variaciones en la melodía y la armonía sin añadir ornamentos. Usó el tópico pastoral en sus obras para la navidad mucho más que otros maestros de capilla.

Textura vocal: Juanas prefirió usar un coro de SATB y un segundo coro con función de ripieno. En casi cada responsorio hay una voz solista que entra primero, antes del coro, y que canta el texto del responsorio de corrido, uniéndose las otras voces en el canto de la *pressa*. En algunos casos, vuelve a usar la textura de voz solista en las secciones del verso y/o de la doxología (*Gloria Patri*). En otros casos, el responsorio está escrito para dos voces que alternan frases cortas, uniéndose después en un paralelismo de terceras o sextas. Las melodías en las partes vocales del primer coro entran a intervalos, en imitación; cuando todas las voces cantan lo hacen homofónicamente.

Textura instrumental: Juanas usó una dotación instrumental que usualmente incluía dos violines, dos oboes, dos cornos y un bajo continuo con che-

lo, fagot, y órgano. Ocasionalmente usó también viola, flautas, clarines, y timbales. El bajo continuo en Juanas es distinto al de muchos otros maestros de capilla porque la línea del bajo tiene más diseño melódico que la línea simple de notas repetidas que caracteriza al estilo galante. Juanas trató el bajo continuo como un instrumento que tenía a su cargo porciones de melodía, como los violines, pero en una tesitura más baja; este bajo continuo de Juanas no dobla meramente la línea del bajo de “acomp” (acompañamiento general) sino que tiene una cierta independencia. Juanas usó instrumentos “obligados”, más de lo que hicieron Jerusalem o Tollis de la Rocca pero, a diferencia de ellos, la palabra “obligado” no implicaba necesariamente que el instrumento fuera solista sino que la línea melódica del instrumento “obligado” era necesaria para la melodía o la armonía. Por ejemplo, cuando incluyó violas o fagotes “obligados” usó la palabra para distinguir la función melódico-armónica de esos instrumentos, distinta a las partes *ad libitum*, que podían o no usarse.

Lenguaje armónico: El lenguaje armónico que Juanas usó en sus responsorios fue semejante al de otros compositores entrenados durante el período 1770-1780. Comparadas con las de sus antecesores, las obras de Juanas fueron más cromáticas. Moduló a tonalidades lejanas mediante dominantes auxiliares, alterando cromáticamente la línea melódica (medio tono ascendente) para crear la función de sensible. Este recurso lo empleó también para confirmar las cadencias a la dominante (semicadencias), alterando ascendentemente, en la melodía, el cuarto grado de la escala. Juanas escribió modulaciones dentro de una misma sección, en medio del texto, contrario a lo que al respecto hicieron Jerusalem y Tollis de la Rocca que modulaban al final de una sección, al concluir el texto. Parece que Juanas prefirió usar el homónimo menor en vez del relativo menor para evidenciar los rápidos cambios de *pathos* que destacan en su música. Usando estas técnicas,

estilo galante como lo describe Robert Gjerdingen en su estudio sobre este estilo. Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

Juanas pudo alterar su estilo musical para parecer veinte años más antiguo o veinte más reciente, dependiendo de la manera como usó las melodías cromáticas, el movimiento armónico, y la homofonía en su música vocal.



El ejemplo que muestra más claramente la dimensión de los cambios hechos por Juanas a la música existente en el archivo, es la serie de responsorios para la Virgen de Guadalupe, de Ignacio Jerusalem.¹⁹ Estas obras son de las más conocidas de este autor debido a su gran calidad, y a la disponibilidad de una buena grabación²⁰ así como al hecho de que las obras han sido analizadas en la literatura secundaria por varios investigadores.²¹ Sin embargo, un análisis paleográfico y estilístico muestra que, de los ocho responsorios, cuatro tienen instrumentos añadidos por Antonio Juanas, dos son contrafactos hechos por Juanas basándose en arias de Jerusalem, y, uno más, es de la autoría de Giacomo Rust.²² Esta serie es una de las varias que Juanas integró durante su cargo (véase cuadro 1).

Uno de los aspectos más sorprendentes de las obras incluidas en el cuadro es que, en esta serie

tan conocida y atribuida a Jerusalem, solamente un responsorio, *Felix namque*, no haya sido modificado por Antonio Juanas de alguna manera. Veamos: los dos contrafactos los hizo de partes de la loa *Al combate*, escrita por Jerusalem para la celebración de la coronación de Carlos III de España en 1760. Además de cambiar los textos, Juanas añadió oboes a *Quae est ista quae ascendit* (basada en el aria *Propicia estrella*) y cortó ambas obras usando métodos similares a los que usó en otros contrafactos basados en obras de Jerusalem (*Gorjeos trinando/Quem dicunt homines* y *El viento airado brama/Transite ad me*). Si se omitieran las adiciones instrumentales hechas por Juanas (en cursivas, en la tabla), se podría ver que la mayoría de los responsorios guadalupanos de Jerusalem tuvieron una dotación semejante. Después de las adiciones, casi todos tuvieron voces, pares de violines, oboes, trompas y bajo continuo.

En relación con los 17 responsorios de Jerusalem, que incluyen sus obras más famosas en el siglo XXI, hay cuestiones importantes que requieren ser discutidas a la luz de los conceptos decimonónicos sobre lo que es la autoría de una obra y el proceso de componer. Si bien es cierto que Jerusalem escribió las fuentes de las cuales Antonio Juanas tomó la música, no sería correcto decir que Jerusalem fue el compositor de estos responsorios-contrafactos porque no fue su intención usar la música de esas fuentes para estos textos (contrafactos). En cambio, esa fue justamente la intención de Juanas. Los investigadores que han analizado los responsorios de compositores dieciochescos, Jerusalem en especial, han trabajado con suposiciones incorrectas que, aunque perfectamente razonables, son por lo menos omisas cuando no de plano equivocadas dadas las evidencias. Por lo tanto, el modelo de una serie de responsorios como el que los investigadores han descrito en la literatura secundaria, basado en las características del estilo de Jerusalem (y en este juego en particular), no ha sido fruto de una reflexión cuidadosa sobre las características estilísti-

¹⁹ ACCMM, *Archivo de música*, A0587.

²⁰ Ignacio Jerusalem, *Matins for Our Lady of Guadalupe*, Joseph Jennings, Teldec, 1998.

²¹ Craig Russell, "The Splendor of Mexican Matins: Sonority and Structure in Jerusalem's Matins for the Virgin of Guadalupe", *Colloquium: Music, Worship, Arts 4* (2007): 31-44; Craig Russell, "El esplendor de los maitines de México: Sonoridad y estructura arquitectónica en los *Maitines para la Virgen de Guadalupe* (1764) de Ignacio Jerusalem", en *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, en ed. María Gembero Ustárrroz y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Universidad de Granada, 2007), 359-395; Ricardo Miranda, "Rosas decembrinas en escenario barroco: Mito y representación en los maitines guadalupanos", en *La música y el Atlántico*, 397-414.

²² A pesar de esto, la serie completa se le acredita a Ignacio Jerusalem. En el manuscrito (partitura, f.1r), el nombre de Rusti aparece como "Rust".

Cuadro 1: Responsorios de I. Jerusalem para los maitines de la Virgen de Guadalupe (A0587).

N = Nocturno; R = Responsorio. Adiciones de Juanas, en *itálicas*.

Compositor	Texto	Posición	Dotación	Fecha	Notas
I. Jerusalem (con adiciones de A. Juanas)	<i>Vidi speciosam</i>	N. I, R. 1°	SATB, 2vl, bc (+2ob, 2cor)	1756	
A. Juanas (adaptador)	<i>Quae est ista quae ascendit</i>	N. I, R. 2°	B, 2vl, 2ob, 2cor, bc	?	Basado en el aria “Propicia estrella” de la loa <i>Al combate</i> de I. Jerusalem
I. Jerusalem (con adiciones de A. Juanas)	<i>Quae est ista quae processit</i>	N. I, R. 3°	SATB, 2vl, bc, org (+2ob, 2cor)	1760	
I. Jerusalem (con adiciones de A. Juanas)	<i>Signum magnum</i>	N. II, R. 1°	SATB, 2vl, 2cor, bc, org (+2ob)	1765	
A. Juanas (adaptador)	<i>Quae est ista quae progreditur</i>	N. II, R. 2°	A, 2vl, 2cor, bc	?	Basado en el aria “Todos pueden alegar” de la loa <i>Al combate</i> de I. Jerusalem
I. Jerusalem (con adiciones de A. Juanas)	<i>Elegi et sanctificavi</i>	N. II, R. 3°	SATB, 2vl, 2cor, bc, org (+2ob)	1765	
I. Jerusalem	<i>Felix namque</i>	N. III, R. 1°	SA, 2vl, 2cor, bc	?	
G. Rust [Rusti]	<i>Beatam me dicent omnes</i>	N. III, R. 2°	T, 2vl, 2ob, 2cor, bc	?	De la mano de Juanas

cas de Jerusalem y la forma en que opta por unas u otras. Paradójicamente y sin darse cuenta de ello, ese modelo describe las alteraciones hechas por Juanas a los responsorios de Jerusalem muchos años después. Hoy, este modelo tiene que ser repensado. Estimo que en el futuro, no debe predominar el enfoque en desarrollar un modelo de responsorio que describa dotaciones y estilos sino que, en vez de diseñar una “serie-arquetipo” y comparar todo con este diseño modélico, los investigadores opten por describir el estilo de cada serie *vis-à-vis* otras obras del compositor y *vis-à-vis* normas músico-culturales en general. Creo que esto pudiera dar como resultado un análisis más productivo.

Musicólogos e historiadores de hoy en día ven el archivo musical de la catedral de México a través del prisma de Antonio Juanas. Los cambios que hizo fueron tan exitosos que los investigadores han

atribuido sus normas a otros compositores como Ignacio Jerusalem y Matheo Tollis de la Rocca. A través de identificar la presencia de una mano diferente y descubrir la identidad de la “Mano 2”, hay tres características del responsorio durante la segunda mitad del siglo dieciocho que ahora pueden ser reveladas:

- Los pares de oboes y cornos se vuelven estándares en la última década del siglo XVIII como elementos omnipresentes en la orquesta catedralicia.
- La dotación de muchas obras de Ignacio Jerusalem se alteró después de que estas obras se habían considerado concluidas; las partes añadidas incluyeron pares de oboes y cornos.
- Los responsorios de Ignacio Jerusalem y Matheo Tollis de la Rocca siguieron siendo parte del

repertorio de la capilla después de muertos los compositores. Durante los primeros años del siglo XIX, estas obras se consideraron “vivas” y se actualizaron o fueron “reparadas” por Antonio Juanas para continuar siendo usadas.

Juanas pensó en las obras musicales ya existentes en el archivo de una manera diferente a sus antecesores. Parece haber sido muy importante para Juanas que el cabildo catedralicio, los músicos y los maestros de capilla del futuro supieran de dónde sacó la música para cada contrafacto. En los primeros y últimos folios de los contrafactos, Juanas escribió el nombre de Jerusalem como compositor y qué obra sirvió como fuente. En la página final de *Quem dicunt homines*, Juanas escribió: “Este responsorio es del Maestro Jerusalem, sacado de un villancico a dúo de San Pedro que comienza *Gorjeos trinando*, &c. Véase entre los borradores sueltos. Pongo esta razón para que conste.”²³ Juanas no solamente dio el crédito de la obra a Jerusalem, sino que escribió el *incipit* del texto y dónde se podía encontrar la fuente en el archivo. Este borrador es distinto de los otros contrafactos porque Juanas también escribió en la nota: “para que conste”, a fin de que no hubiese ninguna confusión. Cabe hacer notar que *Quem dicunt homines* es el único borrador que incluye esta frase final, por lo que es posible que ésta sea la primera conversión “aria-a-responsorio” que hizo Juanas.

A lo largo del siglo XVIII, la relación entre un compositor y el material musical que “tomaba prestado” cambió. Cuando George Friedric Handel tomó prestadas porciones de obras de otros compositores para usar en su oratorio *Messiah*, no atribuyó la música a nadie sino que simplemente usó la música de otros al lado de música nueva compuesta por él. Más tarde, en el siglo XVIII, cuando el Barón Gottfried van Swieten le encargó

a Wolfgang Amadeus Mozart hacer ajustes al *Messiah* de Handel, Mozart no se acreditó como autor de la obra sino que le dio a Handel el crédito de la autoría. En la ciudad de México, cuando Matheo Tollis de la Rocca actualizó el juego de responsorios de Antonio de Salazar para la Santísima Trinidad al incluir violines y bajo continuo, Tollis no se acreditó la obra ni tampoco se la adscribió a Salazar. En lugar de ello, escribió: “Ocho responsorios para los maitines de la Santísima Trinidad, pertenecientes a la Santa Iglesia Catedral de México.”²⁴ En cambio, Antonio Juanas fue muy cuidadoso al especificar de dónde obtuvo la fuente y quién era el autor de la música original. Pareciera que hizo honor a los derechos de propiedad intelectual que, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, quedaron bien establecidos en Francia y otros lugares en Europa —y quizás fueron más sólidamente establecidos en México de lo que los investigadores piensan. En este sentido, podemos ver que Juanas pertenece a una generación de compositores de música sacra diferente a la de Ignacio Jerusalem o Matheo Tollis de la Rocca, no solamente en términos de estilo sino en la forma como consideraba sus obras en relación con las de otros compositores.

Conclusión

Cuando estudiamos temas tocantes a la música del archivo de música de la catedral de México, vemos que Antonio Juanas tuvo un papel importante al escoger música, adaptarla, cambiarla, arreglarla o al componer nueva música. Juanas organizó las fuentes en el archivo, particularmente las obras dieciochescas, y el resultado de esa organización es lo que musicólogos e historiadores encuentran hoy. Su propio estilo muestra una conexión con el pasado al usar esquemas galantes, contrapunto a dos coros y estilo *a capella* en algu-

²³ ACCMM, *Archivo de música*, A0524.10, f. 46r.

²⁴ ACCMM, *Archivo de música*, A1952.

nos géneros. Tanto en sus adaptaciones como en sus propias obras, Juanas trabajó “entre tiempos” usando obras de Jerusalem correspondientes a los años cincuenta del siglo XVIII y obras de Tollis de la Rocca de finales de siglo. Juanas, a la par que actualizaba la música para ser útil en su día, también estableció estándares que los compositores

que le sucedieron habrían de seguir a lo largo del siglo XIX. Por eso, entender más profundamente a Antonio Juanas —su personalidad, su música, sus motivaciones— es una de las claves para entender el archivo catedralicio y las fuentes que se presentan a nosotros hoy día.

De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia, volumen II, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se terminó de imprimir el 22 de noviembre de 2017 en Impresos Herman, S.A. (Av. San Jerónimo 2259, Col. Pueblo Nuevo, 10640 Del. Magdalena Contreras, Ciudad de México), en offset, sobre papel Bond de 120 gramos. La tipografía y la diagramación son de Teresa Peyret y Carlos Orenda, en Minion Pro en 9, 9.5, 10.5 y 16 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Jaime Soler Frost y el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El tiraje consta de 500 ejemplares.

Con este segundo volumen producido en el seno del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente se reafirma la calidad de las investigaciones y reflexiones que se realizan en esa instancia académica. Ya en el primer volumen quedó en claro que los estudios históricos sobre el devenir de la música en México, en los periodos tratados, desplazaban enfoques rígidos y formales que, de alguna manera, situaban la música y a los diferentes grupos sociales que la cultivaban en temporalidades solamente identificables a partir de cronologías convencionales y poco esclarecedoras, precisamente, de la relación que una sociedad sostiene con una manifestación artística como ha sido la música.

Es de celebrarse que el Instituto de Investigaciones Estéticas recoja esta serie de textos y la pondere en su amplia valía; no es frecuente leer una reunión de textos tan parejos en claridad, corrección y rigor expositivo que, de entrada, se presumen herméticos y oscuros.

Si en los artículos del primer volumen los estudios sobre género proporcionaron un marco teórico compartido, en este segundo volumen ha sido la música entendida como “hecho social total”, en palabras de Marcel Mauss, la que ha requerido de marcos teóricos diversos para aproximarse a ella”, según se señala en las páginas preliminares. Estos variados modos de reflexión son lo que hace de este segundo volumen un valioso documento que expresa la apertura con la cual se seguirá desarrollando la reflexión musicológica en México, poniendo en tensión la propia disciplina y presionando sus límites meramente compositivos. De los seis artículos que este segundo volumen contiene, sólo dos son en estricto sentido musicológicos; los otros cuatro se ocupan de obras inmateriales —pensamiento filosófico y hermético, poesía, eventos rituales— y de obras materiales —pintura y arquitectura— que, muy posiblemente, habrían escapado a la atención de cualquier musicólogo convencional pero no a la de historiadores del arte y literatos. El resultado de estos trabajos con un enfoque interdisciplinar claro constituye una aportación que enriquecerá el catálogo disponible (más bien magro) de publicaciones sobre música, filosofía, historia y sociedad.



dgapa - PAPIIT



9 786070 294655