



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EI VERSO INSTRUMENTAL:
HISTORIA Y FUNCIÓN DE UN GENERO MUSICAL EN LA CATEDRAL DE MÉXICO**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

JAZMIN A. RINCÓN SERRATOS

TUTOR PRINCIPAL:

DR. DREW EDWARD DAVIES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS / NORWESTERN UNIVERSITY

TUTORES:

DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN
DCH-MUSICOLOGÍA, IMF-CSIC
(CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS)

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Cuca y Valentín.

A mi tío, Juan Manuel.

Pequeña la obra: el autor pequeño;
Mas la dedico con afecto sumo,
Bien satisfecho de que es grato el humo,
Del holocausto puro en desempeño.
No hablar del divino sacro empeño
Que de la Vid feliz trasformar el zumo:
Ni una imagen hallar jamás presumo
A fuerza de pulir el rudo leño
En simulacro miro convertido
El Ayate de un pobre Mexicano;
¡Así el Cielo mi Patria ha distinguido!
Haydem, Pleier Mozar::: dexad q. ufano
A Guadalupe vuele y que vendido
Borroncillo presente de mi mano.

José Mora
(Introducción de sus *Versos a toda Orquesta*,
Archivo de la Basílica de Guadalupe, Sig. 1035)

EL VERSO INSTRUMENTAL:
HISTORIA Y FUNCIÓN DE UN GÉNERO MUSICAL EN LA CATEDRAL DE MÉXICO

ÍNDICE

Índice.....	vii
Lista de tablas.....	x
Lista de imágenes.....	xi
Lista de ejemplos.....	xiv
Lista de anexos.....	xv
Agradecimientos.....	xvi
Breve introducción.....	xvii
Marco temporal y espacial.....	xix

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES

1. 1 El canto de los salmos y la tradición de la práctica del <i>alternatim</i>	1
1. 2 Los versillos para órgano y el contrapunto improvisado: el umbral entre la tradición oral y la escrita.....	13
1. 3 La transmisión escrita de los versos para órgano en España (y Nueva España) y el surgimientos de los versos para instrumentos como variante.....	27
Resumen del capítulo 1.....	48

CAPÍTULO 2

LOS VERSOS INSTRUMENTALES: VESTIGIOS DE UN “ARTE LITÚRGICO”

2. 1 Las nociones de “historia” y “género” en música: el caso de los versos instrumentales..	50
2. 2 La música en la Catedral de México: representación de un discurso teológico.....	57
2. 3 Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje sincrético de los versos.....	75
<i>La alternancia con el canto llano</i>	77
<i>El tempo y el número de versos</i>	82
<i>La práctica del bajo continuo y la escritura obligada</i>	89
2. 4 La reconstrucción del ritual: una interpretación “históricamente informada”.....	95
2. 5 El uso de los instrumentos musicales en la Catedral de México a través de los versos..	104
<i>Órganos tubulares y bajo</i>	107
<i>Violín</i>	109
<i>Viola</i>	110
<i>Violonchelo</i>	110
<i>Contrabajo</i>	111
<i>Flauta</i>	112
<i>Fagot</i>	113
<i>Clarinete</i>	114
<i>Trompas</i>	114
<i>Clarín</i>	115
<i>Trombón, Corneta, Pistón y Ficle</i>	116
<i>Timbales y tambor</i>	116
Resumen del capítulo 2.....	118

CAPÍTULO 3

LOS PRIMEROS VERSOS INSTRUMENTALES EN LA CATEDRAL DE MÉXICO

3. 1 El Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: estructuración y retrospectiva a partir de los versos.....	121
<i>La historia funcional</i>	123
<i>El reencuentro del archivo</i>	133
3. 2 Ignacio Jerusalem y Stella y el llamado estilo “galante”.....	137
3. 3 El inicio de una tradición: los primeros versos instrumentales.....	151

3. 4 La propagación de los versos.....	169
Resumen del capítulo 3.....	176
CAPÍTULO 4	
LA TRANSICIÓN AL MÉXICO INDEPENDIENTE	
4. 1 La transvaloración de la música: reflexiones en torno al llamado “clasicismo” musical en México.....	178
4. 2 Manuel Delgado, José Mariano Mora y José Manuel Aldana.....	191
4. 3 El caleidoscopio social y musical del México Independiente.....	212
4. 4 Los compositores de versos del siglo XIX.....	224
Resumen del capítulo 4.....	240
CONCLUSIONES.....	243
ANEXOS.....	250
BIBLIOGRAFIA.....	384

Lista de tablas

1. 1. 1 Salmo 150: Laudáte Dóminum. Presentado en todos sus tonos salmódicos.....	6
1. 1. 2 Himno <i>Creátor álme síderum</i>	10
1. 1. 3 Texto del <i>Magnificat</i>	11
1. 2. 1 Distribución de los cantos del Propio y del Ordinario de la Misa.....	21
1. 2. 2 Ordinario de la Misa con las partes donde participaba el órgano.....	23
2. 2. 1 Principales espacios de la Catedral de México.....	60
2. 2. 2. Los involucrados en las celebraciones musicales de la Catedral.....	65
2. 3. 1 Información de los versos para su uso en <i>alternatim</i> con el canto.....	80
2. 3. 2 Tempos de los versos de la Catedral que aparecen en cada juego.....	85
2. 3. 3 Continuos, obligados, y partes <i>ad libitum</i> de los versos.....	90
2. 5. 1 Lista de partes de instrumentos.....	106
3. 3. 1 Versos para los Psalmos de tercia, vísperas y maitines. Inventario de 1770.....	159
3. 4. 1 La propagación de los versos en la Nueva España.....	174

Lista de imágenes

1. 1. 1 Formulas tomadas de Francisco de Santa María y Fuentes.....	4
1. 2. 1 Verso para órgano de la colección <i>Fiori musicali</i> de G. Frescobaldi.....	14
1. 3. 1 Fragmento del Alegreto del Tercer juego de versos de 8º tono de F. M. López.....	34
1. 3. 2 Carátula de <i>Dos versos de bajón</i> de Raimundo Luis Forné.....	36
1. 3. 3 Portada del <i>Verso de bajón y órgano</i> de Ramón Ferreñac.....	38
1. 3. 4 Verso organístico “en fuga de Ramón Ferreñac.....	41
1. 3. 5 Portada de la colección <i>Juego de Versos por los ocho tonos</i>	43
1. 3. 6 Segundo verso de quinto tono para la <i>Misa de Ángeles</i>	44
2. 2. 1 Catedral de México. Segunda mitad del siglo XVIII. Pintura al óleo.....	59
2. 2. 2 <i>La Catedral y la Plaza Mayor</i> . Litografía de Geo Ackerman. 1810.....	59
2. 2. 3 Plano de la Catedral de México.....	61
2. 2. 4 Vista del Coro de la Catedral. Medios del siglo XIX. Litografía.....	63
2. 2. 5 Sillería, facistol y pintura de Juan Correa.....	65
2. 2. 6 Plano del Coro y sus interlocutores.....	68
2. 2. 7 Portada del <i>DIARIO MANUAL</i> de 1751.....	69
2. 2. 8 Portada de <i>EL COSTUMBRERO de la Catedral de México 1819</i>	70
2. 3. 1 Parte de <i>Órgano obligado</i> del juego A0682.....	92

3. 1. 1 Portada del último inventario del periodo virreinal.....	127
3. 1. 2 Portada del juego de versos de 5°. Tono de Manuel Delgado.....	131
3. 1. 3 Portada del juego de versos de 1er Tono de Manuel Delgado.....	131
3. 1. 4 Portada del <i>Segundo juego de versos de tercia</i> de Manuel Delgado.....	131
3. 1. 5 Fragmento del 1er violín (Ignacio Jerusalem).....	132
3. 1. 6 Fragmento del mismo juego, copiado para la Catedral de Puebla.....	133
3. 1. 7 Vista actual del Archivo del ACCMM.....	136
3. 3. 1 Portada de los autos del examen de oposición de Ignacio de Jerusalem.....	155
3. 3. 2 Fragmento del inventario de 1770, redactado por Tollis de la Roca.....	159
3. 3. 3 Primeros dos folios de la parte del violín primero del juego de versos A0591.01.....	161
3. 3. 4 Primero folios de la parte del bajo del juego de versos A0593.....	163
3. 3. 5 Portada del juego de versos A0590.....	166
3. 4. 1 Carátula de los <i>Versos a toda orquesta</i> de J. Mora (Basílica de Guadalupe).....	171
3. 4. 2 Mapa de lo que fue la Nueva España (1780-1821).....	175
4. 1. 1 <i>Sarao en un jardín</i> . Biombo.....	183
4. 1. 2 Gómez, <i>Instructor Filarmónico</i>	189
4. 2. 1 “Clarinete Recitado” y violín 1º del cuarto verso del A0760.....	197
4. 2. 2 Portada del juego A0764.....	202
4. 2. 3 Parte del bajo del 7º verso del juego A0752.....	205

4. 4. 1 Fragmento del juego A0933 de Narciso Sort de Sáenz.....	227
4. 4. 2 Segundo verso del juego de versos A0686 de Cayetano Echevarría.....	228
4. 4. 3 Parte del 1er violín del juego A0609 de Francisco Delgado.....	229
4. 4. 4 Portada del juego A0609 de Francisco Delgado.....	231
4. 4. 5 Órgano 1º y 2º del primer verso del juego de versos A0918 de C. Paniagua.....	234
4. 4. 5 Portada del manuscrito del juego de versos de C. Paniagua, copia del A0918.....	235

Lista de ejemplos

1. 3. 1 Versillo de primer tono de Antonio Cabezón.....	29
1. 3. 2 Versillo de sexto tono de Antonio Cabezón.....	30
1. 3. 3 Tres versos de 6º tono para Sanctus.....	31
1. 3. 4 Transcripción del verso 1 de los <i>Versos de dos oboes</i>	38
1. 3. 5 Transcripción de un verso del <i>Cuaderno de Tonos de Sor María Clara</i>	44
3. 3. 1 Fragmento de 5º versos del juego A0592.....	161
4. 2. 1 Primer verso del juego A0757.....	192
4. 2. 2 Inicio del primer verso del juego A0756.....	194
4. 2. 3 Principio del verso 3º del juego A0903.....	203

Lista de anexos

ANEXO 2. 2. 1 Fragmento del <i>DIARIO MANUAL</i>	251
ANEXO 2. 2. 2 Fragmento de <i>EL COSTUMBRERO</i>	254
ANEXO 2. 3. 1 Informe de Juanas sobre los “obligados”.....	258
ANEXO 2. 4. 1 Reconstrucciones de Vísperas y tercias.....	262
ANEXO 2. 4. 2 Reconstrucción con canto figurado.....	282
ANEXO 3. 3. 1 Reconstrucción del juego de versos A0591.01.....	328
ANEXO 3. 3. 2 Reconstrucción del juego de versos A0590.....	333
ANEXO 3. 4. 1 Versos instrumentales censados.....	345
ANEXO 4. 1. 1 Cronología de acontecimientos culturales y políticos.....	362
ANEXO 4. 2. 1 Primer verso del Juego A0753.....	366
ANEXO 4. 2. 2 Partitura manuscrita del Juego A0686.....	374
ANEXO 4. 4. 1 Partitura manuscrita del Juego A0696.....	380

Agradecimientos

A mis tutores por su lectura, sus comentarios, paciencia, y demás etcéteras que hicieron que ésta tesis fuese un caminar continuo: Drew E. Davies, Luis Antonio Gonzáles Marín y Linda Báez.

A las autoridades de la Catedral Primada de México, por las facilidades otorgadas para la realización de la presente tesis.

A Salvador Hernández Pech, por haber hecho las digitalizaciones de los versos; por su apreciada ayuda y guía en el archivo de la Catedral de México.

A Epifanía Abascal, por su amable ayuda en el la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.

A la Coordinación de Restauración y Conservación del Patrimonio Nacional del INAH, por permitirme usar las imágenes de la exposición “Magnificat” para la presente investigación.

A Lucero Enríquez y el proyecto MUSICAT del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. La idea de la presente tesis surgió hace cuatro años y medio gracias a dicho proyecto y también, gracias a los muy valiosos frutos que éste ha dado.

A mi tío y maestro, Juan Manuel Lara Cárdenas, por acceder a darme clases de liturgia y latín durante el proceso; por leer la presente tesis y compartirme sus sabios comentarios y críticas desde la escucha y la búsqueda de sentido.

A Karl Bellinhausen, Antonio Ezquerro, Alejandra Hernández, John Lazos, Dianne Lehmann Goldman, Abel Mani Andrade, Javier Marín, Luisa del Rosario y Aurelio Tello, por sus comentarios y por compartirme amablemente sus trabajos e investigaciones.

A mis maestros del posgrado, por su invaluable enseñanza desde sus diversas disciplinas: Linda Báez, Emilie Carreón, Jaime Cuadriello, Miriam Escudero, Marialba Pastor Llana y Stijn van Rossem.

A Santiago Álvarez, Jacky Ávila, Edmundo Camacho, Ileri Chávez, María Diez-Canedo, Miriam Escudero, Omar Morales Abril, Israel Olalde, Barbara Pérez Ruiz, Javier Platas, y Rafael Sánchez Guevara por todos sus ánimos y motivantes debates sobre música.

A Juan Caballero y Sara Lizbeth Navarro por su ayuda con las gráficas de la Catedral.

A mis muy queridos amigos: Carolina, Elena, Eugenia, Elske, Israel, Merel, Miriam, Rafa, Santiago, Stephanie, y Jonás, por estar y enriquecer mis días.

A mis padres, por su cariño y apoyo incondicional.

Gracias

Breve Introducción

El repertorio musical de la Iglesia, al modelar el sentido de los textos sagrados, litúrgicos y devocionales, está intrínsecamente unido a la tradición oral. Uno de los rasgos distintivos de la música practicada en las celebraciones de una catedral o iglesia pequeña es el carácter mismo de las obras en las que predomina un sistema formal, es decir; motivos musicales, tanto en *canto llano*, como en *canto de órgano* (monodia y polifonía), definidos en función de las palabras dichas en voz alta en una frase.

Los *versos instrumentales y orquestales*, por lo tanto, son pequeñas piezas de compositores locales novohispanos y mexicanos de los siglos XVIII y XIX, escritas para conjuntos –pequeños y grandes– de instrumentos, usadas en un principio para reemplazar en alternancia a versos cantados de salmos, himnos, o cánticos, según la celebración del Año Litúrgico, aunque también fueron editados y/o usados con fines extra eclesiales. Encontramos sus antecedentes en los llamados *versillos* o *versos para órgano* y ministriles: breves improvisaciones –o composiciones– que solían ejecutarse precisamente en sustitución de uno o varios versos de un salmo, himno, cántico u otro texto, pertenecientes a la liturgia de la misa y el oficio divino.

Así, para la presente tesis, he tomado como marco temporal y espacial de estudio el *corpus* de *versos instrumentales y orquestales* encontrado en el Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCMM), debido a que éste es el primero de la Nueva España

en presentar estas tipologías, lo que me ha permitido darle un enfoque de género a mi investigación a partir del cual expondré de lo global a lo local y de la parte al *corpus*, tanto la función y ensamblaje de éstos dentro de las celebraciones litúrgicas, como el contexto histórico que los fue permeando a través del tiempo.

Disertaré además desde distintos ángulos sobre aspectos tales como la creación de tópicos historiográficos que dificultan una narrativa como forma de entendimiento o, también, el trasvase de la improvisación y composición de los *versillos* entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Esto último con la finalidad de llegar a comprender por qué los compositores que abarcan la época transicional de la Nueva España al México Independiente hicieron que un género musical como el de los versos para conjuntos de instrumentos se convirtiera en el gran protagonista de tipologías bipartitas en los archivos novohispanos y mexicanos.

MARCO TEMPORAL Y ESPACIAL

CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO

Aproximadamente de **1748** (año en que I. Jerusalem es nombrado maestro de capilla en la Catedral) a **1894** (fallecimiento de I. Solares)

Compositor	Fechas compositor y/o copia	No. de ver.	Título que aparece en el manuscrito	Sig.	Folios / Imágenes
1. José Manuel ALDANA	1758-1810	6	<i>Versos de quinto tono con / Violines, Clarinetter, Trompas / Bajo y Timbales / por / Manuel Aldana / Del Repertorio de Ygnacio (Yujeque?) / Cpta. A. Guerrero.</i>	A0685	23 / 23
2. José Manuel ALDANA	1758-1810	6	<i>Organo 1º Obligado / los Versos a Grande Orquesta comptos. / por Dn. José Aldana No. 1, pp. 18, Re</i>	A0686	67 / 62
3. José Manuel ALDANA	1758-1810	6	<i>Versos 1er tono, con Vs / Obs. Tromps.y Baso y Timbales / Comptos. pr. Dn. Jose Aldana No. 2, 803 pp. 10, Re menor</i>	A0687	22 / 21
4. Bonifazio ASIOLI	1769-1832	6	<i>Catalogo N. 1º / Versos de 5to tono por Azioli / con violines, viola, oboe, clarinetes, / octavinos, trompas, timbales, fagott / y bajo. Son trece papeles De (ilegible)</i>	A1024	46 / 46
5. Joaquín BERISTAIN	1817-1839 1858	7	<i>Versos de tercia, puestos / para toda Orquesta, y dos pistones obligados por el / Sr. Dn. Joaquin Beristain. Esta copia es propiedad de la Colegiata de / Ntra Sa de Guadalupe / Cop.ta y (ilegible) de en de 1858</i>	A1454	4 / 4
6. Lauro BERISTAIN	1837-1889 1867	5	<i>Versos a toda orquesta / Por Lauro Beristain, / Mejico Julio 12 de 1867</i>	A0696	65 / 60
7. José María BUSTAMANTE	1777-1861	5	<i>Versos a toda orquesta / por / D. J. Bustamante</i>	A1511	4 / 4
8. Manuel DELGADO	1747-1819	6	<i>Verso de primo tono No. 16 P. M. D</i>	A0748	32 / 32

			<i>Do menor</i>		
9. Manuel DELGADO	1747-1819	5	<i>Juego de vers para 8vo To. P.M.D</i>	A0750	14 / 14
10. Manuel DELGADO	1747-1819	6	<i>Juego de vers / no. 4 / para segundo tono / con oboes. y Tromps. No. 14, Son 9pp., Mi menor</i>	A0751	20 / 20
11. Manuel DELGADO	1747-1819	7	<i>Juego tercero. / Vers.s. p. Prim.o tono / Tromps. y oboess. adlibtm. No. 13, Son 7pp., Re menor</i>	A0752	16 / 16
12. Manuel DELGADO	1747-1819	5	<i>Versos de 1º tono No. 13 P.M. Delg. N. 2, Son 12pp. Re menor</i>	A0753	32 / 31
13. Manuel DELGADO	1747-1819	7	<i>No. 11 Juego IV. No. 16 Segundo tono</i>	A0754	10 / 10
14. Manuel DELGADO	1747-1819	6	<i>Versos para 6º tono / no. 1 / a gran orq.ta. / P. M. D No 7, Son 8pp, Mi mayor</i>	A0755	28 / 27
15. Manuel DELGADO	1747-1819	5	<i>Juego quinto / de / Versos p. 6to tono / con / oboe y fagot obligados (en lugar de fagot sele puso viola p q no hay q. lo toque) No. 5, Son 7pp 12, Fa</i>	A0756	29 / 27
16. Manuel DELGADO	1747-1819	6	<i>Juego de versos / de 4º tono / con Orquesta / PMD No. 12, Son 5pp, Re menor</i>	A0757	14 / 13
17. Manuel DELGADO	1747-1819	5	<i>Versos de 6º tono 2º M. D</i>	A0758	11 / 11
18. Manuel DELGADO	1747-1819	5	<i>Juego 2º de versos pa. 6to To. MD No. 9, Son 9pp. Fa</i>	A0759.02 ¹	19 / 19
19. Manuel DELGADO	1747-1819	6	<i>Versos de 6º tono por Man. Delg.</i>	A0760	36 / 35
20. Manuel DELGADO	1747-1819	5	<i>No. 6 Versos de 5º tono No. 15 Re, Son 12pp</i>	A0761	30 / 30
21. Manuel DELGADO	1747-1819	6	<i>No. 4 Versos de quinto tono No. 18</i>	A0762	67 / 65
22. Manuel DELGADO	1747-1819	6	<i>Versos por M. D.</i>	A0763	2 / 2
23. Manuel DELGADO	1747-1819 1877	5	<i>Versos de 5º (re) orquesta chica / Por D. Manl. Delgado Copiante J. P. Carrillo Nbre 3 de 1877</i>	A0764	22 / 22
24. Manuel DELGADO	1747-1819	6	<i>Versos de Imer tono. Por D. Manuel Delgado Propiedad de J. Pilar Carrillo</i>	A0765 ²	37 / 35
25. Francisco DELGADO	1792-1858	6	<i>Segundo juego / versos de tercia / con violines, oboes flaut / as, trompas, timbales, vio / la y bajo. Dedicados al Cabildo de esta Sta. Iglesia Metropolitana de</i>	A0609	33 / 28

¹ Versión del A0752.

² Versión posterior del A0748.

			<i>México, por Francisco Delgado Son 11 pp. Ob. 29 Mib mayor</i>		
26. Francisco DELGADO	1792-1858	6	<i>Violín 1.0 p. 1 / CUARTO JVEGO. / Versos de primera Clase / A toda Orquesta / Por / Francisco Delgado. / Obra 33</i>	A0609	40 / 38
27. Francisco DELGADO	1792-1858	6	<i>PRIMER JVEGO. Versos para 5º tono. / con Violines, Oboes, Trompas, / Timbales, Viola, y Bajo. / Compuestos / Por Franco. Delgado. Op. 22, son 14paps. Re</i>	A0610	42 / 41
28. Francisco DELGADO	1792-1858	7	<i>Juego tercero. Versos de 6to tono / A dos Violin. Dos Oboes. / dos Cornos Viola Bajo y / Timbales / P.F.D. No. 2, obra 3º, Fa</i>	A0681	46 / 41
29. Francisco DELGADO	1792-1858	6	<i>2ª Clase / Cuarto Juego. Versos de Primer tono / A dos Violins. Ripian. / Clarinetter, y Bajo. Trompas y timbales. Op. 31, P. F. D. No. 5, pp 5, Re menor</i>	A0747	12 / 11
30. Cayetano ECHEVARRÍA	fl. 1779-1834	10	<i>Versos de Quinto tono, Con / Violines, Oboes, Flautas, Tromps, Órgano obligado. y Acompto. / Por Dn. Cayetano Echeberria Son 11pp</i>	A0682	42 / 41
31. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	7	<i>Versos</i>	A0591.01	67 / 60
32. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	8	<i>Versos</i>	A0591.02	
33. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	7	<i>Versos</i>	A0591.03	
34. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	6	<i>Versos</i>	A0591.04	
35. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	7	<i>Versos</i>	A0591.05	
36. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	6	<i>Versos No. 1, 4, Jerusalem</i>	A0591.06	
37. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 ca. 1760	6	<i>Versos con Vs. / Trompas y Fagotos. / e Basso / Compuestos. pr. el Sr. Mtro, / Dn. Ign. Jerusalem No. 4, Fa.</i>	A0590	38 / 33
38. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	6	<i>Acompañamiento de los Bersos / con Vs trmpas y fagotos e / Basso / Por el Sr. Mtro. Dn. Ygnacio Jerusalem y Estella. Re (están en Mib mayor) Versos de violines, trompas, fagotes clarines.</i>	A0592	56 / 46
39. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	7	<i>Versos para tercia / De el Mtro. D. Ygnacio / Jerusalem Mi mayor</i>	A0593	34 / 21
40. José Mariano MORA	1748-1792 1840	6	<i>Catalogo N. 11 / Baxo Pral. / Versos de 5º tono / Por D. Je. Mora / Violines 4: Bajos 2: Clarinettes 2: Trompas 2 y / Timbales. / De (no se entiende) 1840.</i>	A0903	38 / 34

41. Francisco OSORIO	¿?		Versos de 8º tono (no hay portada)	A0907	2 / 1
42. Cenobio PANIAGUA VÁZQUEZ	1821-1882	6	<i>Acompañamiento. / Catalogo N. o 12 / Versos / compuestos / por / C. Paniagua / Bajo / D. J. Y. T.</i>	A0916	36 / 35
43. Cenobio PANIAGUA VÁZQUEZ	1821-1882	6	<i>Catálogo N. 17 / Versos (¿de quinto tono?) / Por / C. Paniagua / Cortados y transportados / Por / J. Y. F.</i>	A0917 ³	35 / 35
44. Cenobio PANIAGUA VÁZQUEZ	1821-1882 1863	5	<i>Versos de 8 tono p.a orquesta y dos organos / comptos. pr. / C. Paniagua y Vazquez</i>	A0918	36 / 32
45. Ignacio SOLARES	1827-1894 1875	6	<i>Versos de 5º tono / compuestos por Igno. Solares / para el uso de la santa colegiata / de Ntra. Sra. de Guadalupe / en cuyo Archivo pertenecen / Marzo 12 de 1875 Son trece papeles</i>	A0931	36 / 36
46. Narciso SORT DE SÁENZ	1780-1833 1840	5	<i>Catalogo N. 8 / Versos con instrumentos / Violines 4 / Clarinettes 2 / trompas 2 / Bajo 1 / timbales 1 / Por D. Narciso Sort de Saenz. / De José Igno. Diaz (ilegible) año de 1840, papeles 12</i>	A0933	45 / 45
47. Antonio VALLE	1825-1876 1856	5	<i>Versos de 8º tono / por / Anto. Valle. 1856.</i>	A0974	46 / 41

³ Este juego de versos es una trasposición a Mi bemol mayor del A0916.

CAPÍTULO 1

Antecedentes

1. 1 El canto de los salmos y la tradición de la práctica del *alternatim*

[...] y el organista tocando sobre el Canto Llano el verso que le pertenece, atiende la cuerda mientras descansa el Coro, y llama la atención para entrar en ella con firmeza el verso siguiente. Por esta razón deben aplicarse los Organistas científicos en no apartarse del Canto Llano en todo cuanto tocan alternativamente con el Coro.

Pablo Nassarre, 1723.⁴

El repertorio de los salmos es uno de los andamiajes más importantes e influyentes en la génesis de la música occidental. Son poemas de diferentes extensiones, constituidos por un número indefinido de versículos divididos generalmente en dos hemistiquios a los que se les aplica una fórmula melódica uniforme. De carácter épico o lírico, abordan diferentes y variados temas: alabanzas, acción de gracias, súplica, queja, enseñanza, reflexión, arrepentimiento, descripción de la naturaleza, la historia del pueblo hebreo, etc. El Libro de los Salmos contiene un total de 150 poemas. La tradición judía los atribuye en conjunto al rey David, aunque también se han manejado autores tales como Asaf o Coraj, e igualmente se sabe que una buena parte de ellos son de autor desconocido.

Heredado de la tradición judía, el canto del rito cristiano parte, en un principio, de la práctica sinagoga y la lectura de los salmos. Para desprenderse del discurso que relata la concepción religiosa del mundo, el canto sigue el ritmo y la intención de las palabras dichas en

⁴ Pablo Nassarre: *Escuela de música según la práctica moderna*, 2 vols. Zaragoza, 1723-4, edición facsimilar: L. G. Siemens Hernandez, Zaragoza, 1980, ii, libro 4, cap. 19: 481.

voz alta. Por lo mismo, entre la tradición judía y la cristiana existe una relación debido al uso común de los textos, especialmente los salmos. No obstante, el hecho de que se haya dado una bifurcación entre ambas tradiciones religiosas resulta crucial para el entendimiento de la música que concierne a esta investigación, pues a diferencia del Oriente, en el Occidente cristiano el canto en la liturgia se transformó poco a poco en escritura musical.

Desde sus inicios y gracias a los textos conservados en Occidente, la palabra escrita, junto con el antiguo arte de leer en voz alta, desempeñaron un papel crucial en la conservación de las tradiciones de la Iglesia Católica, por lo que en el siglo IX los vínculos entre la palabra y el sonido fueron fijados en un sistema de *neumas* que representaba las numerosas formas del parámetro rítmico-melódico dentro de un esquema basado en la articulación de las palabras.⁵ Es a partir de aquí que los preceptos sobre la música comenzaron a ejemplificarse con signos gráficos que intentaban reflejar una configuración melódica de una o más palabras, es decir; la práctica musical codificada,⁶ lo cuál, además, serviría como elemento de apoyo a la memoria.

Anteriormente a esto, a pesar de no contar con notación musical, por medio de documentos indirectos se sabe que en un inicio, dentro de la Iglesia Católica, existía la voluntad expresa en términos espirituales de cantar con una única intención, o dicho de otra forma, con una sola voz; de tal manera que el recitado y el canto del salmo en forma directa,

⁵ La mayoría de documentos sobre notación neumática que sobreviven del siglo IX fueron escritos en el Occidental francófono. Este grupo de documentos incluye los textos con notación neumática además de tratados pedagógicos para el recitado eclesiástico. Como Leo Treitler apunta en su artículo “Reading and Singing: on the Genesis of Occidental Music-Writing” (p. 203), resulta interesante el hecho de que el auge de la lectura y escritura musical se asocie en general con la alfabetización carolingia debido a que dicha región fue también central para la difusión y propagación de la escritura y la lectura en general.

⁶ Entre los tratados musicales con notación musical más antiguos menciono los dos más importantes: *Musica enchiridis* de autor desconocido, y *Musica disciplina* de Aureliano de Réôme. Ambos están datados entre los años 840 y 860.

sin alternancia, están testimoniados como la práctica más antigua dentro de lo que ahora llamamos música litúrgica y sacra.⁷ También mucho antes del surgimiento de la notación musical, con la siempre presente necesidad de instrucción y guía dentro de la Iglesia y siguiendo de nuevo la tradición del Oriente, el Occidente introdujo un recurso que consistía en que dos grupos de cantores, usualmente en oposición, interpretaran el canto de los salmos alternando los versos entre un coro y otro. Este canto alternado de los versos salmódicos se registra dentro de la Iglesia desde la época de San Basilio el Grande.⁸ Es desde dicha práctica, que el canto cristiano dio un paso general de la forma antifónica⁹ a la intercalar, o sea, de la alternancia a la introducción progresiva de un elemento nuevo que se intercala.

El término, del adverbio latino *alternatim* (alternadamente), comúnmente es usado para nombrar esta práctica intercalar que tiene sus raíces en la salmodia antifonal de la Iglesia Occidental,¹⁰ es decir; podemos utilizar dicho concepto desde que el órgano (s. XV) empezó a ser usado para sustituir a uno de los coros en la ejecución de los versos salmódicos.¹¹ Por lo tanto, todos los versos de un salmo que se intercalaban, se cantaban con alguna de las fórmulas melódicas existentes en el repertorio del canto eclesiástico cristiano medieval, cuidando que

⁷ San Agustín en *De Institutione Musica* (Siglo IV) invita a los cristianos a alabar a Dios con una sola voz: San Agustín, *Sobre la música. Seis libros*, Gredos, Madrid, 2008.

⁸ 330-379.

⁹ Del latín *antiphona*, y éste del griego ἀντίφωνος: voz que responde.

¹⁰ A pesar de que se tienen huellas y registros históricos del *alternatim* ya desde la Edad Media, se sabe que el primer documento eclesiástico que habla oficialmente de dicha práctica es el Caeremoniale episcoporum del Papa Clemente VIII en el año de 1600. Asimismo, a pesar de no haber sido suprimida por completo, se sabe también que fue prohibida por Pío X en su *Motu proprio* de 1903.

¹¹ Ver apartado: 1. 2 Los versillos para órgano y el contrapunto improvisado: el umbral entre la tradición oral y la escrita.

estos coincidieran modalmente con la antífona que les precede y que se repite al término de los mismos.

Los tonos salmódicos, por pertenecer a la herencia litúrgico musical judía, forman parte de una tradición que, al integrarse al repertorio oral de la difusión de los salmos, son imposibles de rastrear. Aunque existan múltiples variantes, se suelen encontrar comúnmente ocho,¹² en donde la nota dominante de cada modo sirve para establecer sobre ella la cuerda de recitación o tenor (que es la nota dominante, y sirve como pivote para el desarrollo melódico):

Los ocho tonos tienen sus modulaciones, o entonaciones regulares, y particulares, para cantar los Psalmos; y para las segundas partes de los versos, además de las regulares, tienen otras que se llaman irregulares: dando motivo para ello los intervalos, que se hallan en las Antífonas de otros tonos, y las figuras, o notas, donde empiezan las Antifonas.¹³

Así, las fórmulas, que se adaptan a cada texto de los 150 salmos existentes, son:



¹² En el *Liber usualis*, un compendio de múltiples fuentes documentales relacionadas con la música litúrgica, que se elaboró en el siglo XIX a partir del trabajo de restauración llevado a cabo por los monjes benedictinos de la Abadía de San Pedro de Solesmes, se han institucionalizado sólo nueve, aunque en realidad lleguen a ser 10 con el tono Pascual.

¹³ Francisco de Santa María y Fuentes, *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, 1778: 36.

Tercero tono.



Sæculorum.

Quarto tono.



Sæculorum.

Quinto tono.



Sæculorum.

Sexto tono.



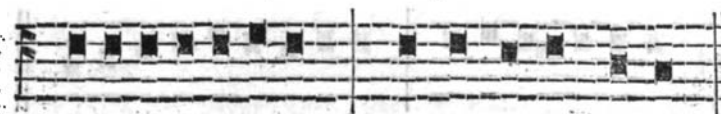
Sæculorum.

Séptimo tono.



Sæculorum.

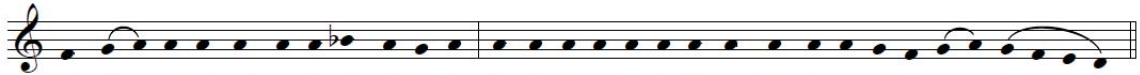




Octavo tono.



Sæcu lo rum. Amen.

Imagen 1. 1. 1 Fórmulas tomadas de: Francisco de Santa María y Fuentes, *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, 1778: 36-38.

Las fórmulas ya adaptadas al texto de *Laudate Dóminum* quedarían así:

<p>1. Primer tono:¹⁴</p>  <p><i>Lau - da - te Dó-mi-num in sán-ctis é - jus: lau-dá-te é - um in fir-ma-men-to vir-tú-tis - é - jus. _____</i></p>
<p>2. Segundo tono:</p>  <p><i>Lau-da-te Dó-mi-num in sán-ctis é - jus: lau-dá-te é - um in fir-ma-men-to vir-tú-tis é - jus.</i></p>
<p>3. Tercer tono:</p>  <p><i>Lau - da - te Dó-mi-num in sán-ctis é - jus: lau-dá-te é - um in fir-ma-men-to vir-tú - tis - é - jus. _____</i></p>
<p>4. Cuarto tono:</p>  <p><i>Lau - da - te Dó-mi-num in sán-ctis é - jus: lau-dá-te é - um in fir-ma-men-to vir-tú-tis é - jus.</i></p>
<p>5. Quinto tono:</p>  <p><i>Lau-da-te Dó-mi-num in sán-ctis - é - jus: lau-dá-te é - um in fir-ma-men-to vir-tú-tis e - jus.</i></p>
<p>6. Sexto tono:</p>

¹⁴ Ver: 2. 3 Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje sincrético de los versos.

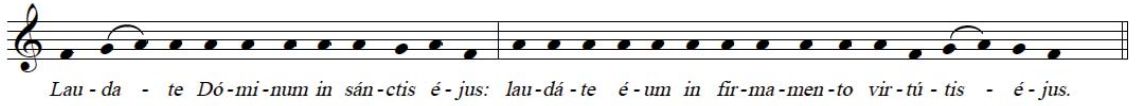


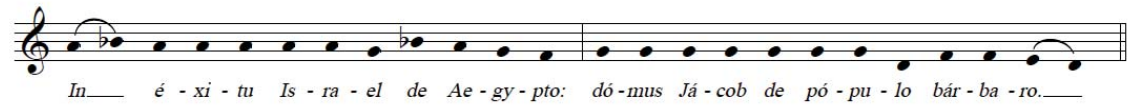
 <p>Lau - da - te Dó-mi-num in sán-ctis é - jus: lau-dá - te é - um in fir - ma - men - to vir - tú - tis - é - jus.</p>
<p>7. Séptimo tono:</p>  <p>Lau - dá - te Dó-mi-num in sán-ctis é - jus: lau-dá - te é - um in fir - ma - mén - to vir - tú - tis é - jus.____</p>
<p>8. Octavo tono:</p>  <p>Lau-dá - te Dó-mi-num in sán-ctis é - jus: lau-dá - te é - um in fir - ma - mén - to vir tú - tis e - jus.</p>
<p>9. Tono peregrino: aquí uso el salmo 113 <i>In éxito Israel</i>, debido a que dicho salmo se cantaba con este tono, usualmente en el oficio de Vísperas. Se le llama <i>peregrino</i> debido a que utiliza dos notas diferentes para el tenor, a diferencia de las otras formulas salmódicas, que utilizan la misma. Además el texto evoca la peregrinación del pueblo hebreo a su salida de Egipto rumbo a la tierra prometida.</p>  <p>In ____ é - xi - tu Is - ra - el de Ae - gy - pto: dó - mus Já - cob de pó - pu - lo bár - ba - ro.____</p>

Tabla 1. 1. 1. Salmo 150: *Laudáte Dóminum*. Presentado en todos sus tonos salmódicos.¹⁵

En España encontramos citas que aluden al toque e improvisación en *alternatim* desde el siglo XV en documentos como la *Crónica del condestable Lucas de Yranzo*, entre otros, en donde se relata que con motivo de una procesión en honor a San Lucas “comenzaron los órganos mayores un verso et todos los señores en la procesión respondían otro verso et así

¹⁵ *Ibid*: 36-54 (sobre tonos de salmos y antífonas).

decían todos los otros”.¹⁶ También, a partir de 1526 en España, el canto en *alternatim* fue perdiendo protagonismo debido a la irrupción institucional de los ministriles que con sus cornetas, sacabuches, flautas de pico, orlos y los bajoncillos, entre otros, aportaron un nuevo timbre a los oficios.¹⁷ Esto lo vemos reflejado en lo que fue el Virreinato del Perú con los *Versos al órgano en dúo para chirimías* (1684) del monje jerónimo Manuel Blasco,¹⁸ o en el Virreinato de la Nueva España con el manuscrito 19 del archivo musical de la Catedral de Puebla, México; el cual es, según el musicólogo español Javier Marín,¹⁹ el único libro para uso de ministriles con música del siglo XVI y XVII localizado hasta la fecha en catedrales del Nuevo Mundo que contiene versos para instrumentos de la tradición del *alternatim*.²⁰ Así, la práctica del *alternatim* la podríamos ubicar aquí desde mediados del siglo XVI, a partir de este libro y también a partir de Antonio Rodríguez de Meza,²¹ el primer organista conocido de la

¹⁶ Luis Jambou, “Verso o versillo”, en Emilio Casares, José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, y María Luz González Peña. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Tomo 10, 1999: 835-836.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ José Ignació Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá: Biblioteca de Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1976: 694-695

¹⁹ Ver notas al CD: *Ministriles novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la catedral de Puebla de los Ángeles*, Ensemble La Danserye (Catedral de Jaén: Sociedad Española de Musicología/El Patrimonio Musical Hispano, 2012).

²⁰ El MS 19 es el libro de coro número diecinueve de la Catedral de Puebla. Desgraciadamente, hoy en día no existe la posibilidad de acceder a él directamente en el archivo de ésta institución. En el catálogo de Thomas E. Stanford está registrado como si todas las obras contenidas en él fuesen de Hernando Franco, y pone la signatura LiPolXIX (Libro de Polifonía XIX) que está en el Rollo de microfilm No. 46 en el Museo Nacional de Antropología e Historia, en donde se puede consultar y fotocopiar. Aunque la catalogación de Stanford aclara que son “obras sin texto”, las canciones a cuatro voces de Pedro Rimonte sí lo tienen en el *cantus*. Ver CD: *Ministriles novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la catedral de Puebla de los Ángeles*, Ensemble La Danserye, Catedral de Jaén: Sociedad Española de Musicología/El Patrimonio Musical Hispano, España, 2012.

²¹ Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía, siglos XVI-XVIII”, tesis doctoral, 3 vols., Granada, Universidad de Granada, 2007: 166.

Catedral de México, en adelante;²² pues una de las primeras prácticas de los organistas al acceder a la liturgia consistía en sustituir algunos de los versos cantados de los salmos por la ejecución –contrapunto improvisado– en el órgano, terminándola de tal forma que el siguiente verso cantado coincidiese con el tono de la voz y pudiese alternarse con los cantores. De aquí precisamente proviene la nomenclatura *versos* o *versillos* para órgano o instrumentos, así como su pertenencia a los tonos, lo cuál indica que formaban parte de un contexto integrado por fórmulas salmódicas en *alternatim*.

Debido a que esta costumbre de alternancia con los versos instrumentales también se aplicaba a las estrofas de los himnos y a las partes de la misa, como lo atestiguan documentos relatores de las celebraciones en la Catedral de México,²³ es necesario ubicar dicha práctica del *alternatim* en los textos y contextos, tanto de los versos para órgano –como lo veremos en el siguiente apartado–, como de los versos para instrumentos, íntimamente ligados.

Los himnos son cantos de alabanza –poemas líricos– que no se encuentran literalmente en la Biblia; están estructurados en estrofas de cuatro o más versos y con un número específico de sílabas que van desde ocho hasta once generalmente. A diferencia de los versos salmódicos que se cantan siempre con una fórmula recitativa apoyada en una nota repetida (Tabla 1. 1. 1), los himnos tienen una melodía variada elaborada específicamente a partir de su estructura estrófica. O dicho de otra forma: debido a la libre extensión de los versos de salmos, para su

²² Además de improvisar en estilo de canto de órgano, se sabe que los organistas de las catedrales novohispanas tocaban música venida de España y Portugal, como son los casos de los versos organísticos de Antonio de Cabezón o de Manuel Rodríguez Coelho, entre otros.

²³ *EI DIARIO MANVAL* y *EL COSTUMBRERO* [...] Ver apartado 2. 2 La música en la Catedral de México: representación de un discurso teológico y ANEXOS 2. 2. 1 y 2. 2. 2.

interpretación se dividen en dos o tres hemistiquios, mientras que los himnos están integrados por estrofas de cuatro o más versos con un número obligado de sílabas:

Texto
1. Creátor álme síderum,/ Aetérna luz credéntium, / Jésu, Redémptor ómni-um, / Inténde vótis súpplicum.
2. Qui daémonis ne fráudibus, / Períret órbit, ímpetu / Amóris áctus, lánguidi / Múndi medéla fáctus es.
3. Comúne qui mún- di néfas / Ut expiáres, ad crúcem / E Vírginis sacrá- rio / Intácta pródis víctima.
4. Cújus potéstas gló- ri- ae, / Nomén- que cum pri- mum só- nat, / Et caé- lites et ín- feri / Tremén- te curvántur gé- nu.
5. Te deprecámur, últi- mae / Mágnum diéi Júdicem, / Armis supérnae grátiae / Defén- de nos ab hóstibus.
Canto
<p>The musical notation consists of three staves of music in a single system, each with a treble clef. The notes are mostly quarter and half notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The lyrics are: 1. Cre - á - tor ál - me sí - de - rum, Ae - ter - 4. Cú - jus po - té - stas gló - ri - ae, No - mén - na lux - cre - dén - ti - um, Jé - su Red - em - ptor om - que cum pri - mun só - nat, Et caé - li - tes et in - ni - um, In tén - de vó - tis súp - pli - cum. fe - ri Tre - mén - te cur - ván - tur gé - nu.</p>

Tabla 1. 1. 2 Himno *Creátor álme síderum*. Atribuido al papa Gregorio I.

El *Magnificat*, conocido también como Cántico de la Virgen María, y cuyo texto se encuentra en el Evangelio de San Lucas,²⁴ tiene tratamiento de salmo, es decir; está dividido en doce versículos y cada versículo en dos hemistiquios que se cantan con alguna de las

²⁴ Lc. 1, 46-55.

fórmulas salmódicas (Tabla 1. 1. 1), siempre en forma solemne, es decir, con fórmulas más adornadas que las que se usan para el resto de los salmos:

El Cántico de *Magnificat* por no tener mas letra, puesto en la cuerda, concluye la primera parte del verso en ella, sin formar modulación alguna.²⁵

1. Magnificat* ánima méa Dóminum.
2. Et exultávit spíritus méus* in Déo salutári méo.
3. Quia respéxit humilitátem ancillae súae:* ecce enim ex hoc beátam me dícent ómnes generatiónes.
4. Quia fécit míhi mágna qui pótens est: * et sánctum nómen éjus.
5. Et misericórdia éjus a projénie in progenies * timéntibus éum.
6. Fécit poténtiam in bráchio súo: * dispérsit supérbos ménte córdis súi.
7. Depósuit poténtes de séde, * et exaltávit húmiles.
8. Esuriéntes implévit bónis: * et dívites dimísit inánes.
9. Suscépit Israel púerum súum, * recordátus misericórdiae súae.
10. Sicut locútus est ad pátres nóstros, * Abraham et sémini éjus in saécula.²⁶

Tabla 1. 1. 3 Texto del *Magnificat*.

En los archivos catedralicios tales como el de la Catedral de México, los salmos en canto llano no llevan generalmente notación musical, sino únicamente los textos divididos en sus versos correspondientes. Cuando están elaborados en polifonía, solo encontramos versos pares o impares, y el resto –que no está elaborado polifónicamente– se canta en *alternatim* con la fórmula salmódica en canto llano. En el caso de los himnos, cuando no se cantan por

²⁵ Francisco de Santa María y Fuentes: 40-41.

²⁶ Ibid: 207, Mi alma canta la grandeza del Señor, / y mi espíritu se alegra en Dios mi salvador. / Porque se ha fijado en la humildad de su esclava; / en adelante me llamarán dichosa todas las generaciones. / Porque el Poderoso ha hecho grandes cosas por mí, / su nombre es santo. / Su misericordia se extiende de generación en generación sobre los que le temen. / Despliega la fuerza de su brazo, / desbarata los planes de los soberbios. / Derriba de sus tronos a los poderosos / y eleva a los humildes. / Colma de bienes a los hambrientos / y despide vacíos a los ricos. / Acogió a Israel como su hijo, recordando su misericordia. / Como lo prometió a nuestros padres, a Abrahán y a sus descendientes para siempre. (Traducción: Juan Manuel Lara).

completo en canto llano, se suelen encontrar elaboradas en polifonía generalmente la primera y la cuarta estrofas (Tabla 1. 1. 2); lo que nos vuelve a remitir a la práctica del *alternatim*. En el caso de los salmos, incluyendo el *Magnificat*, encontramos en tres modalidades: 1. Todo el texto elaborado en polifonía; 2. Sólo los versos impares elaborados en polifonía; 3. Sólo los versos pares elaborados en polifonía. En el caso del *Magnificat*, los dos últimos casos están constituidos por juegos de ocho cada uno, correspondientes a los ocho modos eclesiásticos; esto, para aplicarlos al modo correspondiente de la antífona, lo que indica que los manuscritos se podían adaptar a la práctica, dependiendo de la importancia de la celebración.

Los manuscritos de versos para instrumentos sobrevivientes especifican las horas canónicas para los que fueron compuestos, las cuales son: maitines, tercia y vísperas,²⁷ así como también laudes, sexta y nona, aunque raramente. También el inventario de 1770, diecinueve años después, menciona que dichos versos son para “los salmos de tercia, vísperas y maitines”.²⁸ No obstante, aunque menos que con los salmos en el *DIARIO MANUAL* se menciona que se alternan también con himnos y con el *Magnificat*, al igual que los versos organísticos, lo que indica que existía una variedad, así como adaptabilidad, en el uso del *alternatim*, y que éstas cambiaban dependiendo de la importancia de la fiesta o también, de cuestiones prácticas.

²⁷ Para una reconstrucción ver apartado: 2. 4 La reconstrucción del ritual: una interpretación “históricamente informada”.

²⁸ Inventario de 1770, redactado por Tollis de la Roca, ACCMM, A2212.

1. 2 Los versillos para órgano y el contrapunto improvisado: el umbral entre la tradición oral y la escrita

[...] the chief use made of [the organ], was to play over the chant before it was sung, all through the Psalms. Upon enquiring of a young abbé, whom I took with me as a nomenclator, what this was called? *C'est prose*, 'Tis prosing, he said. And it should seem as if our word *prosing* came from this dull and heavy manner of recital.

Charles Burney, 1771.²⁹

El termino *versillo*³⁰ o *verso para órgano*, exclusivo del rito litúrgico de la Iglesia católica apostólica romana, se suele aplicar para nombrar breves improvisaciones o composiciones que solían ejecutarse en sustitución a uno o varios versos cantados de un salmo, estrofas de un himno, cántico u otro texto pertenecientes a la liturgia de la misa y el oficio divino. De esta forma se sustituía o suplía la melodía que expresaba el texto a través de la palabra cantada, por el sonido del órgano. Al ser dependientes de versos, la musicóloga inglesa Bernadette Nelson, en uno de los pocos artículos que exploran las posibilidades y la adaptación de estas tipologías,³¹ las llama bipartitas.

Mucho se puede deducir, aunque sin llegar a saber con certeza, acerca de qué tanto influía el texto utilizado en su estructura, como lo veremos más adelante en los versos para

²⁹ Charles Burney, *The Present State of Music in France an Italy*, 1771: [...] el uso principal del órgano era tocar de acuerdo al canto de los Salmos, antes de que estos fuesen entonados. Así, al preguntarle a un joven abate, a quién llevé conmigo como traductor, ¿cómo se llamaba a esto?, *C'est prose*, esto es prosa, dijo. Y tal parecía que nuestra palabra *prosa* proviniera de esta torpe y pesada forma de recitar [mi traducción].

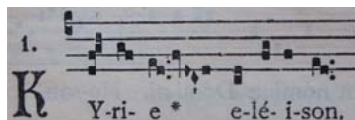
³⁰ La terminología de países católicos: *Versetti per organo* en italiano, *verset* en inglés y francés, y *verso para órgáo* en portugués.

³¹ Bernadette Nelson "Alternatim Practice in 17th Century Spain: the Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles", EMC, xxii, 1994: 239.

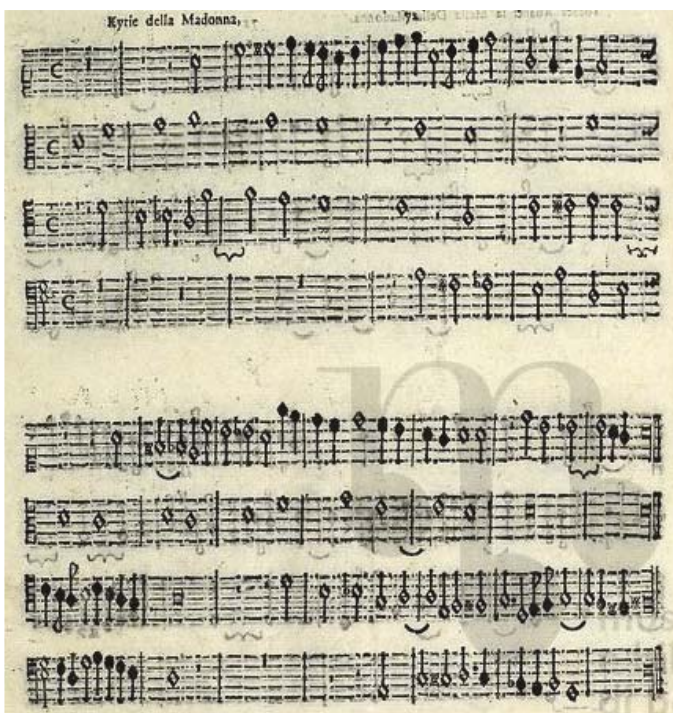
órgano de fuentes españolas, italianas y francesas. De acuerdo a los versos para órgano que han sobrevivido hasta nuestros días, sabemos que en general el organista realizaba la improvisación de dicha práctica del *alternatim* de la siguientes maneras, o en combinación:

1. Citando literalmente el *cantus firmus* (Imagen 1. 2. 1).
2. Creando temas inspirados por el ritmo de las palabras.
3. De acuerdo al modo en que el canto llano era interpretado.

Este tipo de desplazamiento del sentido del texto a la música en *alternatim* es probablemente uno de los primeros usos que se le dio al órgano dentro de la Iglesia, instrumento cuya existencia y carácter polifónico se fue convirtiendo en una especie de laboratorio de experimentación en donde se crearon las primeras formas llamadas instrumentales, tanto en la música sacra como, más tarde, en la profana.



Tema del canto llano



Tema del canto llano

Imagen 1. 2. 1 Verso para órgano de la colección *Fiori musicali*
de Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Como el musicólogo Benjamin van Wye sugiere,³² las condiciones en las que se introdujo la polifonía vocal en la liturgia en cierta forma estimularon y provocaron el uso del órgano como parte del ritual, cuya presencia, tanto física como participativamente, fue creciendo hasta convertirse en el instrumento indispensable para la solemnización de la liturgia.

Al sustituirse las palabras por la intención melódica o retórica de éstas, es decir, la intervención del órgano en vez del canto; la mitad del texto quedaba truncada, lo que causó en un principio que los fieles recitasen en voz baja el texto del salmo por debajo de la parte del órgano;³³ después de todo, el sonido solo del órgano resultaba demasiado abstracto al lado de la palabra cantada. Dicha alternancia causó mucha polémica dentro de la Iglesia, al grado de ser celosamente monitoreada durante largo tiempo por las autoridades eclesiásticas que se resistían a aceptar la práctica, por lo que existen ceremoniales de diócesis que estipulan estrictamente cuándo el órgano en alternancia puede ser usado y cuándo no. Gracias a esto último, la improvisación de versos para órgano ha sido rastreada por musicólogos hasta el siglo XIV. Sin embargo, no es sino hasta mediados del siglo XVI cuando dicha práctica empieza a ser considerada como una de las grandes habilidades que debía demostrar un organista en los concursos de oposición, por lo que hasta entonces la encontramos registrada

³² Benjamin Van Wye, "Ritual Use of the Organ in France", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 33, No. 2 (1980): 288.

³³ Alexander Silbiger (Ed.), *Keyboard Music, before 1700*, Routledge, Nueva York, 2004: 97.

en documentos oficiales como parte de las celebraciones litúrgicas.³⁴ En todo el occidente católico, existen fuentes que atestiguan cómo el órgano en *alternatim* con el canto llano era una parte muy importante de toda la liturgia, y no sólo del ordinario de la misa, como se ha llegado a manejar.

Debido al carácter cambiante de los cantos de acuerdo al tiempo litúrgico, el cual llegaba a sufrir algunas variantes, es imposible saber a ciencia cierta la distribución de los versos que se alternaban con el órgano. Existen testimonios aislados gracias a los cuales podemos saber que en Italia y Francia, por ejemplo, estos versillos eran interpretados en las vísperas en *alternatim* con el *Magnificat* y los himnos. Otros testimonios dan cuenta de que, después de 1614, éstos fueron especialmente prohibidos en el *Credo*, muy probablemente debido a que éste es un manifiesto dogmático y no una súplica o una alabanza.

El hecho de que la literatura de versos organísticos haya aparecido precisamente a partir del siglo XVI saca a la luz dos aspectos sumamente importantes al respecto:

1. El arte de tocar el órgano (y prácticamente cualquier instrumento) en aquella época era sinónimo de improvisación.
2. La tradición oral frente a la escritura musical que se puede reflejar en el siguiente posicionamiento: Improvisación / Composición = Memoria / Escritura.

Aunque algunas veces la concepción y enseñanza actual de la historia de la música del pasado nos haga olvidarlo, la música no es la escritura, sino un acto de interpretación que el ser humano lleva a cabo en la ejecución, la escucha y el análisis. Por lo mismo, el hecho de

³⁴ *Ibid.*

que nuestra materia prima sean precisamente las fuentes musicales codificadas nos plantea una cuestión muy importante a tomar en cuenta, tanto en esta investigación como muy en general en el estudio de la música anterior al siglo XIX: al conservarse por medio de la tradición escrita, los manuscritos de versos para órgano pasaron por procesos similares, mas no iguales, a aquellos que se improvisaban a diario en grandes cantidades por los organistas locales de la Iglesia con la función de ensamblar el ritual litúrgico. Dicho proceso, como lo es el caso de los versos conservados de maestros italianos, españoles, portugueses, franceses, e ingleses ha dejado rastros y analogías estructurales muy significativas en los versos instrumentales, como es el caso muy específico del *corpus* sobreviviente en la Catedral de México, donde dichas tipologías se usaban con el mismo objetivo de ensamblaje y alternancia.

De esta forma, al hablar de los versos para órgano e instrumentos, nos encontramos en medio del umbral entre la tradición escrita y la oral de la música, donde la transferencia del repertorio de los salmos debió de tener un papel primordial en dichos procesos de desplazamiento, transmisión y modificación. Esto último me lleva a hacer algunas consideraciones históricas respecto a la práctica de la improvisación polifónica, en donde la misma improvisación sobre *cantus firmus* formaba parte de la cultura musical europea tanto como de la tradición escrita en los siglos XV-XVI.³⁵

El término contrapunto,³⁶ cuya práctica se originó en el siglo IX y alcanzó un alto grado de desarrollo durante el siglo XVI, originalmente se refería al contrapunto improvisado, lo que empezó a cambiar con el surgimiento cada vez mayor de la escritura musical; de tal

³⁵ Rob Wegman, "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500", *Journal of the American Musicological Society*, 49/3, 1996: 409-479.

³⁶ *punctum contra punctum*: nota contra nota.

forma que empezaron a emerger permutaciones, es decir, composiciones escritas en estilo improvisado y, más aún, prácticas de improvisación moldeadas con propiedades surgidas de la notación musical.³⁷ Dicho intercambio se empieza también a reflejar en el surgimiento e incremento de aquellos términos utilizados para distinguir la composición escrita de la improvisación oral. Así, el contrapunto improvisado (*mentaliter, ex mente, alla mente, a memoria*) puede ser también escrito, en cuyo caso es denominado “composición”, “canto de órgano” o “canto figurado”.³⁸ Cabe aclarar que en aquella época el vocablo *compositio* no se refería siempre a la composición escrita, como lo es hoy en día, por lo que el musicólogo Rob Wegman sugiere³⁹ que el concepto “compositor” y la terminología utilizada para describir este oficio surgió precisamente como consecuencia de la contraposición composición-improvisación dentro del ámbito de la música vocal. Un ejemplo que ilustra este cambio de concepción transversal entre la tradición oral y la escrita lo tenemos en la *Declaración de instrumentos musicales* del teórico musical y compositor Juan Bermudo, cuando afirma lo siguiente:

[...] hay hombres en ello [refiriéndose a la improvisación del contrapunto] tan expertos, de tanta cuenta y erudición: que así lo echan a muchas voces y tan acertado, y fugado, que parece composición sobre todo el estudio del mundo. En la extrema capilla del reverendísimo arzobispo de Toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores echar contrapunto, que si se puntara: se vendiera por buena composición. En la no menos religiosa que doctísima capilla real de Granada hay tan grandes habilidades en contrapunto: que otros oídos más

³⁷ Rob W. Wegman, “Improvisation, II. Western art music. 1. Introduction”, Grove Music Online.

³⁸ Giuseppe Fiorentino, “Música española del renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación”, tesis doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Granada, 2009: 532.

³⁹ Rob W. Wegman, 1996: 477.

delicados que los míos eran menester para comprenderlas y otra pluma para explicarlas [...] De aquí es que algunos no quieran este arte se llame de contrapunto; sino de composición.⁴⁰

Como podemos apreciar, los mecanismos con los que los músicos aprendían e improvisaban polifonía inicialmente eran sumamente parecidos a lo que llamamos composición hoy en día, además de que tal aprendizaje, utilizado tanto en la música litúrgica como en la polifonía para instrumentos, era uno de los elementos más importantes para la formación de un buen músico. Asimismo, el contrapunto improvisado se utilizaba en varios ámbitos y géneros musicales, por lo que existían diversas técnicas de improvisación, como el llamado *fauxbourdon* o *falsobordone* (“bajo falso”), cuya secuencia de intervalos que se mueven por terceras y cuartas paralelas, crea precisamente una especie de fórmula canónica improvisatoria que desde el siglo XIV podemos encontrar plasmada en gran parte de la literatura litúrgico-musical y profana. Además, el término “fabordón” es también utilizado en manuscritos de versos para instrumentos como los del italiano Santiago Billioni, (ca. 1700-ca. 1763) en la Catedral de Durango,⁴¹ y en fórmulas fijas que utilizaban los cantores en las capillas:

[...] en los de segunda clase, ha de ser el tercer salmo de esta manera: un versos en el órgano, y otro en fabordón, por las voces y bajos en el facistol: esto ha sido de costumbre y aun prevenido en la cartilla de músicos, mas en el tiempo presente a cause de la escases de voces que hay en la capilla, juzgo que con acuerdo del señor chantre y el maestro de capilla, se

⁴⁰ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Edición: Taller de Juan de León en Osuna, 1555, fol. 128r.

⁴¹ Drew Edward Davies, *Catálogo de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM, IIE, ADABI, México, 2013: 232.

esta practicando el cantar este salmo de vísperas en fabordón con las voces bajos y acompañamiento de órgano.⁴²

Esto último, relatado en *El Costumbrero* de la Catedral de México en 1819, indica no sólo que ya para principios del siglo XIX existía una escasez de voces en la capilla de la Catedral de México, sino que además, dichos bajos o cantores, preferían aprenderse de memoria una fórmula musical a leer notación; posicionando así el punto de partida de su elección en el medio de la tradición oral y la escrita.⁴³

Al estar pensados para varios instrumentos, los versos quedan fuera del ámbito de la improvisación polifónica o canto de órgano, no obstante, existen analogías en los manuscritos de estos con los versos organísticos que se improvisaban, como lo es la estructuración, la terminología y la correlación tonal-modal en que se desenvuelven, además de que, al depender de la tradición salmódica, también son transversales a la tradición oral de la música.

Para el siglo XVIII, la práctica de la improvisación sobre el canto llano que se remontaba al siglo XVI, de la cuál surgieron muchas composiciones, era ya una habilidad fundamental que se les pedía a los organistas en España y en la Nueva España, como lo atestigua el teórico y organista aragonés fray Pablo Nassarre al enumerar los puntos requeridos a los candidatos al puesto de organista:

⁴² ACCMM, *El Costumbrero de la Catedral de México 1819*. (Escrito por el Sochantre P. Vicente Gómez): 52-53.

⁴³ Esto, cabe aclarar, podría indicar en este particular caso una menor preparación musical en las voces que formaban la capilla, pues como sabemos, ya desde finales del siglo XVIII hechos como la abrogación de la inmunidad eclesiástica del clero y, más tarde, la guerra y el triunfo de la independencia asestaron un duro golpe a la Iglesia Mexicana. Esto, si bien no afectó la vida inmediata de las celebraciones litúrgicas, en donde precisamente espacios como las catedrales e iglesias llegaron a recibir a los ejércitos victoriosos de uno u otro bando, sí fue permeando paulatinamente la vida en el ámbito musical.

Otras veces sobre un canto llano, siguen con mucho primor algunos pasos, que admira las muchas obras que han escrito los magníficos organistas de la centuria pasada, y aun los de esta, sobre algunos canto llanos de himnos, especialmente sobre el de *Pange lingua*. Y no es menos primor el que le ejecuta sobre los cantos llanos de los salmos, y otros de los que se cantan en los coros eclesiásticos, y es una de las circunstancias que conviene que tenga, para ser perfecto organista el que sepa tocar sobre cualquier tema forzoso, especialmente sobre el canto llano de lo que se canta. Porque à mas de ser de primor, ayuda mucho à mantener en la cuerda del tono con fineza al coro. Que, como ordinariamente se compone de muchos individuos, y de diversidad de voces, unas mas entonadas que otras, las que son menos acostumbran a ser defectuosas, y poco estables en la cuerda: y el organista, tocando sobre el canto llano el verso que le pertenece, mantiene la cuerda mientras descansa el coro, y llama la atención para entrar en ella con firmeza el Verso siguiente. Por esta razón deben aplicarse los organistas científicos en no apartarse del canto llano en todo cuanto tocan alternativamente con el coro [...] ⁴⁴

De acuerdo a la información con la que contamos, parecida en todo el occidente cristiano, a continuación hago la reconstrucción de una misa, señalando las partes donde generalmente eran interpretados los versos para órgano, así como música de ambientación donde intervenía el órgano, es decir, para los momentos en que el coro está en silencio.⁴⁵

Cursivas: son las Partes del Ordinario de la Misa donde el órgano sustituía ya sea parte o el texto completo

Letra normal: son las Partes del Propio de la Misa, variables según el tiempo litúrgico o la festividad

Negritas: momentos en donde se utilizaba el órgano como instrumento solista e independiente

a) PRIMERA PARTE DE LA MISA⁴⁶, incluye:

⁴⁴ Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, 1723, folio 481.

⁴⁵ La idea de dicha reconstrucción está basada en parte en el artículo de Bruce Gustafson en *Keyboard Music: before 1700* (B. Gustafson, "France. Chapter Three", *Keyboard Music: Before 1700*, Routledge, Nueva York, 2004: 100-103).

⁴⁶ La primera parte de la misa es la Misa de los Catecúmenos, la cuál constituye la parte catequística de la misa, donde los aspirantes a recibir el bautismo reciben instrucción con este fin, lo que la hace tener un carácter doctrinal.

1. **Pieza inicial para solemnizar la entrada de los ministros de la celebración**⁴⁷

2. Introito (canto variable propio de la fiesta en canto llano)

3. *Preces y absolución*

4. *Kyrie, eleison* (versos organísticos alternativos)

5. *Gloria in excelsis* (versos organísticos alternativos)

6. Oración colecta

7. Lectura bíblica

8. Salmódica (cantos de reflexión sobre la lectura)⁴⁸

9. Lectura evangélica

10. Homilía: exégesis de las lecturas

11. *Credo* (versos organísticos alternativos)

b) SEGUNDA PARTE DE LA MISA⁴⁹, incluye:

12. **Antífona del Ofertorio** y pieza organística de ambientación o canto complementario

13. Oración sobre las ofrendas (Oración Secreta)

14. Prefacio (con él se inicia el Canon de la Misa)

15. *Sanctus – Benedictus* (versos organísticos alternativos)

16. **Consagración** (pieza organística de ambientación)

17. *Agnus Dei* (versos organísticos alternativos)

⁴⁷ Aquí el uso del órgano y de cualquier otro instrumento estaba prohibido en los tiempos litúrgicos de adviento y de cuaresma.

⁴⁸ La salmodia incluye las siguientes partes según el tiempo litúrgico: Gradual y Aleluya en tiempo ordinario; Gradual y Tracto en tiempo de Cuaresma; dos aleluyas en tiempo de Pascua.

⁴⁹ La segunda parte de la misa es la misa de los fieles o de los bautizados, que por lo mismo, tenían el derecho a participar del sacrificio y de la comunión: gira en torno a la evocación de la última cena de Cristo con sus discípulos, con la consagración del pan y del vino.

18. **Antífona de la Comunión** y pieza organística de ambientación o canto complementario

19. **Conclusión** (pieza organística de salida)

Tabla 1. 2. 1 Distribución de los cantos del Propio y del Ordinario de la Misa

Tomando únicamente los textos de las partes del ordinario de la misa, los versos para órgano se podrían incluir entonces de la siguiente manera:⁵⁰

Letra normal: el órgano sustituía una parte o todo el texto. También intervenciones solistas

Cursiva: canto de forma normal

Negritas: el cantus firmus tenía que ser audible (la melodía tocada tenía que reconocerse a través de la parte que había sido cantada)

1.

Kyrie eleison, *Kyrie eleison*, Kyrie eleison

Christe eleison, *Christe eleison*, *Christe eleison*

Kyrie eleison, *Kyrie eleison*, **Kyrie eleison**

2.

Gloria in excelsis Deo (esta parte es cantada solo por el celebrante)

Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis

Laudamus te, *Benedicimus te*, *Adoramus te*, *Glorificamus te*

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam

Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens

Domine Fili unigenite Jesu Christe

Domine Deus, Agnus Dei, Filus Patris

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis

Qui tollis peccata mundi **suscipe deprecationem nostram**

Qui sedes ad dexteram Patris, misere nobis

Quoniam tu solus sanctus

Tu solus Dominus

⁵⁰ Esto tan sólo es un ejemplo de la alternancia de los versos, pues hay otras muchas posibilidades, de tal forma que no existe un esquema único que se pueda fijar en la presente investigación.

<p><u>Tu solus altissimus, Jesu Christe</u> <i>Cum Sancto Spiritu</i> In gloria Dei Patris, Amen</p>
<p>3. Credo (sin órgano)</p>
<p>4. Sanctus, <i>Sanctus</i>, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth <i>Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis</i> Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis</p>
<p>5. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis</i> Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem</p>

Tabla 1. 2. 2 Ordinario de la misa con las partes donde participaba el órgano.

En su artículo, el musicólogo norteamericano Bruce Gustafson sugiere igualmente que algunas palabras y acciones merecían especial atención debido al sentido del discurso religioso,⁵¹ por lo que, al igual que los versos para conjuntos de instrumentos de la Catedral de México,⁵² podemos hablar de una retórica musical en donde la intención de las palabras determinaba el modo, el carácter y tempo de los versos.

El *DIARIO MANUAL*⁵³ atestigua que para el año 1751 en que los versos instrumentales formaban ya parte del ritual, estos no vinieron a sustituir a los versos para órgano, como se ha

⁵¹ B. Gustafson: 100-103.

⁵² Ver apartado: 2. 3 Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje sincrético de los versos.

⁵³ ACCM: “Diario manual de lo que en esta santa iglesia catedral metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido en todos y cada uno de los días de el año. Arreglado en todo a su erección, estatus, cartilla, costumbres, fundaciones y rúbricas. Para su más puntual e inviolable observancia. Hecho por el muy ilustre Venerable Señor Deán y Cabildo, 1751”

llegado a afirmar, sino a convivir a su vez con la improvisación en *alternatim* de los organistas que pasaron por la Catedral de México.

La presencia e influencia de la tradición oral de la liturgia en los manuscritos que se conservan en los archivos catedralicios hoy en día es un tema muy importante y en gran parte olvidada. La historia suele re-escribirse sobre lo que ha sido escrito en alguna parte, por lo que aquellas tradiciones orales que además no pertenecen a una concepción lineal, como lo son en este caso la improvisación y la estructuración de las celebraciones litúrgicas, suelen quedar rezagadas o incomprendidas en la certificación de la historia.

El hecho de que los versos instrumentales en la Catedral Metropolitana y otras iglesias se hayan originado como una variante escrita muy recurrente –sobre todo en el siglo XIX mexicano– de los versos para órgano improvisados indica también que la práctica de la improvisación en el órgano (y en general en cualquier instrumento) tuvo un desarrollo distinto y no paralelo a aquel que se dio en el viejo continente.⁵⁴ Finalmente, al hablar de improvisación estamos hablando de oralidad, y una tradición oral como la de los versillos, tradición que además es transversal a la escritura y cuya existencia en Europa se remonta al menos al siglo XIV, fue introducida en la Nueva España sin ningún arraigo regional, por lo que su desarrollo, al igual que el resto de formas de arte y culturas implantadas, tuvo que adoptar otros sentidos. En mi opinión, esa mutación que en este caso pertenece a las prácticas occidentales de improvisación musical y su percepción en las colonias, está a su vez

⁵⁴ Un claro ejemplo al respecto lo encontramos en la música tradicional mexicana, en donde el arte de la variación o la improvisación que llegó con los españoles tuvo una absorción y readaptación indígena, lo que implicó asimismo la eliminación de la escritura occidental y la adaptación de procesos mnemotécnicos de una tradición que poco tenía que ver con la innovación y que hizo que esta música se conservara con pocos cambios hasta la fecha.

relacionada con la adopción que se le dio a los versos para instrumentos en la Nueva España y con el hecho de que estas tipologías hayan proliferado en el México del siglo XIX.

1. 3 La transmisión escrita de los versos para órgano en España (y Nueva España), y el surgimientos de los versos para instrumentos como variante.

En su artículo sobre música para órgano en Francia,⁵⁵ Bruce Gustafson habla de la interpretación de aproximadamente 100 versillos para órgano en un día. Un número testimonial tan vasto no solo contrasta con el número de manuscritos de versos para órgano que han sobrevivido en Europa sino que también ilustra, en palabras de la filóloga mexicana Margit Frenk, cómo la tradición “ha sido filtrada a través de un proceso de asimilación cultural”.⁵⁶ No obstante, a pesar de que la literatura de versos que ha sobrevivido es un rezago de dicho filtro de asimilación cultural, las fuentes sobrevivientes de estas tipologías en Europa son tantas que, con el objeto de ejemplificar el paso de éstas a través del tiempo, he hecho una selección centrándome principalmente en España y en los cambios generales por los que estas tipologías pasaron a través de los siglos y cuándo, dentro de esta evolución, emergieron a su vez los versos para conjuntos de instrumentos.

Independientemente de que siempre están pensados para un marco ritual en *alternatim*, estas tipologías organísticas adoptan nuevos y diversos rostros por medio de la escritura, entre los que figuran principalmente tres: a) Tratados impresos de enseñanza y aprendizaje de la música; b) Manuscritos de organistas elaborados como apoyo a la memoria, y más tarde; c) Impresos sueltos.

⁵⁵ B. Gustafson, “France. Chapter Three”, *Keyboard Music: Before 1700*, Routledge, Nueva York, 2004: 97.

⁵⁶ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura; lírica hispánica antigua*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, Ciudad de México, 1971: I.

Mientras que los primeros ejemplos escritos de literatura de versillos ya los encontramos en Alemania en la primera mitad del siglo XVI, en España aparecen en la segunda mitad, con tratados como el *Libro de cifra nueva* (1557) de Luis Venegas de Henestrosa (1510-1570) y las *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* (1578) de Antonio de Cabezón (1510-1566). A pesar de proyectar su música hacia el futuro mediante la impresión de tratados pedagógicos, los nuevos compositores de versillos lo harán siempre dentro del marco de la funcionalidad ritual paralela al contrapunto improvisado, y en donde la práctica del *alternatim* convertía a estas tipologías en el complemento de la salmodia, los himnos, y algunos momentos de la misa como los *Kyries* o el *Sanctus*, entre otros. No obstante, en la Península Ibérica, pese a su múltiple y constante práctica, los versos organísticos para la misa no se escribieron tanto como aquellos para salmos o para magnificats;⁵⁷ ni en el siglo XVI ni en el XVII existe un repertorio en España o en Portugal que conste de los versos correspondientes a las cinco partes del ordinario de la misa como pasa en Italia a partir de Girolamo Cavazzoni (c. 1525-1577) y Claudio Merulo (1533-1604) o también en Francia con los *Livres d'orgue* del siglo XVII.⁵⁸

La organización melódica contrapuntística que encontramos en los primeros versos para órgano escritos, como los de Antonio de Cabezón, deriva de la estructura del motete del Renacimiento con la que se cantaban los versos salmódicos, la cual dio origen a otras formas instrumentales como el *Ricercare* o Tiento. El siguiente ejemplo es un versillo elaborado contrapuntísticamente, en torno a la fórmula salmódica de la cadencia final del tono primero

⁵⁷ Luis Jambou, en Emilio Casares, José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta, y María Luz González Peña. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Tomo 10, 1999: 835-836.

⁵⁸ *Ibid.*

que funciona como *cantus firmus*, la cual es representada por las notas largas de la voz del tenor:

The image displays a musical score for a cantus firmus, consisting of three systems of music. Each system is written for a grand staff (treble and bass clefs) in common time (C). The first system is labeled 'Cantus firmus' and shows a tenor voice line with long, sustained notes. The second system begins at measure 7 and continues the melodic line. The third system begins at measure 13 and concludes the piece with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as a sharp sign for the key signature.

Ejemplo 1. 3. 1. Versillo de Primer tono de la *Salmodia para principiantes* de Antonio de Cabezón, en *Obras de música* (1557), Biblioteca digital hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

Para Cabezón y otros tratadistas, estos ejemplos sirven tanto para la funcionalidad litúrgica como para el aprendizaje de los futuros organistas y compositores, por lo que su escritura contiene asociaciones homofónicas donde las glosas se van desarrollando en las distintas voces. Esto se dio sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, por lo que algunos compositores introducen elementos de géneros vocales paralelos. El siguiente ejemplo, también de Cabezón, ilustra esta variante. Al ser la fórmula salmódica la que proporciona los motivos melódicos que constituyen el material temático del verso, el *cantus*

firmus se encuentra desintegrado como tal. Aquí, las contras del órgano (notas graves tocadas con el pie) vienen a reforzar las frases cadenciales y llevan la parte final del salmo:

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The systems are annotated as follows:

- System 1:** Labeled "Inicio de la fórmula salmódica". The bass staff has the annotation "imitación motívica".
- System 2:** Labeled "Imitación motívica". The bass staff has the annotation "Imitación".
- System 3:** Labeled "Continuación de la fórmula salmódica (a la tercera superior)".
- System 4:** Labeled "Idem".
- System 5:** Labeled "Cadencia...".

Ejemplo 1. 3. 2 Versillo de sexto tono de Antonio de Cabezón. *Ibid.*

Los versos siguientes, por ejemplo los de Juan Bautista José Cabanilles (1642-1712), tienen ya una estructura libre contrapuntística con imitaciones de motivos melódicos rítmicos en preguntas y respuestas, lenguaje que pertenece más al periodo que denominamos “barroco”, derivado de la influencia operística:



Ejemplo 1. 3. 3 Tres versos de 6° tono para Sanctus.

Transcripción hecha a partir de la *Colección de obras de órgano de organistas españoles del siglo XVII*, manuscrito encontrado en la Catedral de Astorga, transcripción y estudio, José M^a Álvarez, maestro de capilla de la S.A.I. Catedral de Astorga, Unión Musical Española, Madrid, 1976, BNE.

Durante éste mismo periodo (siglo XVII en adelante) las características individuales de cada uno de los tonos de los salmos y del *cantus firmus* en general se desfiguraron gradualmente hasta desaparecer, como en el caso de los versos para instrumentos, tanto de

España como de México. Aunque la mayoría de versillos para los tonos de los salmos, como los de Cabezón y sus contemporáneos, están cuidadosamente agrupados de acuerdo a cada uno de los ocho tonos asociados a los modos eclesiásticos, su realización en la práctica resultó poco a poco una fusión de muchos de los tonos. Como Bernardette Nelson menciona en su artículo sobre la práctica *alternatim*,⁵⁹ una prueba de esta evolución gradual la tenemos en el *Libro de en cyfra* (siglo XVII) conservado en Oporto, Portugal;⁶⁰ una fuente de música de órgano con obras de compositores tanto de España como de Portugal. Al principio de dicho libro el editor divide los ocho tonos en tres grupos, presentando fórmulas cadenciales cortas también para tonos mayores y menores. Es decir, se puede ver aquí la desaparición de los límites entre modalidad y tonalidad.

Es el siglo XVIII la puerta por la que entrarán los mayores cambios en los versos, cambios que están a su vez relacionados con la expansión de la práctica musical hacia otros ámbitos, como la música de corte, el teatro y principalmente la ópera. Así, además de alejar la forma de su origen gregoriano, que a menudo queda implícita o sugerida, la composición de versillos se expande hacia dimensiones que sobrepasan su inicial tamaño, que era de acuerdo a su función. También encontramos aquí otras denominaciones del ámbito extra-eclesial que entran al templo, como el caso de algunos versos de himnos de Francisco Cabo (†1832), que los titula “sonata”, “sonata-verso” o “paso”. Tal es el caso de Ramón Ferreñac (1796), que titula una serie de versos *Sonatas de XVIII tono para Órgano para las vísperas de Ntra. Sra.*

⁵⁹ Bernadette Nelson “Alternatim Practice in 17th Century Spain: the Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles”, EMc, xxii, 1994: 254-255.

⁶⁰ Biblioteca Pública Municipal, M. 42 (formalmente M. 1577), Oporto, Portugal.

del Pilar. En la colección *Salmodia orgánica. Juego de versos de todos los tonos* (1792) de Pedro Carrera Lanchares, algunos de los versos van precedidos de los términos “preludio”, “thema” o “yntento”.⁶¹ Asimismo, encontramos cada vez más aplicaciones de terminología en los *tempi* de cada verso (Allegro, Adagio, etc.), que nos recuerdan el caso de I. Jerusalem, en donde sus primeros versos sólo están numerados y los posteriores ya tienen indicaciones de *tempi*.⁶²

El siguiente ejemplo de la segunda mitad del siglo XVIII, es un fragmento de un verso (Alegreto) del primer organista de la Capilla Real de Madrid, Félix Máximo López (1742-1821), y tiene un lenguaje barroco tardío italianizado, del cual, entre líneas, se puede apreciar tanto la incidencia de la ópera italiana como el movimiento ilustrado:

⁶¹ Luis Jambou, 1999: 836.

⁶² Ver apartado: 3. 2 Ignacio Jerusalem y Stella y el llamado estilo “galante” en la Catedral de México.



Imagen 1. 3. 1 Fragmento del Alegreto del Tercer juego de versos de octavo tono

de Félix Máximo López (1742-1821). BNE, Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, G -5ª -11, Biblioteca Asenjo Barbieri, Vol. I, n. 156.

Efectivamente, para la segunda mitad del siglo XVIII el estilo italianizado en la composición estaba completamente instalado en los círculos aristocráticos españoles tales como la Real Capilla, en donde había además una gran presencia de músicos italianos. Esto provocó que el estilo se popularizara y llegara a cualquier círculo medianamente ilustrado, cuyos miembros solían reunirse en academias y salones privados en donde se experimentaba a partir del nuevo gusto internacional la composición de música instrumental de cámara. Así,

dicho estilo, usado en un principio en las iglesias y conservatorios italianos, se expandió por todo el mundo occidentalizado.

Junto con la introducción en el templo a principios del siglo XVIII de nuevos instrumentos tales como el violín, el oboe y la flauta travesera, se introduce también una nueva composición cada vez más idiomática para instrumentos, y con ésta, terminologías y recursos de un estilo cuya conceptualización, a pesar de encontrarse en proceso crítico musicológico,⁶³ se puede resumir y más o menos generalizar en recursos tales como bajos poco desarrollados, texturas homorrítmicas y homofónicas en las melodías que sustenta el bajo, ideas musicales en diálogo, recapitulaciones, pasajes con pequeñas cadencias o solos, etc. Y es precisamente de esta emergencia de novedades estilísticas con énfasis en el lenguaje idiomático para instrumentos de donde los versos para pequeños conjuntos de instrumentos surgen en algunas catedrales españolas a mediados del siglo XVIII como variantes de los versos organísticos en una especie de intercambio entre la tradición y la innovación, pues en el caso español, incluso la escritura para instrumentos como las chirimías y los bajones absorbe un tipo de escritura idiomática,⁶⁴ influenciada por la entrada de instrumentos como los violines, los oboes y la flauta travesera.

⁶³ Ver: Juan José Carreras, "El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia", en Miguel Angel Marín (Editor), *La ópera en el Templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, España, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010: 23-56.

⁶⁴ Antonio Ezquerro Esteban, *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución "Milà i Fontanals," Departamento de Musicología, España, 2004: 11.



Imagen 1. 3. 2 Carátula de *Dos versos de bajón* de Raimundo Luis Forné (c. 1761-1817), basados en los movimientos extremos del *Concierto para bajón obligado y orquesta*.

En su carácter funcional, encontramos versos para instrumentos, como aquellos *Dos versos de bajón*⁶⁵ en el Archivo de la Basílica de Zaragoza, que funcionan como la adaptación a tipologías en *alternatim* de los movimientos extremos de un *Concierto para bajón obligado y orquesta*⁶⁶ de Raimundo Luis Forné (c. 1761-1817).⁶⁷ Un concierto que podría haber servido originalmente para acompañar veladas en catedrales como las llamadas “siestas”, entendidas como funciones musicales religiosas con destacado papel instrumental (oberturas y sinfonías, pequeñas piezas orquestales o de cámara),⁶⁸ se adaptaba a las celebraciones litúrgicas, como

⁶⁵ E: Zac, D-411/5347, (A. Ezquerro 2004: 80-83 y 176-192).

⁶⁶ E: Zac, D-411/5346, *Ibid.*

⁶⁷ Entre otros muchos puestos, Forné fue maestro de capilla y organista segundo en la Catedral de Plasencia, España (A. Ezquerro 2004: 36-45).

⁶⁸ A. Ezquerro 2004: 14-19.

solía hacerse con otros géneros musicales también, en donde fragmentos o movimientos eran reutilizados con fines prácticos en las celebraciones litúrgicas.

Prácticamente todos los organistas españoles de los siglos XVII, XVIII, y XIX compusieron versos organísticos (J. B. Cabanilles, José de Torres y Martínez Bravo, fray Antonio Martín y Coll, José de Nebra, José Moreno y Polo, Narcís Casanovas, entre otros muchos), por lo que los versos para instrumentos encontrados, muy al contrario del caso mexicano,⁶⁹ son una especie de excepción a la regla. Por lo mismo, se cree que su composición era para ocasiones especiales o para dar una mayor variedad a la función religiosa concreta.⁷⁰

En el libro editado por el musicólogo español Antonio Ezquerro, único que contiene estas tipologías para instrumentos, se numeran tan solo 17 casos encontrados, en los cuales 14 son obras con acompañamiento escrito de órgano. De éstos, ocho se agrupan para una pareja de instrumentos aliento-madera iguales (dos oboes, dos flautas o dos bajones) y los seis casos restantes se conciben para un único instrumento: el bajón.⁷¹ Respecto a los otros tres casos, se cree que la terminología “bajo” se refería muy posiblemente a un instrumento de cuerda frotada. Por tanto, además de que en los casos españoles este tipo de versos instrumentales es para un grupo reducido de instrumentos (casi siempre un bajón y órgano y más raramente una

⁶⁹ Recordemos que tan solo en el Archivo de la Catedral de México encontramos 45 juegos, mientras que en el Archivo de la Catedral de Durango hay 21 casos, o el más paradigmático, el caso del Archivo de la Basílica de Guadalupe en donde hay al menos 72 juegos de versos, entre otros (Ver apartado: 3. 4 La propagación de los versos).

⁷⁰ A. Ezquerro 2004: 86.

⁷¹ *Ibid*: 87.

chirimía solista, o bien dos solistas iguales de aliento-madera), reencontramos en la mayoría la presencia de la escritura obligada para órgano.

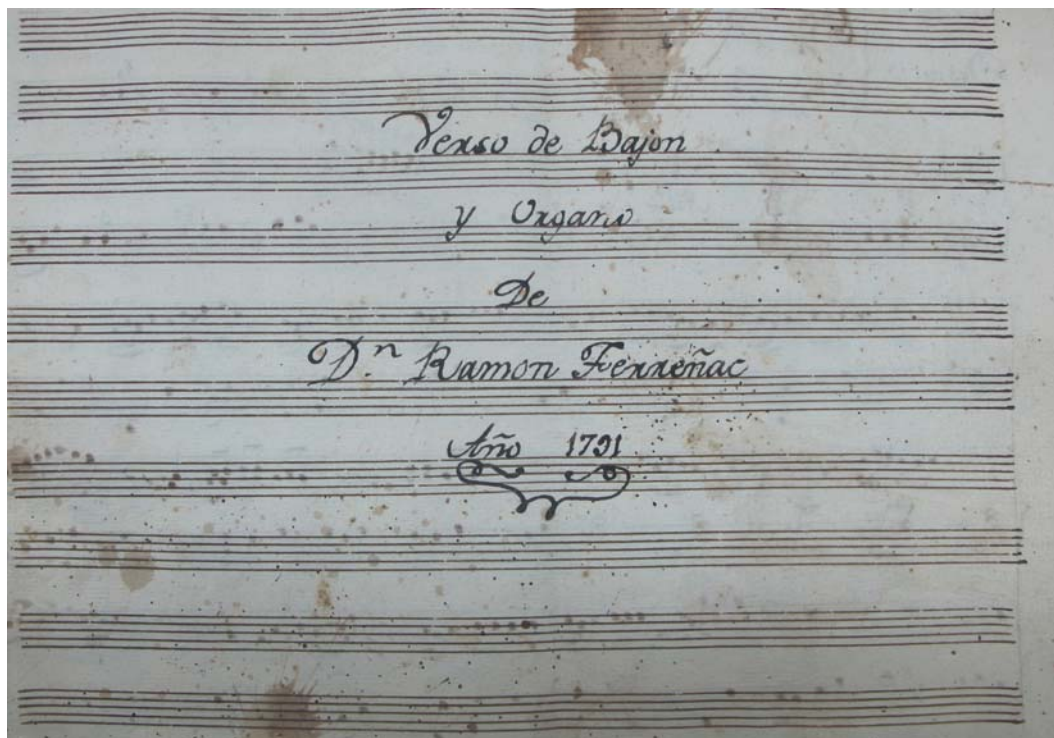


Imagen 1. 3. 3 Portada del *Verso de bajón y órgano*, de Ramón Ferreñac (1763-1832), Basílica de Zaragoza. E: Zac, D-411/5358. Se trata de la misma composición que E: Zac, D-411/5357 (A. Ezquerro 2004: 104).

Es posible que además éstas tipologías fuesen adaptadas a otros instrumentos similares en registro y tono, como lo sugiere Ezquerro⁷² y como sucedía con los versos en la Catedral de México y mucha música instrumental extra-eclesiástica, como las oberturas de óperas.

⁷² A. Ezquerro 2004: 115.

1. Despacio

Oboe 1

Oboe 2

Órgano
Trompetas Reales

5

f *p*

9

Detailed description: The image shows a musical score for three instruments: Oboe 1, Oboe 2, and Organ (Trompetas Reales). The score is in 3/4 time and E major. The first system (measures 1-4) shows the Oboes playing a melodic line with grace notes and the Organ providing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melodic line, with dynamic markings *f* and *p*. The third system (measures 9-12) concludes the phrase with a double bar line. The Organ part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Ejemplo 1. 3. 4 Transcripción del verso 1. Despacio de los *Versos de dos oboes*, de autor desconocido, Basílica de Zaragoza. *E*: Zac, D-411/5348, A. Ezquerro: 83-89, y 193-197.

En general la escritura de estas composiciones es muy sencilla. Aunque éstas siguen siendo un reflejo tardío y estable del movimiento operístico italianizado del barroco y contengan cierto virtuosismo idiomático, también resultan transversales a la tradición austera española tamizada por el clasicismo vienés (formas cíclicas cercanas a las formas de sonata, armonías depuradas, cadencias escritas, etc.).

Paralelamente a la aparición de estos nuevos versos instrumentales se siguieron produciendo las tipologías organísticas tradicionales. Además de los ejemplos anteriores, desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX encontramos cuadernos misceláneos que los compositores de tecla compilaban con un fin de apoyo práctico. Estos manuscritos – muchos aún sin catalogar– contienen quizás los ejemplos más sencillos de escritura de versos cercana probablemente a lo que podría haber sido la improvisación de éstas tipologías en la vida diaria. Al respecto, un cuaderno transversal tanto al siglo XVIII como al XIX es aquel elaborado por el organista, violinista y compositor Benigno Cariñena Salvador (1829-1886) que se encuentra igualmente en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E: Zac*).⁷³ Este manuscrito contiene música tan variada como aquella para uso litúrgico de compositores locales como Ramón Ferreñac (1763-1832) y también, transcripciones de oberturas de óperas italianas de compositores tales como Vincenzo Bellini (1801-1835), o sonatas de Franz Joseph Haydn (1732-1809), entre otras. Cuadernos así revelan cómo la música se ajustaba tanto a la época, como al perfil del propietario, el cuál, desde la segunda mitad del siglo XVIII y más acentuadamente en el XIX, además de tocar en las celebraciones de la Iglesia, amenizaban igualmente “salones de la alta sociedad”, siguiendo las modas del

⁷³ Celestino Yañez Navarro, “Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX”, en *Anuario Musical*, No. 62, enero-diciembre 2007: 291-334.

momento. A la vez que compilaban piezas pertenecientes a la tradición litúrgica que acompañaban, como los versos, los organistas también solían adaptar obras varias al clavecín o incluso al pianoforte, instrumento que empezaba a tener cada vez más protagonismo que el primero. Son éstas últimas generalmente composiciones de moda de carácter internacional, con temática operística e instrumental.⁷⁴

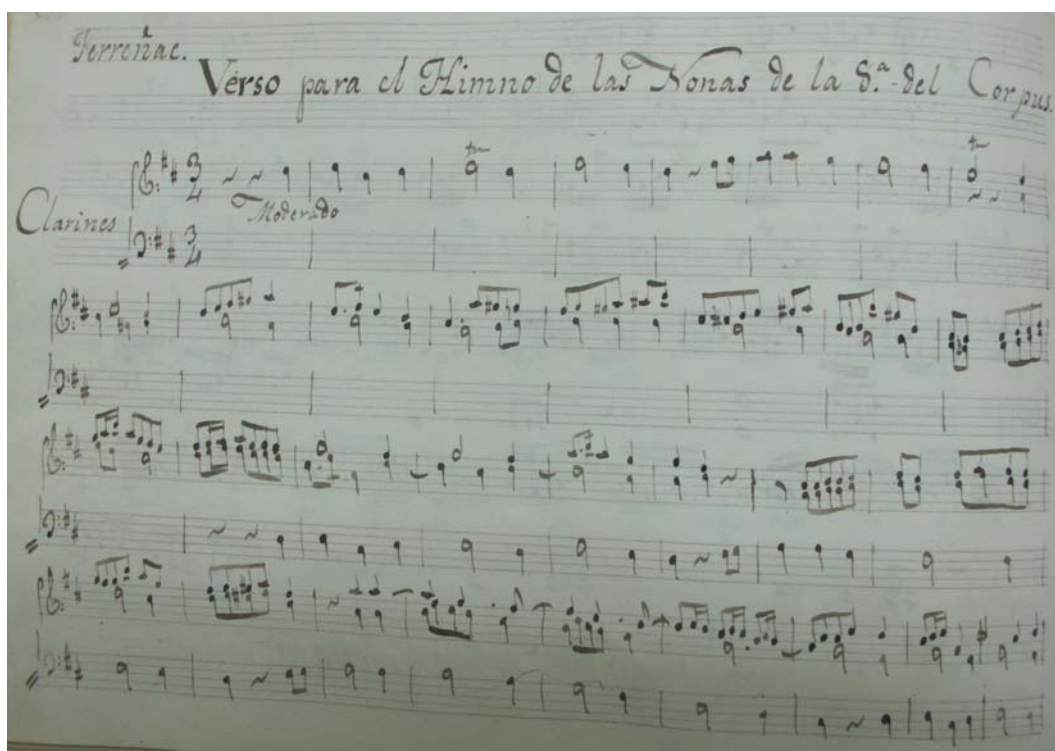


Imagen 1. 3. 4 Verso organístico “en fuga” de Ramón Ferreñac, copiado en el *Cuaderno I* de Benigno Cariñena Salvador, aproximadamente en el año 1842.

⁷⁴*Ibid*: 330-333.

Además de estos cuadernos misceláneos, en el siglo XIX abundan los impresos sueltos de juegos de versos de compositores peninsulares. Estas composiciones que se vendían como colecciones de “versos por los ocho tonos”, utilizan además de un lenguaje marcadamente operístico, una escritura idiomática para instrumentos ya muy desarrollada y que, además, ha sido aplicada a la escritura para órgano y a géneros como los versos, que forman parte de la tradición litúrgica.

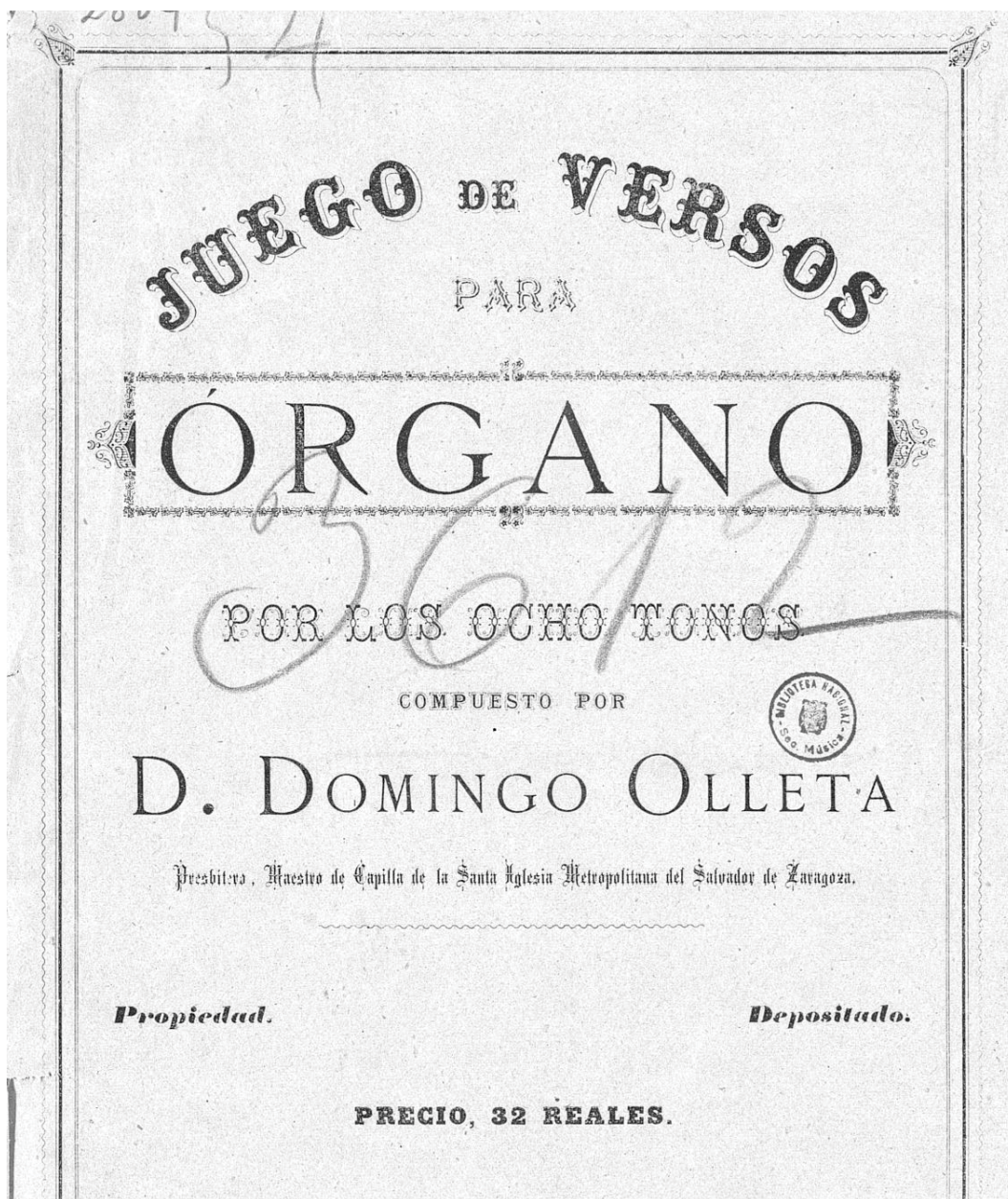


Imagen 1. 3. 5 Portada de la colección *Juego de Versos por los ocho tonos compuesto por D. Domingo Olleta* (1819-1895). BNE, Música Impresa, Sig. MP/2804/12.

O bien, también encontramos impresos de versos en cuya escritura, además de la hegemonía abrumadora de la ópera, se trasluce ya una concepción sinfónica propia de la época, en la cual el desarrollo de ideas musicales en relación a aspectos técnicos de los instrumentos en constante transformación cobra un especial protagonismo. Este tipo de escritura musical era además promovida por la edición musical pues es aproximadamente en 1840 cuando surgen en España las primeras revistas filarmónicas que entregaban periódicamente suplementos musicales. Efectivamente, para esa época, en todo el occidente cristiano las celebraciones dentro de las catedrales e iglesias estaban muy lejos de contar con un contexto musical propio y exclusivo para éstas, como lo había sido en los siglos anteriores.

Segundo verso.

Los mismos registros.

Maesfoso.

Posit.

Gran órg.

Posit.

rall.

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Segundo verso'. It consists of four systems of music. The first system is for piano, marked 'Maesfoso.' and 'Los mismos registros.' It features a treble and bass clef with a common time signature. The second system continues the piano part, marked 'Posit.'. The third system introduces the organ part, marked 'Gran órg.'. The fourth system continues the organ part, marked 'Posit.' and 'rall.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Imagen 1. 3. 6 Segundo verso de quinto tono para la *Misa de Ángeles* de la *Colección de piezas fáciles y medianas por el maestro D. Ramón Bonet* (1830-1905).
BNE, Música Impresa, Sig. MP/1286/2.

Mientras que en España los tratados, los manuscritos y los impresos fueron la mayor producción a nivel peninsular de éstas tipologías, en la Nueva España y el México Independiente la ausencia de éstos es extrema. Sólo un cuaderno de versos para órgano aparentemente de la segunda mitad del siglo XVIII o comienzos del XIX⁷⁵ encontrado en la Catedral de Oaxaca, y del cuál no se sabe si perteneció a una monja (Sor María Clara del Santísimo Sacramento), o ella misma fue la autora o más probablemente, la recopiladora, es hasta ahora el único sobreviviente directo de dichas tipologías organísticas. Cabe aclarar que la literatura musical para órgano que ha sobrevivido de la época colonial se limita a tan sólo dos ejemplos: el manuscrito ya mencionado, y el *Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*, documento que es una copia tardía del siglo XVIII perteneciente a la colección Sánchez Garza.⁷⁶

La escritura de dicho cuaderno, que presenta al menos tres tipos de caligrafía distinta, se asemeja a la de sus coetáneos españoles. Con fines muy prácticos el manuscrito consta de un repertorio misceláneo que incluye partidos, fugas, una suite, una batalla, y versos para alternarse con el canto llano. Aquí, lo que era anteriormente la función melódica del bajo

⁷⁵ Calvert Johnson (Ed.), *Cuaderno de Tonos de Maitines de Sor María Clara del Santísimo Sacramento*, edición bilingüe a cargo de Wayne Leupold Editions, Carolina del Norte, EUA, 2005.

⁷⁶ Rubén Valenzuela, “El libro para órgano de Joseph de Torres: Un estudio de autoría”, *Heterofonía*, 120-121, enero-diciembre de 1999: 40-54.), así como una tablatura para órgano (c.1630), publicada en tres entregas por Gabriel Saldívar Silva (Mencionada en el libro de Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, New York: Thomas Y. Crowell, 1968: 160-162, y publicada por Gabriel Saldívar Silva: “Una Tablatura Mexicana”, *Revista Musical Mexicana*, 2, núms.. 2-3 y 5: 36-39, 65-66 y 10-11.

dentro de la estructura contrapuntística, ahora está reducida al apoyo armónico rítmico. También existen indicaciones de ornamentación como trinos, mordentes, grupetos propios del clasicismo y armaduras hasta con tres sostenidos:

The image displays a musical score for a piece in G major (three sharps) and 6/8 time. It consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-6) features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measures 7-11) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 12-14) shows a more active treble line with sixteenth-note patterns. The fourth system (measures 15-17) concludes the passage, with a trill (tr) indicated above a note in the final measure of the treble staff.

Ejemplo 1. 3. 5 Transcripción de un verso de tercer tono del *Cuaderno de Tonos de Maitines de Sor María Clara del Santísimo Sacramento*. Transcripción hecha a partir de la edición de Calvert Johnson (Ed.), 2005: 44.

Como se ha planteado anteriormente, el hecho de que la música para teclado en la Nueva España sea tan escasa, habla también de la estructuración de los propios archivos musicales a lo largo del tiempo, pues como menciona el musicólogo español Javier Marín en

su tesis sobre los libros de polifonía de la Catedral de México:⁷⁷ “A diferencia de los maestros de capilla, los instrumentistas disponían de sus propios libros y no estaban obligados a dejarlos en la catedral, aunque en ocasiones el Cabildo se interesó por su compra con la idea de ir formando un archivo, tal y como lo acredita la compra de libros con repertorio instrumental en 1578, 1635 y 1745. La propiedad privada de estas fuentes instrumentales explica el bajo número de manuscritos para ministriles y libros para órgano conservados actualmente en las catedrales...” No obstante, algo similar solía pasar en las iglesias españolas y la situación actual es muy distinta, sobre todo en el caso de éstas tipologías organísticas.

Sabemos, gracias a rastros indirectos como los arrojados por las Actas Capitulares y las Reglas de Coro, que desde un principio en la Nueva España, los versos para órgano eran interpretados profusamente en las celebraciones litúrgicas por los organistas. Sin embargo, a falta de pruebas, no sabemos con certeza cómo era este tipo de improvisación a lo largo del tiempo. Tan solo en un archivo tan importante como el de la Catedral de México no sobrevivió ningún manuscrito, impreso o cuaderno que contenga versillos para órgano. El cuaderno de Oaxaca es la excepción a la regla, muy al contrario de la literatura sobreviviente en la Península Ibérica, pues en la Nueva España, y más tarde, en el México Independiente, el surgimiento de un género como versos para conjuntos de instrumentos tendrá un papel relevante en los archivos mexicanos.

⁷⁷ Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía, siglos XVI-XVIII”, tesis doctoral, 3 vols., Granada, Universidad de Granada, 2007, Vol. 1: 547.

Resumen del capítulo 1

Antes de la aparición de la notación musical en el templo y con la siempre presente necesidad de instrucción y guía dentro de la Iglesia, se introdujo un recurso musical que consistía en que dos grupos de cantores, usualmente en oposición, interpretaran el canto de los salmos alternando los versos entre un coro y otro. Esto derivó con el tiempo, entre otras cosas, en la introducción progresiva del órgano de manera intercalada, práctica a la que se le ha dado la denominación *alternatim* (alternadamente), tomada del adverbio latino.

En el primer apartado (1.1) del Capítulo 1 hago una reseña histórica de dicha práctica para ilustrar cómo el término *versos* o *versillos* (para órgano o instrumentos) surge precisamente a partir de la introducción del órgano en el siglo XVI. Además, debido a que esta costumbre de alternancia con los versos organísticos (y también con los instrumentales), que no se limitaba al repertorio de los salmos, aclaro las diferencias y similitudes entre éstos, los himnos y el Cántico del *Magnificat*.

Un *versillo* o *verso para órgano*, por lo tanto, se suele aplicar para nombrar breves improvisaciones o composiciones que solían ejecutarse en sustitución de uno o varios versos cantados de un salmo, estrofas de un himno, cántico u otros textos pertenecientes a la liturgia de la misa y el oficio divino. De esta forma se sustituía o suplía la melodía que expresaba el texto a través de la palabra cantada por la interpretación en alternancia del órgano. Como lo expongo en el apartado 1. 2, al hablar tanto de los versos para órgano (e incluso en los instrumentales) como de la tradición salmódica, nos encontramos en el umbral entre la tradición escrita y la oral de la música (composición-improvisación). Dicho aspecto, que

abordo desde distintos ángulos, es muy importante de tomar en cuenta en la presente investigación pues el hecho de que los versos instrumentales en la Catedral Metropolitana y otras iglesias se hayan originado como una variante escrita muy recurrente –sobre todo en el siglo XIX mexicano– de los versos para órgano improvisados, puede también indicar que la práctica de la improvisación en el órgano (y en general en cualquier instrumento) que se implantó en el siglo XVI sin ningún arraigo regional, pudo haber tenido un desarrollo distinto y no paralelo a aquel que se dio en el Viejo Continente.

Por lo mismo y con el fin de entender también el contexto de estas tipologías en la Península Ibérica, en el apartado 1. 3, a partir de una selección que hago de versillos para órgano sobrevivientes en España, trazo a la vez una perspectiva histórica de la evolución estilística de dichas obras. Esto además me permite ubicar en el siglo XVIII español la emergencia de versos para conjuntos de instrumentos catalogados en éste país, y mostrar como estos manuscritos para instrumentos varios con acompañamiento de órgano y bajo son la excepción a la regla. Efectivamente, mientras que en España los tratados, los manuscritos y los impresos que contienen versillos organísticos los encontramos prácticamente en cualquier archivo musical, en la Nueva España y el México Independiente la ausencia de éstos es extrema. Un cuaderno de versos para órgano aparentemente de la segunda mitad del siglo XVIII o comienzos del XIX es hasta ahora el único sobreviviente directo de dichas tipologías organísticas. En cambio, como lo expondré en los otros capítulos, el surgimiento de un género como los versos para conjuntos de instrumentos en los archivos mexicanos es el gran protagonista de tipologías bipartitas provenientes de la práctica del *alternatim*.

CAPÍTULO 2

Los versos instrumentales: vestigios de un “arte litúrgico”

2. 1 Las nociones de “historia” y “género”: el caso de los versos instrumentales

Desde que la musicología y la historiografía musical se han vuelto disciplinas académicas y científicas, el debate en torno a su legitimación no ha dejado de surgir en sus diversas facetas. Hacia finales del siglo XVIII, como introducción a su libro *A General History of Music*, Charles Burney escribía:

...though every library is crowded with histories of painting and other arts, as well as with lives of their most illustrious professors, music and musicians have been utterly neglected.⁷⁸

Este libro, junto con los escritos de John Hawkins,⁷⁹ son las primeras publicaciones donde la música como tema central empieza a ser clasificada y comparada. Así, al igual que los primeros etnomusicólogos del siglo XX, estos “historiadores” pioneros no tuvieron otros libros que consultar como fuentes de información, sino que sus escritos partieron directamente, tanto de sus experiencias personales por sus asistencias a conciertos en diversos países, como de las conversaciones que entablaban con todo tipo de músicos. Actualmente, el

⁷⁸ Charles Burney, *A General History of Music*, Londres, Charles Burney, 1776-1789, vol. 1: 2: ...si bien todas las bibliotecas se encuentran llenas tanto de la historia de la pintura y otras artes, como de biografías de los más ilustres maestros, la música y los músicos han sido gravemente abandonados [mi traducción].

⁷⁹ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Neherlands, and United Povinces* (1773), Nueva York, Broude Brothers, 1969. *A General History of Music*, 4 vols., Londres, Charles Burney, 1776-1789. Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (1776), Dover, 1969.

Grove⁸⁰ (*The Grove Dictionary of Music and Musicians*), la obra referencial más amplia que existe sobre música occidental, se encuentra en su séptima edición (segunda con el nombre *New Grove*) y consta de 29 volúmenes, además de la versión digital (*Grove Music Online*) que contiene más de 50,000 artículos, en cada uno de los cuales el autor cita a su vez otras publicaciones relacionadas con el tema que aborda.

Efectivamente, a partir del siglo XVIII la escritura ha ido adquiriendo un perfil de orden institucional, y con esto, la necesidad de separar la música como forma de entendimiento y como la conocemos hoy en día; en épocas, estilos y géneros musicales, se ha extendido al resto del mundo occidental. Sin embargo, el hecho de que las primeras publicaciones surgieran en Inglaterra no es en absoluto casual. Como el historiador norteamericano William Weber bien lo expone en su artículo “The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England”,⁸¹ el concepto “música antigua” fue reforzándose⁸² a partir de la creación de grupos como la *Academy of Ancient Music* y el *Concert of Ancient Music* de Londres, quienes, alrededor de 1730, además de interpretar música contemporánea (es decir: Purcell, Haendel y Corelli, entre otros), asumieron la labor de reinterpretar música religiosa que anteriormente, durante el Renacimiento, había permanecido en los repertorios de las iglesias y catedrales durante más de cien años. Lo significativo aquí es cómo por primera vez en un mismo programa se mezclaba la música

⁸⁰ *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie (ed.), Londres, Macmillan Press, 1980. Este diccionario fue impreso por primera vez en 1878 como *A Dictionary of Music and Musicians* en cuatro volúmenes editados por Sir George Grove.

⁸¹ William Weber, “The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 47, No. 3, 1993: 488-520.

⁸² Como W. Weber señala, el término “música antigua” se había usado hasta entonces de manera muy práctica, como es el caso de los catálogos de librerías, donde contaban con ediciones “modernas” y “antiguas” de música, refiriéndose estas últimas a obras polifónicas del S. XVI.

antigua secular con la litúrgica, fuera de un contexto ritualizado.⁸³ Al ser uno de los objetivos de dichas asociaciones de músicos el estudio y ejecución de la música del pasado, el sentido del ritual litúrgico que envolvía la música religiosa tuvo que ser desplazado para redefinirse, surgiendo de esta forma la noción de obras “clásicas” dentro de la música occidental,⁸⁴ y con esto, un nuevo género de estudio que respondía a la necesidad de explicar y legitimar tales obras.⁸⁵

En su artículo *The Origins of Genres*,⁸⁶ el lingüista y filósofo francés Tzvetan Todorov menciona que “el punto de vista elegido por el observador redelimita y redefine su objeto”, y va más allá cuando dice que una obra “que desobedece a su género no lo vuelve inexistente”, sino que por el contrario “la norma no es visible –no vive– sino gracias a sus transgresiones”. Este tipo de “transgresiones” o reinterpretaciones que redefinen su objeto y terminan convirtiéndose en norma, las podemos encontrar a lo largo de toda la historia de la música y su nombramiento,⁸⁷ en donde las grandes cortes europeas o los movimientos sociales tales como

⁸³ W. Weber menciona también cómo ya anteriormente se había interpretado “música antigua”, más con propósitos claramente religiosos, relacionados con el surgimiento de la Iglesia Anglicana.

⁸⁴ Hasta entonces la noción de “clásico” en música se remitía a los modelos helenos.

⁸⁵ Resulta importante observar aquí cómo en Inglaterra el fenómeno del historicismo –tanto en general como aplicado a la música–, precede en un siglo a lo que ocurre en el resto de Europa y en América. Así, Inglaterra vive su primera “revolución burguesa”, más de un siglo antes que las colonias británicas en los actuales EEUU, y que en Francia.

⁸⁶ Tzvetan Todorov “The Origins of Genres”, *New Literary History*, viii, 1976: 161.

⁸⁷ Es significativo aquí el paralelismo que existe entre música e imagen respecto al desplazamiento que se da del “arte” devocional a la concepción del arte en sí. Por poner un ejemplo, en su libro *Imagen y culto*, Hans Belting describe este tipo de transgresiones en la imagen al hablar de la Madonna Sixtina de Rafael: “La imagen material se disuelve en una imagen conceptual que encuentra su justificación en la imaginación del artista y apela a la del observador. La imagen venerada se había perdido, en la transformación de la pintura[...] había cambiado el aura de lo sagrado por el aura de lo artístico.” Hans Belting, *Imagen y culto*, Ediciones Akal, S. A., Madrid: 638-639.

la Ilustración o la institucionalización de la ópera,⁸⁸ entre otros, han servido como grandes catalizadores de los nuevos estilos e innovaciones musicales.

Cuando elegí mi tema de tesis de investigación, uno de los aspectos que llamaron mi atención fue la larga permanencia de los versos para instrumentos como género dentro de las iglesias novohispanas: en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México abarcan aproximadamente 150 años,⁸⁹ y en el Archivo de la Basílica de Guadalupe, donde se encuentra la colección más grande de juegos de versos instrumentales,⁹⁰ dichas obras cubren incluso los primeros años del siglo XX. Aunque ciertamente existe una transformación estilística, producto de los cambios sociales y de la creciente llegada de impresos musicales provenientes de diversas partes de Europa; los versos instrumentales son primero que nada productos de y para la liturgia, por lo que contienen características “fijas” basadas y dependientes del ritual como representación, así como de la tradición milenaria de la práctica del canto llano que ha permanecido en la liturgia de la Iglesia. Por lo mismo y como lo hemos visto en las primeras investigaciones, adaptar la lógica dominante de la llamada “historia de la música occidental” a la música catedralicia y conventual de la Nueva España ha originado tan solo que ésta se coloque a la zaga de las innovaciones europeas, como ha sucedido también en las primeras investigaciones de la música litúrgica a partir del siglo XVIII en la Península Ibérica, y muy en general en toda Europa.

⁸⁸ Cabe mencionar que en la historiografía musical, el periodo barroco toma como separación con el renacimiento precisamente el surgimiento de la ópera como género musical.

⁸⁹ He tomado como primer intento de datación de los versos como género, del año de 1748, en que I. Jerusalem es nombrado maestro de capilla en la Catedral, a 1894, cuando fallece I. Solares, que aparentemente compuso los versos más tardíos que hay en la Catedral de México.

⁹⁰ En la Basílica de Guadalupe se encuentran censados 74 juegos de versos (De acuerdo a: Lidia Guerberof Hahn, *Archivo Musical / Catálogo, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*, Primera Edición, México, Febrero 2006).

Efectivamente, estamos frente a un problema que pertenece a la historiografía musical contemporánea, en donde la música devocional para instrumentos y orquesta de los siglos XVIII y XIX ha sido frecuentemente marginada y comparada con un contexto ajeno, lo que además ha frenado la investigación musicológica en torno al tema. Si a esto le sumamos el hecho de que dichos manuscritos dependen y se alternan con tradiciones orales pertenecientes a la Iglesia, como lo son el canto de los salmos y el contrapunto improvisado, se puede entender entonces que este tipo de música en la Nueva España haya sido objeto, en investigaciones pioneras,⁹¹ de descripciones parciales, más que de análisis que pudieran transmitir su contexto histórico y su función ritual. En el caso muy específico de los versos que conciernen a esta investigación, llama la atención cómo han sido considerados en algunas publicaciones como parte del declive en la vida musical de las capillas,⁹² y los han colocado así dentro de una escala comparativa que incluye a las llamadas “obras maestras” del occidente europeo. También han sido descritos como tipologías que reflejan una búsqueda de los orígenes del movimiento sinfónico en México en el siglo XX,⁹³ e incluso como un género que se originó en la Nueva España.⁹⁴ El hecho de que en México el interés por la investigación e interpretación de la música de nuestro pasado haya surgido a raíz de los movimientos nacionalistas de música del siglo XX nos indica, entre otras cosas, cuán fuertemente está involucrada la sociedad contemporánea en el nombramiento de su historia, de tal forma que la

⁹¹ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México, épocas precortesiana y colonial*, México, SEP, 1934; Robert Stevenson, *Music in Mexico, a Historical Survey*, New York: Thomas Y. Crowell, 1952; R. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, OAS, 1970; Jesús Estrada, *Música y músicos en la época virreinal*, México, SEP, 1973.

⁹² Robert Stevenson, *Music in Mexico, a Historical Survey*, New York: Thomas Y. Crowell, 1952: 173.

⁹³ Karl Bellinghausen, “El verso: primera manifestación orquestal en México”, *Heterofonía*, vol. XXV, núm. 107, México, julio-diciembre de 1992: 4.

⁹⁴ Evgenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, CONACULTA-FONCA, 1999: 192.

intención por redefinir una identidad en la música de concierto mexicana inevitablemente la encauzó hacia su pasado.⁹⁵ Este mismo deseo de nacionalismo y búsqueda de lo “mexicano” se ha visto igualmente reflejado en la interpretación y análisis de la música de uso litúrgico, e incluso ha llegado a generar cadenas de lecturas erróneas manifestadas a su vez tanto en la edición musical como en la práctica interpretativa.⁹⁶ Esto último, sin embargo, tampoco es exclusivo de la historiografía musical en México, pues ya a nivel global, en la práctica historiográfica de las últimas décadas, se ha puesto mucho énfasis en la importancia de articular el punto de vista del investigador, con el argumento de que el acto de interpretar es inherente, no sólo a las fuentes primarias, sino también al entorno, deseos y necesidades de los que la estudian actualmente.⁹⁷

Retomando las palabras de T. Todorov: “Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que estos pertenecen.”⁹⁸ Por lo mismo, para designar un género musical y crear una narrativa histórica alternativa al canon musical, es necesario considerar no sólo la información que deriva de las características formales, sino también la función que se les daba a los manuscritos y el contexto inherente al lugar en donde se ha manifestado y conservado el *corpus* estudiado.

⁹⁵ En México, podríamos llamar a Jesús Estrada, Gabriel Saldívar y Miguel Bernal Jiménez, los pioneros de la musicología mexicana, la cual surge en la primera mitad del siglo XX.

⁹⁶ Juan Francisco Sans, “Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las “sonatas” del Archivo de Música de la Catedral de México”, *Heterofonía*, No. 138-139: 131-153.

⁹⁷ En el campo de la edición musical, las ediciones *Urtext*, cuyo objetivo original era proporcionar textos que permitiesen que la notación de los compositores hablara por sí misma, tuvieron que reconocer igualmente la necesidad de articular el punto de vista crítico del editor e investigador. También podemos encontrar un equivalente en el campo de la ejecución de la música del pasado, con el surgimiento y transformación del movimiento de interpretación histórica (HIP-Historically informed performance).

⁹⁸ T. Todorov: 163.

Efectivamente, la necesidad de nombrar y clasificar ha sido siempre fundamental para el entendimiento de un lenguaje; la sociedad novohispana eligió y codificó su lenguaje musical de acuerdo a su entorno y necesidades, lo que explica que la existencia de un género como los versos para instrumentos en catedrales e iglesias menores se encuentre aunada a un contexto socio-cultural y devocional. Sin embargo, el proceso de selección histórica que se ha dado a nivel global en la música occidental ha promovido el concepto de “obra de arte” y valorado más las características innovadoras que se han dado en la música.⁹⁹ Manifestaciones tipológicas pertenecientes a la tradición de la Iglesia, de especial carácter práctico-ritual, como es el caso de los versos para instrumentos, a falta de un discurso que nos permita comprenderlas, suelen quedarse al margen de la llamada “historia de la música” aún vigente a nivel mercantil e institucional.

Por todo esto, es necesario también crear un análisis crítico de lo que ha sido la elaboración de la narrativa histórica musical en México en las últimas décadas.

⁹⁹ Esto se desprende del hecho de que el arte occidental se ha distinguido de las otras grandes tradiciones artísticas por el lugar que le reserva a la innovación, a lo original, a lo nunca visto u oído, hasta el punto de que en el siglo XIX surgió la idea de vanguardia artística, movimiento que se articularía en torno al futuro.

2. 2 La música en la Catedral de México: espacio y representación

Desde finales del siglo XIX, gracias a la invención del gramófono, el acto de escuchar música se ha separado de su dimensión espacial. Esto, junto con la misma escritura musical y la invención de la imprenta, ha hecho que el compositor, el ejecutante y el oyente hayan perdido en gran parte el control de su relación con el espacio acústico y sobre todo, con el acto social para el cual la música fue creada. Respecto al ámbito académico, estudios historiográficos de la imagen, de la literatura, de la arquitectura y de la música, han incluido últimamente el ritual y los espacios que lo albergaban como una parte fundamental de su análisis, proporcionando así nuevas perspectivas en la investigación.¹⁰⁰

En gran medida, los versos instrumentales se encuentran en zonas limítrofes, es decir; constituyen, no sólo un lenguaje con elementos y terminología provenientes de la ópera y la música instrumental emergente, sino también conservan el enorme peso de las instituciones y los espacios simbólicos religiosos para los que la música fue pensada en un principio.

Como el arquitecto mexicano Manuel Toussaint lo señaló en su pionera monografía sobre la Catedral de México;¹⁰¹ desde que los españoles decidieran instaurar el Virreinato de la Nueva España y su capital en lo que fuera la Ciudad de Tenochtitlan, la construcción de catedrales e iglesias menores significaba no sólo la máxima altura a la que podía llegar el

¹⁰⁰ En el reciente libro de Deborah Howard y Laura Moretti sobre el sonido y el espacio en la Venecia renacentista, las autoras analizan cómo el espacio arquitectónico estaba en muchas ocasiones supeditado a la acústica, y se hacían incluso modificaciones en iglesias con el objeto mejorar la ejecución musical. Ver: Deborah Howard y Laura Moretti, *Sound and Space in Renaissance Venice: Architecture, Music, Acoustics.*, Yale University Press, Londres, 2009.

¹⁰¹ Esta monografía, publicada originalmente en 1917, se suma a un segundo y tercer trabajo, ambos de 1924. La monografía que cito forma parte de los volúmenes llamados “Monografías Mexicanas de Arte”, editadas por la que fuera Inspección General de Monumentos Coloniales, y los otros dos son parte de la serie de tomos denominada “Iglesias de México” auspiciada por la Secretaría de Hacienda.

esfuerzo arquitectónico de un país como España, sino también el espacio para el desarrollo de una institución cuyo objetivo era tanto la confirmación católica cotidiana de los criollos y peninsulares como la conversión de los indígenas a través de la representación, la imagen y claro está, la música. Como dice el historiador francés Serge Gruzinsky: “la inserción de la imagen [o del sonido] en un medio físico nunca es indiferente.”¹⁰² Así, a lo largo de sus casi 400 páginas, Toussaint va describiendo cada uno de los pasos que envolvieron la edificación de la Catedral de México, incluyendo las implicaciones socio-culturales que moldearon y emergieron durante dicho proceso: desde el primer edificio-iglesia levantado por Hernán Cortés en la plaza mayor de México, hasta sucesos como la consagración de la Catedral en 1667, la construcción de los segundos cuerpos de las torres a finales del siglo XVIII (Figs. 2. 1 y 2. 2. 2), y la historia de cada uno de los elementos interiores del recinto.

Como lo podemos apreciar ya desde 1570 con la aparición de los reglamentos de coro o reglas; un conjunto de disposiciones que norma el funcionamiento del coro,¹⁰³ la catedral se convirtió desde un principio en un espacio cardinal para la Iglesia y la Monarquía de España, quienes impulsaron la música como elemento medular para la enseñanza de la nueva religión.

¹⁰² Serge Gruzinski: *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2013: 143.

¹⁰³ Los reglamentos de coro o reglas, conocidos originalmente bajo el nombre de “cartilla”, constituyen la primera intervención reguladora en la actividad catedralicia. A lo largo de sus cuarenta y seis puntos, las reglas recogen las obligaciones y asistencias de los ministros dentro del coro y las penas impuestas por su ausencia: Martínez López-Cano (coord.) Concilios Provinciales Mexicanos, Tercer Concilio, Anexo II, 86-93. Ver también: Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “Cristóbal de Campaya y la fabricación del primer reglamento de coro en América: la importancia del coro en la conquista espiritual de México-Tenochtitlan”, en Patricia Díaz Cayeros, (Ed.), *II Coloquio Musicat, Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Guadalajara, 2007: 75-85.

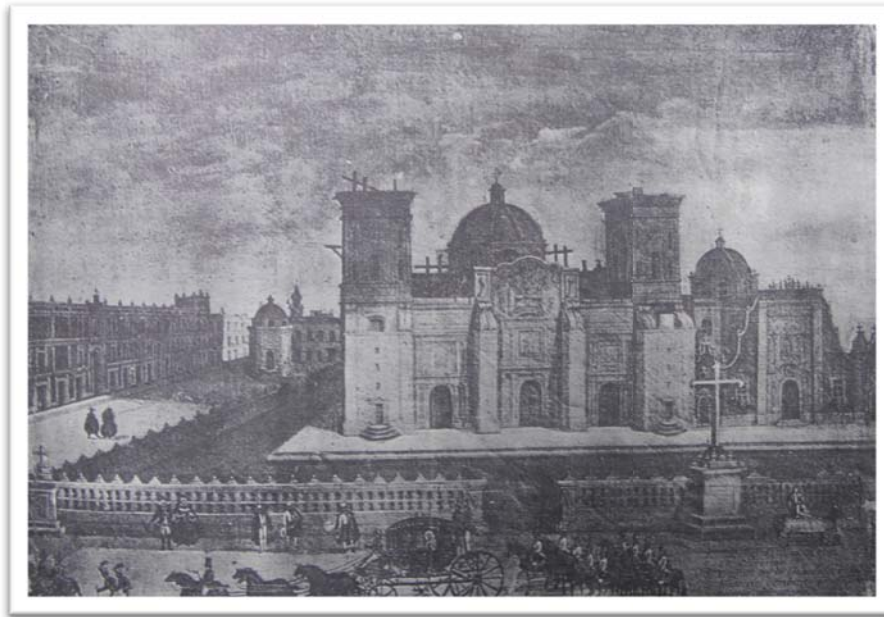


Imagen 2. 2. 1 Catedral Metropolitana de México. Segunda mitad del siglo XVIII. Pintura al óleo perteneciente a la colección de D. Joaquín García Icazbalceta (tomada de: M. Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, p. 13).



Imagen 2. 2. 2 *La Catedral y la Plaza Mayor*. Litografía de Geo Ackerman, 1810, (tomada de “*La Catedral de México*”, *Artes de México*, 1960: 54).

LUGAR	FUNCIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL LUGAR
1. Presbiterio y Altar Mayor	Se llama presbiterio al lugar donde los presbíteros presiden o ayudan en las celebraciones litúrgicas. Está en alto para que todos puedan tener acceso visual a él. Los elementos importantes del presbiterio son: el Altar Mayor y los sitials del arzobispo y los ministros. Alrededor del Altar Mayor encontramos la silla arzobispal y la cátedra. ¹⁰⁴
2. El Coro	Es el espacio propio de la música, la cual refuerza y embellece la acción litúrgica. Además sirve como el espacio de oración para el conjunto de los canónigos.
3. Espacio procesional	Es el espacio para la entrada solemne de los celebrantes (el arzobispo, los ministros y los acólitos). Durante esta entrada, los órganos intervienen con una pieza introductoria y el coro entona el canto de entrada.
4. Sacristía	Es donde se guardan los vasos sagrados y los ornamentos requeridos en las celebraciones litúrgicas y donde se revisten los ministros para llevar a cabo dichas celebraciones.
5. Las capillas	Son pequeños recintos con su también pequeño altar para la celebración de misas, que generalmente se lleva a cabo paralelamente a las celebraciones mayores. Las capillas casi siempre estaban atendidas por las cofradías ¹⁰⁵ que se encargaban de su mantenimiento, por lo que los cofrades tenían derecho a ser sepultados ahí.
6. Capilla de Nuestra Señora de la Antigua	Esta capilla tiene especial importancia para nosotros debido a que Nuestra Señora de la Antigua era la patrona de la cofradía de los músicos de la Catedral, por lo que tenían derecho a ser sepultados ahí.
7. Altar de los Reyes	Ubicado en el ábside de la Catedral, al fondo de la nave mayor y a la misma altura que el presbiterio. ¹⁰⁶ Se llama Altar de los Reyes porque está lleno de figuras de los reyes reconocidos como santos en el calendario eclesiástico, encabezados por los Reyes Magos, y seguido de reyes tales como San Fernando, rey de Castilla; la reina Blanca de Castilla; San Luis, rey de Francia; San Esteban, rey de Hungría, etc.

Tabla 2. 2. 1 Principales espacios de la Catedral relacionados a la música y la performidad en el ritual.

¹⁰⁴ Es precisamente la cátedra por la que se le da el nombre a la Catedral, a diferencia de todas las otras iglesias. La cátedra es una silla destinada a una persona que tiene una dignidad más alta dentro de una comunidad.

¹⁰⁵ Las cofradías eran asociaciones de gente con intereses comunes con el fin de gozar de ciertos derechos, por lo que tenían un santo patrón como protector.

¹⁰⁶ Este lugar es importante histórica y artísticamente hablando, debido a que ahí se encuentra el retablo barroco churrigueresco más grandioso –y bello– de toda América, construido por Jerónimo de Balbás, en 1725.

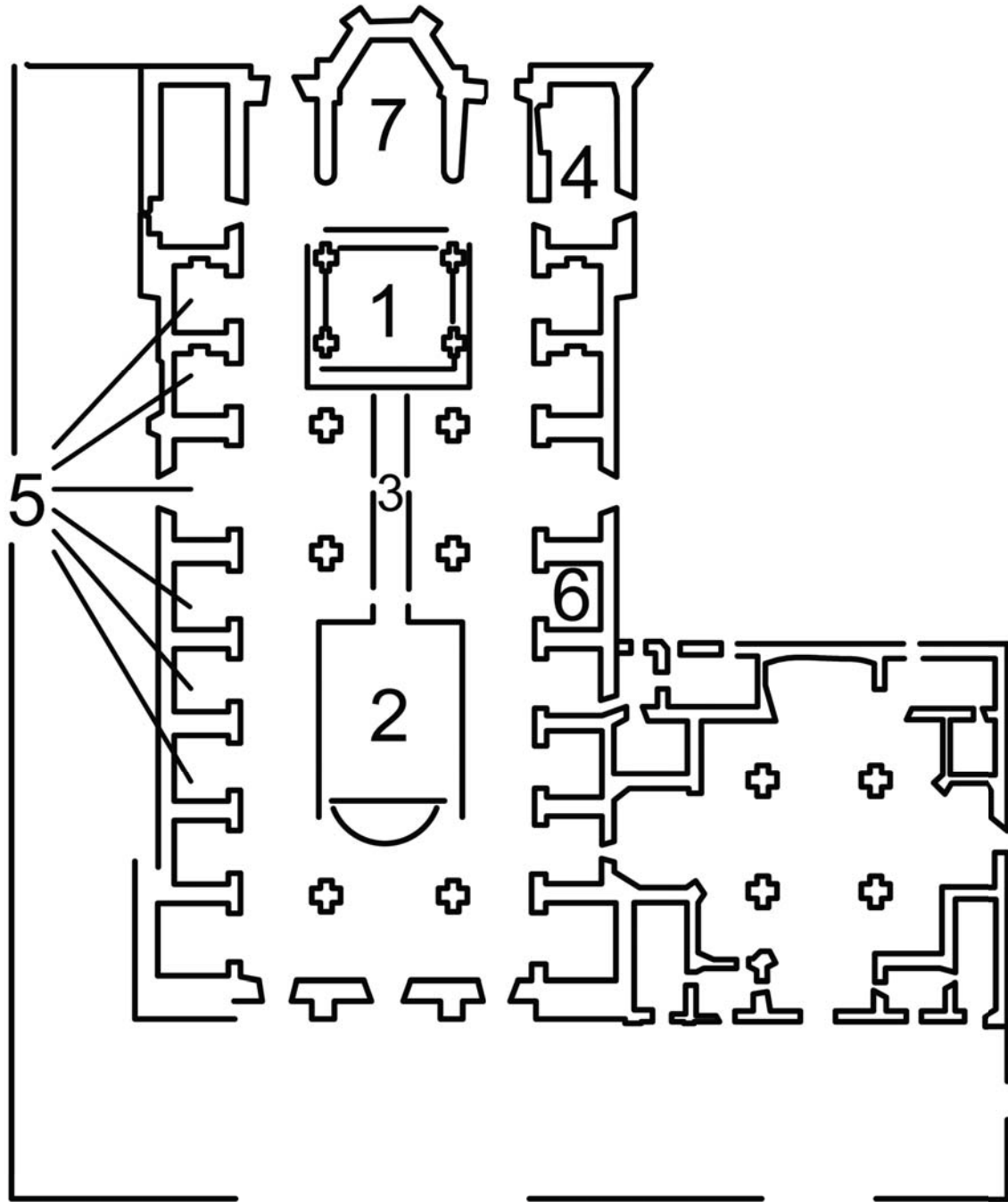


Imagen 2. 2. 3 Plano de la Catedral de México (reelaboración de: M. Toussaint, La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano, p. 78), donde señalo los lugares de la Tabla anterior (2. 2. 2)

Anteriormente, en los primeros años del cristianismo, cuando la Iglesia y el culto se fueron estabilizando y organizando, el canto litúrgico era considerado como una obligación ritual. La palabra *chorus* comenzó a usarse primeramente como sinónimo o categoría de los que alababan a Dios y, más tarde, desde los mismos comienzos de las catedrales. Dicha denominación se fue transformando hasta referirse al espacio físico en donde se llevaban a cabo las actividades musicales y se colocaba el clero en las celebraciones. Al paso del tiempo, el modelo español¹⁰⁷ de los coros, adquirió un significado e importancia similares a los del altar, y de esta manera, se desarrolló gran parte de las ceremonias con las idas y venidas entre estos dos centros de culto, físicamente separados entre sí, pero unidos por el espacio procesional denominado “vía sacra” (ver Imagen 2. 2. 3), en donde se integraban música, movimiento, espacio y ceremonia. El Coro de la Catedral de México es quizá el modelo espacial hispano que más ha conservado su esencia inicial en este sentido, pues el único proyecto de remodelación que se planteó en 1668 no llegó a efectuarse gracias a la oposición del maestro de ceremonias de la Catedral.¹⁰⁸ Es en dicho modelo, además, en donde encontramos la presencia de los órganos tubulares uno frente al otro, disposición que vemos reflejada en música hispana como los conciertos para dos órganos de Antonio Soler o los mismos versos para conjuntos de instrumentos, en donde la alternancia formaba parte de la ejecución.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Para más información respecto a la arquitectura de los coros franceses, italianos y españoles ver: Pedro Navascués Palacio: *Las Catedrales del Nuevo Mundo*, Madrid, Ediciones El Viso, 2000: 23-24.

¹⁰⁸ Los documentos al respecto se encuentran publicados también por Toussaint: *La Catedral de México*, Porrúa, México, 1973.

¹⁰⁹ Ver Anexo 2. 4. 1: Reconstrucciones de Vísperas y Tercias.

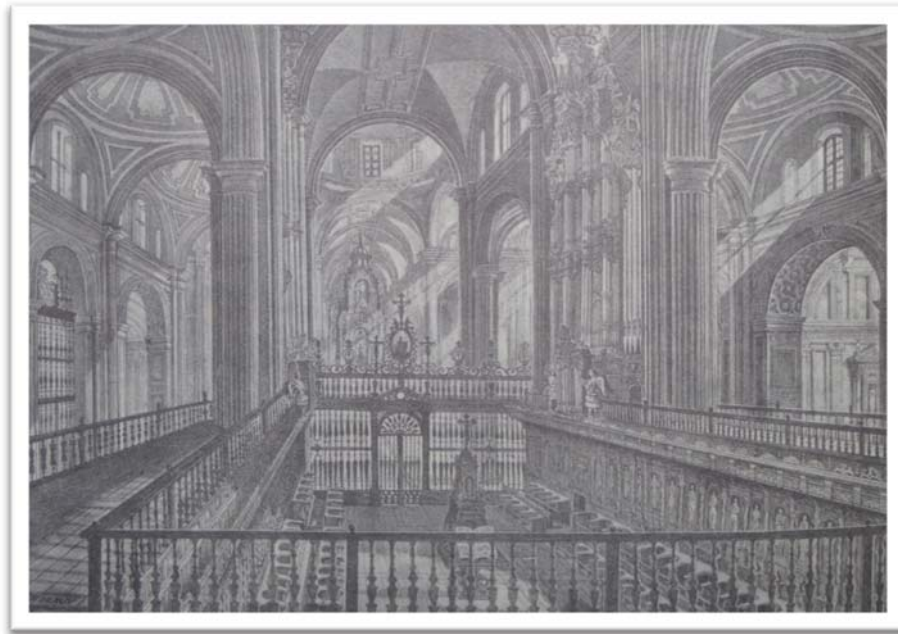


Imagen 2. 2. 4 Vista del Coro de la Catedral. Mediados del siglo XIX. Litografía de Urbano López, fechada en 1842 (tomada de: M. Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, p. 16).

En 1777, el bachiller Juan de Viera, escribió una *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*, en donde describe el coro de la Catedral Metropolitana de la siguiente forma:

Comienza el coro con una preciosísima reja de metal de tumbaga, que además de la fineza de su materia, es una maravilla su material fábrica, pues sube once varas y tres cuartas en alto, y quince y media varas de ancho con distintos órdenes de balaustres más gruesos que un brazo, que cada uno toma un estípite con varios sobrepuestos calados de metal blanco llamado calaín de la China, que parece bruñida plata, y remata con una tarja toda calada de una magnitud soberbia , que forma en el medio un óvalo en cuyo centro está una imagen de Nuestra Señora de la Asunción, en hombros de ángeles en ademán de que suben, y en el remate de esta tarja está un crucifijo del mismo metal de vara y media, y a los lados a proporcionada distancia, dos imágenes del bueno y el mal ladrón; así mismo en el descenso que hace la tarja por cada lado están dos campaniles en donde están dos ruedas de campanillas que siendo todo de un propio metal, al tiempo de alzar suenan tan sonoramente que hasta la plaza se perciben sus ecos, cuyo peso de toda la reja es de 53 000 libras, y en

cada columna de las que comienzan el coro sobre una repisa magnífica, dorada de oro fino, y sobreteñida de una estatua casi gigantea también dorada. Vuela un barandal de bronce bruñido, que coge toda la circunferencia del coro, dando vuelta por todas las seis antas o columnas que forman el coro, haciendo proporcionadamente a la espalda del referido coro, que cae al altar del perdón, iguales repisas, con otras estatuas giganteas, en además de que sostienen la tribuna sobre los hombros.¹¹⁰

Además, Viera hace un recuento de las personas que componían el coro por entonces:

Compónese su coro de 25 individuos, dean, arcediano, chantre, dignidades, canónigos, racioneros y medios racioneros, y su capilla de músicos sin los capellanes de coro, entrando los seises, se compone de cerca de 50 individuos, cuyas rentas anuales las tomarían en muchas iglesias de la Europa los canónigos y dignidades; pues la renta que menos llega a 500 pesos fuertes, siendo proporcionalmente a otros hasta 1000 pesos.¹¹¹

A través de documentos tales como: a) Actas Capitulares; b) Concilios Provinciales Mexicanos;¹¹² c) Reglas de coro;¹¹³ d) Crónicas de viajeros; podemos darnos una idea tanto de las personas involucradas en la organización y representaciones de estas grandes celebraciones como de sus deberes y obligaciones.

¹¹⁰ Juan de Viera, “Breve y compendiosa narración de la ciudad de México, Año de 1777”, Edición facsimilar, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1992: 18-20.

¹¹¹ *Ibid.*: 21.

¹¹² Durante los tres siglos de gobierno hispánico se celebraron cuatro concilios provinciales (1555, 1565, 1585 y 1771) con el objetivo de legislar sobre la organización de la vida eclesiástica. Aquí, la música es mencionada continuamente como elemento para la tarea evangelizadora. Además, ayudan a conocer ampliamente la organización política y social de la época. Véase: Martínez, López-Cano M. P, and B F. J. Cervantes. *Concilios Provinciales Mexicanos: Época Colonial*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

¹¹³ ACCMM, Reales Cédulas, Libro 3. Ver también: Martínez López-Cano (coord.) Concilios Provinciales Mexicanos, Tercer Concilio, Anexo II, 86-93



Imagen 2. 2. 5 Sillería, facistol y pintura de Juan Correa, destruidos en el incendio de 1967. Fotografía: Carlos Alcázar. Archivo Artes de México (tomada de “La Catedral de México”, *Artes de México*, 1960: 54).

CARGO	TAREAS A DESARROLLAR EN EL CARGO
1. Chantre	<p>A partir del siglo XVI, el chantre fue el encargado de cuidar los recursos destinados a la música. Era una <i>dignidad</i> eclesiástica dentro del grupo de los canónigos.</p> <p>A diferencia del puesto de sochantre (cuyo oficio era puramente musical), el chantre no era un músico práctico, aunque sí tenía la cultura musical básica de todos los clérigos, por lo que sólo participaba en los oficios, como uno más, a la par de sus colegas canónigos.</p>
2. Maestro de Capilla	<p>Director, compositor, ejecutante, y responsable de la música. Junto con el Sochantre, era maestro de canto de órgano y de canto llano de los músicos. Algunos sólo eran asalariados, y otros, como fue el caso de Hernando Franco, llegaron a ser racioneros.</p>
3. Sochantre ¹¹⁴	<p>Dirigía el canto llano de los cantores “proporcionando la pausa y devoción”.¹¹⁵</p>

¹¹⁴ *Sub-Chantre* en el Costumbrero: proviene del latín: *Subcantor*.

	Era el encargado principal en entonar el canto llano. Musicalmente hablando tenía más importancia que el Chantre. ¹¹⁶
4. Cantores	Los cantores se dividían en niños y adultos. A los niños ¹¹⁷ se les conocía como Seises o Moços de coro, ¹¹⁸ y a los adultos, como cantores. Los adultos eran laicos o clérigos diestros en la música. ¹¹⁹ Dentro de estos últimos contaban también los prebendados y capellanes de coro.
5. Organista	Acompañaba el canto llano y la polifonía. Improvisaba sobre el canto llano y figurado e interpretaba piezas solas como tocadas, tientos, glosas, variaciones o versos, entre otras. Enseñaba a tocar el órgano a los infantes y realizaba trabajos de limpieza y mantenimiento en el instrumento.
6. Ministriles ¹²⁰	Los ministriles eran los intérpretes de instrumentos musicales. El Diario Manual lo llama <i>instrumentos</i> , mientras que <i>El Costumbrero</i> introduce ya el término <i>orquesta</i> o <i>músicos de la orquesta</i> .
7. Arzobispo o Dean	Presidía la celebración desde el sitial de honor. En ausencia del Arzobispo, el Dean presidía también la celebración, aunque nunca llegaba a sentarse en el sitial de honor, ocupado exclusivamente por el Arzobispo.
8. Canónigos y señores capitulares	Los canónigos son el grupo de consejeros del Arzobispo. Participaban generalmente en el canto del oficio, ocupando sus sitaliales en el coro.

¹¹⁵ *Costumbrero*: 35.

¹¹⁶ Los sochantres debían ser “versados y capaces en la lengua latina, diestros en la música de canto llano y en la observación y guarda de la cuerda de sochantre y que tengan voz entera, gruesa y corpulenta y que con ella entone y lleve consigo las demás del coro”, ACCMM, Edictos, Caja 2, Expediente 4, 14 de Julio de 1693.

¹¹⁷ No fue sino hasta 1725 que, importado el concepto de España, se estructuró el Colegio de Infantes en la Catedral de México (Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía, siglos XVI-XVIII”, tesis doctoral, 3 vols., Granada, Universidad de Granada, 2007: 67.)

¹¹⁸ Es importante aclarar que se les llamaba *Moços de coro* a todos los niños que participaban en el servicio litúrgico, entre los cuales estaban los *seises*, que eran los que cantaban las voces agudas de la polifonía junto con los castrados o sopranistas. Los demás niños estaban ocupados en ayudar en los ritos litúrgicos como acólitos en labores como portar la cruz, llevar el incensario, sostener hachas, etc. El término *escolanía* “en su acepción más genérica se usa para designar los coros formados sólo con voces de niño o aquellos coros mixtos en los que son encomendadas a niños las partes de soprano y contralto. La historia sobre la participación de los niños en la práctica litúrgico-musical papal, catedralicia o monacal, está ampliamente documentada desde épocas muy lejanas. Desde finales del s. XV empiezan a multiplicarse las noticias. La fundación del colegio de niños cantoricos para la Real Capilla, en el s. XVI, sirvió de acicate para el desarrollo en España del proceso de organización e incorporación de niños cantores (infantes) en las capillas musicales catedralicias[...].” Emilio Casares Rodicio, José López-Calo, e Ismael Fernández de la Cuesta. Diccionario de la música española e hispanoamericana. [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. Tomo 4: 729-731.

¹¹⁹ También eran ministriles que doblaban las voces de la polifonía.

¹²⁰ Ver apartado 2. 5 Los instrumentos musicales en la Catedral de México a través de los versos.

9. Ministros y acólitos	Los ministros eran los auxiliares del Arzobispo o del Dean en las celebraciones litúrgicas (diácono y subdiácono). Los acólitos, niños y adultos, ayudaban en la celebración portando la cruz, los ciriales, el incensario, la naveta, etc.
-------------------------	---

Tabla 2. 2. 2. Los involucrados en las celebraciones musicales de la Catedral.

Existen además dos documentos históricos que considero especialmente relevantes para el presente apartado, pues, además de abarcar el periodo de los versos instrumentales –segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX–, narran la trama del ritual catedralicio, y así, implican tanto los movimientos de los protagonistas en el espacio sagrado como elementos escénicos específicos para cada ocasión: El *Diario Manual*¹²¹ (Imagen 2. 2. 5) y *El Costumbrero*¹²² (Imagen 2. 2. 6).

¹²¹ *El DIARIO MANVAL DE LO QVE EN / Esta Santa Yglesia Cathe / dràl Metropolitana de México se / Practica y Observa, en su Altar, Choro, / y demás que le ès debido hacer en to= / dos, y cada uno de los días del Año. / Arreglado en todo â su Ereccion, / Estatutos, Cartilla, Constumbres, Fun- / daciones y Rubricas*¹²¹. Para su màs= / Puntual ê imbiolable Ôbserv.a / Hecho= / Por el M. Yll.e y Ve. Sor Dean y Cav.do¹²¹ / Año de 1751. Escrito por Juan de Peñaranda. En su tesis, Javier Marín apunta que una comparación del *Diario Manval* de la Catedral con la *Regla de coro y cabildo* de la Catedral de Sevilla, los cuales cuentan con nueve años de diferencia-, muestra que casi un 80% de las festividades de mayor rango eran comunes en ambas instituciones (Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII”, tesis doctoral, 3 vols., Granada, Universidad de Granada, 2007: 780).

¹²² *El Costumbrero de la Catedral de México 1819*. Escrito por el Sochantre P. Vicente Gómez. Este manuscrito se escribió por espacio de tres años, y se termino en 1821. En el manuscritos existen correcciones que sugieren que intervinieron varias manos en un proceso de corrección (Ver: Introducción a la edición).

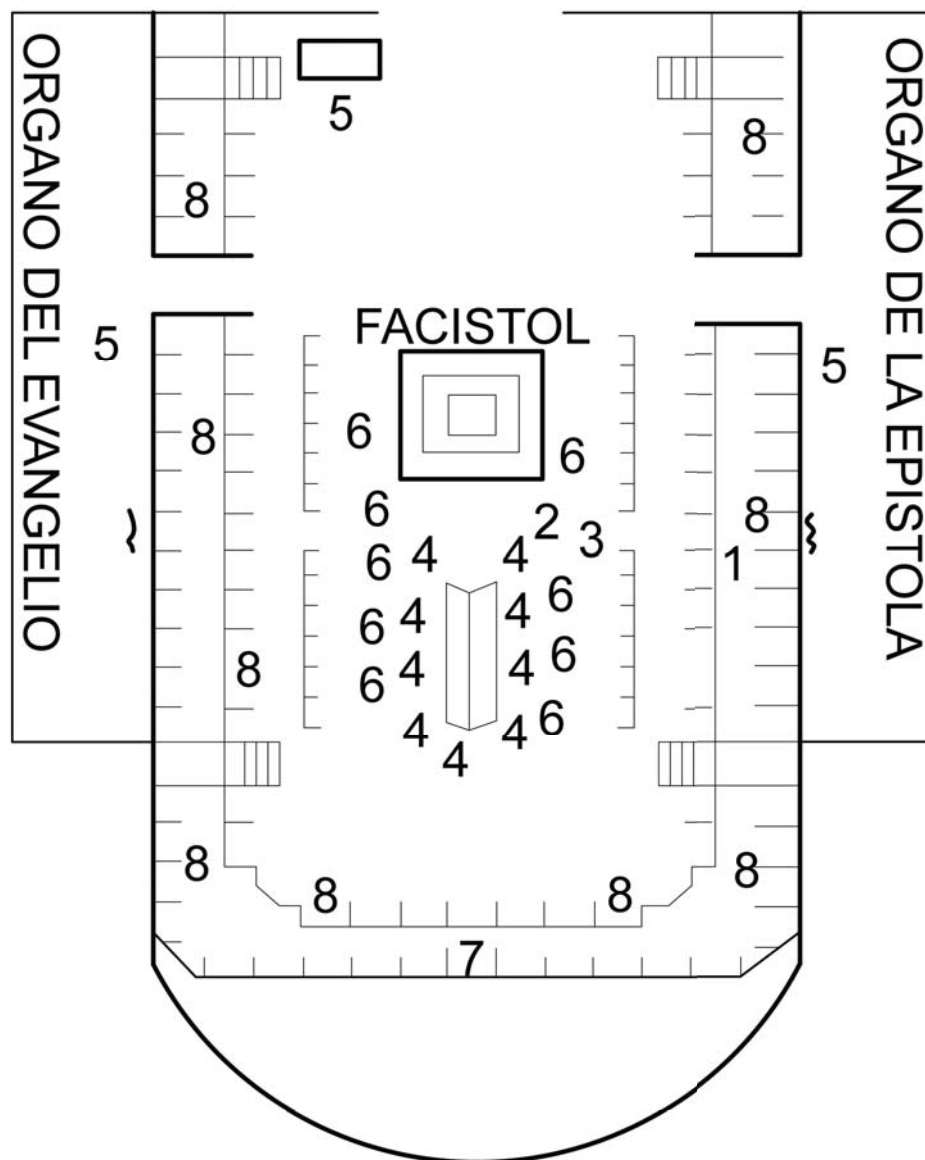


Imagen 2. 2. 6 Plano del Coro –elaboración mía– y sus interlocutores. A excepción del Arzobispo y el Dean, el resto de los lugares no era exclusivo, por lo que la presente reconstrucción es una propuesta con base en los documentos históricos que menciono aquí.

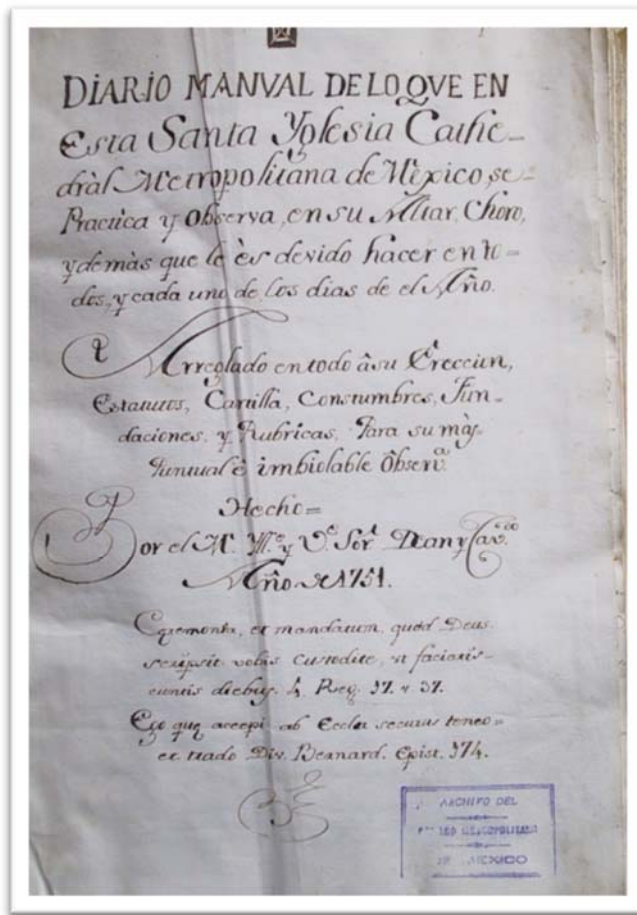


Imagen. 2. 2. 7 Portada del *DIARIO MANVAL* de 1751.

Tanto el *Diario Manual*, escrito en 1751, como *El Costumbrero*,¹²³ escrito 68 años después, son una especie de manuales relatores del calendario litúrgico que se llevaba a cabo en aquella época en la Catedral de México. Redactados con el fin práctico de cometer las menores faltas posibles en las celebraciones, contienen descripciones sumamente valiosas que nos acercan hoy en día a las costumbres y ritos que se llevaban a cabo en el ciclo representado

¹²³ Titulado también: *Ceremonias que se practican en esta Santa Iglesia en el Coro, como en el altar en todo el año. Según los estatutos de erección mandatos del V Cabildo y costumbres loables; y otras cosas pertenecientes al servicio de esta Santa Iglesia. Con varias cosas que han acontecido. Por el subchante Presbitero Vicente Gómez Año 1819.*

por el oficio y la misa, repetido cada siete días con el canto de los salmos y las partes de la misa.

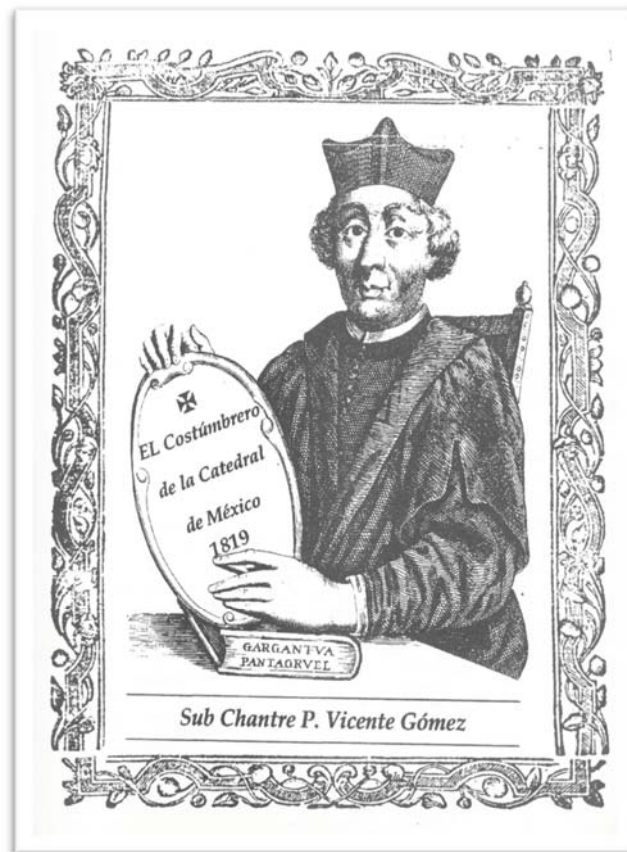


Imagen. 2. 2. 8 Portada de *El Costumbrero de la Catedral de México 1819*.

Las largas celebraciones que llegaban a durar hasta tres horas en algunos casos,¹²⁴ y en donde la música del coro llenaba el espacio catedralicio, son descritas en dichos documentos como una narración práctica que se va desplegando a través de la instrucción detallada de cómo actuar y qué hacer en las misas, procesiones, horarios del coro, etc. Además, se pormenorizan los siguientes aspectos a los que el pueblo de aquella época estaba muy acostumbrado, los cuales tenían íntima relación con la música y el canto, con los que además se intercalaban:

a) El repique de las campanas que, además de abarcar tanto el espacio interno de la iglesia como el externo, solía articular, entre otras cosas; el júbilo, sobresaltos, tragedias, muertes y nacimientos. Los toques de campanas podían así mismo indicar la presencia de alguna autoridad, su rango y su próximo arribo al recinto:¹²⁵

[...] con diversidad de toque en el numero de vacante que según está dicho; y es repitiendo numero treinta campanadas a los señores medio racioneros; cuarenta a los señores racioneros; cincuenta a los señores canónigos, sesenta al señor tesorero: setenta a los señores maestre escuelas y chantre, ochenta al señor arcedeano, noventa al señor dean [...]¹²⁶

b) Los elementos y ornamentos sagrados:

¹²⁴ Además, paralelamente, en las capillas de las naves laterales se llevaban a cabo celebraciones menores de personas que habían solicitado una misa –únicamente rezada- por motivos personales en las que solían acudir el celebrante, los acólitos y los interesados.

¹²⁵ “Al contrario de lo ocurrido en otros lugares, su uso [de la campana] en la cristiandad fue desde sus inicios estrictamente litúrgico” (Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acantilado, Barcelona, 2012: 395-403).

¹²⁶ *Costumbrero*:104.

[...] En los días de primera Clase todo su Aparato es: seis luces sobre la mesa de el altar puestas en 6 blandones de plata, seis cirios en la grada en los acheros de plata, seis capas en el coro en las vísperas, maitines y misa [...] ¹²⁷

c) El incienso, relacionado con el respeto, el silencio, las conductas, la disciplina, etc: ¹²⁸

[...] poniendo incienso en ambos turíbulos, mientras inciensa el altar con uno, bajará el otro acolito ala crugia al pie del altar mayor y en el coro se cantará á éste tiempo el verso *et misericordia eius* y acabado de incensar el altar le toma el incensario el maestro de ceremonias [...] ¹²⁹

d) Los recorridos llevados a cabo tanto dentro como fuera de la Iglesia:

[...] tres géneros de procesiones hay; publicas en la calle, enteras por fuera del cementerio, corrientes, por las naves ¹³⁰ [...] se comienza por la capilla a cantar el himno *Pange lingua*, el que se ha de ir alternando con el coro, un verso y la capilla otro, con la mayor solemnidad, dirigiéndose por la misma puerta de San Isidro, que es la entrada y salida del sagrario, dando vuelta por el altar del perdón toda la nave de San Bartolomé, continuando por el altar de los Reyes a entrar la dicha procesión por la puerta de la crugia del lado de la epístola del altar mayor [...] ¹³¹

e) La manera en que se alumbraba el recinto, capaz de modificar la luz de las imágenes

¹²⁷ *Diario Manual*: 2.

¹²⁸ “La aparición del incienso en el culto cristiano se produjo en el siglo VI, y en él el humo se eleva como un alma[...]”, en: Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acantilado, Barcelona, 2012: 869-875.

¹²⁹ *Diario Manual*: 55.

¹³⁰ *El Costumbrero*: 25.

¹³¹ *Ibid*: 16.

y la congregación:

[...] cuando van al coro a pedir la bendición y a besar el santo evangelio, y al cantarlo, elevaran un poco las achas: desde el *Sanctus*, hasta el *Post communio* tendrán las achas encendidas dentro de la crugia[...]¹³²

f) Cómo había que actuar en las ceremonias que se hacían en el coro:

[...] si ya está empezado el salmo subirán a sus asientos parándose todos los ministros y el señor presidente, descubiertas las cabezas sin solideo, guardando las antigüedades, y al llegar a la escalera por donde han de subir, han de hacer caravana al señor dean ó presidente, observando de coro a coro, el hacerse caravanas según sus antigüedades [...]

Dichos elementos relacionados con el tiempo, el espacio, la iluminación, las jerarquías, los movimientos corporales y el sonido, entre otros muchos aspectos, formaban la representación que moldeó al ritual catedralicio por casi cuatro siglos (desde que se iniciara el largo proceso constructivo a principios del siglo XVI, hasta la instauración de las Leyes de Reforma a finales del XIX).

La Catedral de México siguió siendo durante el siglo XIX el espacio donde, no sólo se experimentaba lo sagrado, sino también un centro importantísimo de encuentros de actividades tanto cívicas como públicas, además de las celebraciones. Si no podemos asegurar que la catedral fue la promotora de la vida musical en lo que hoy es la Ciudad de México, sí que lo fue de una vida musical organizada. Por lo mismo, es delicado plantear una división entre la Nueva España y el México Independiente en el ámbito musical perteneciente al ritual. Después de todo, aunque el aspecto sonoro se haya visto

¹³² *Ibid*: 107.

indirectamente afectado en el templo por los sucesos sociales externos, éste siguió respondiendo con organización hasta el final de sus días.

2. 3 Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje sincrético de los versos

A finales del llamado “Siglo de las Luces”, la concepción de la música –en especial la instrumental– como objeto de arte intercambiable terminó por provocar su institucionalización y politización.¹³³ Como consecuencia de esto, la escritura musical fue adquiriendo también las características de un orden institucional que ayudó a alimentar la creencia de que la música era el texto mismo inscrito en el espacio y en el tiempo. Dicho apego a la escritura reforzó la idea historiográfica de la música ‘clásica’ con su estructura lineal y sus divisiones por periodos, y también, posteriormente, reforzó el estudio de las formas musicales, el cuál responde a una perspectiva de organización de sonidos a partir de la notación.¹³⁴

Es precisamente a esta época “ilustrada” a la que pertenece el *corpus* de versos instrumentales (marco temporal: 1748-1894), por lo que vemos en los manuscritos una creciente búsqueda de exactitud en el texto: desde la aparición de la escritura obligada para órgano, hasta el surgimiento creciente de indicaciones, instrumentación, duración, etc.

Además de la migración de músicos europeos a la Nueva España y al México Independiente, sabemos que la importación, venta y circulación de música impresa era cada vez más común en la Ciudad de México a partir de las reformas borbónicas. Esto explica la aparición de nuevos códigos de notación para la composición con los que los compositores

¹³³ Ver apartado 4. 1 La transformación estilística y social de la música: reflexiones en torno al surgimiento del “clasicismo” en Europa y sus repercusiones en México.

¹³⁴ Todavía, a principios del siglo XX, dicha discusión existía entre exponentes como Ferruccio Busoni (1866-1924), quién pensaba que la escritura era un “ingenioso expediente para capturar una inspiración con el propósito de explotarla posteriormente”, y compositores como Anton Rubinstein (1829-1894), quien pensaba que el texto era la obra en sí.

locales empezaron a experimentar en sus obras. Este lenguaje, el cual está revelado en los versos para conjuntos de instrumentos a partir de I. Jerusalem, se encuentra fuertemente influenciado por la ópera y la escritura idiomática para instrumentos y también por las nuevas formas emergentes de la música instrumental, que para en el siglo XIX mexicano incluía la música de salón (danzas y arreglos para piano), la de banda, y las tertulias “de concierto”, bailes y veladas musicales privadas. Así, la composición de música litúrgica durante el siglo XIX se veía influenciada por las novedades musicales extraeclesiales que iban surgiendo en Occidente, o también, de la música de compositores locales que empezaba a imprimirse desde 1826, en la imprenta de Mariano Elízaga en la Ciudad de México. Ya que los músicos trabajaban indistintamente, tanto fuera como dentro de la Iglesia, las nuevas escrituras para instrumentos van de esta forma adaptándose poco a poco a las celebraciones, lo que a su vez produjo desplazamientos y cambios de sentido en la lectura de los textos.

En su libro “Introducción al Análisis de Textos”,¹³⁵ el antropólogo mexicano Raymundo Mier analiza las transformaciones ideológicas a lo largo de la historia que dieron fundamento al análisis de textos,¹³⁶ y se pregunta: “¿dónde empieza y donde termina el texto?, para luego añadir que “hablar de texto es no sólo hablar de una superficie de signos, sino de la lectura que lo hace posible. [...] Hablar de lectura es hacer referencia también a un momento que constituye esencialmente el acto de hablar, de enunciar, de

¹³⁵ Raymundo Mier, *Introducción al análisis de textos*. México: Trillas/UNAM, 1990.

¹³⁶ Aunque Mier se refiere al análisis de textos en general, la similitudes con la notación musical no dejan de encontrarse “entre líneas”; después de todo, las diversas escrituras son fenómenos análogos al lenguaje.

escribir [de ejecutar y escuchar la música]. La escritura es sólo un testimonio, no pocas veces inclemente, de la lectura.”¹³⁷

Al alternarse con el canto llano y formar parte de la práctica espacial, temporal y conceptual de la liturgia, los versos instrumentales y orquestales son ciertamente testimonios inclementes de la lectura. Su adaptación a las celebraciones condicionaba directamente no sólo el inicio y terminación de cada verso, sino también los *tempi* utilizados en la práctica que tenían que ensamblarse al canto, a la intención y solemnidad de los textos litúrgicos, al tono, y a la duración de la música figurada. Estos aspectos llegan incluso a contradecir la terminología usada en los manuscritos, por lo que es importante mencionar que la alternancia con el canto llano, además, saca a la luz un tema aún no tratado y reflexionado en la historiografía de la música catedralicia en México: la adopción progresiva de la tonalidad bimodal –modos mayor y menor–, así como su alternancia y adaptación al sistema modal.

En el presente apartado analizaré, yéndome de lo general a lo particular, aspectos de los versos que forman parte de la tradición oral, de la improvisación de la época y también, de aquellos que rebasan o modifican los sentidos originales por lo que surgió la notación musical.

La alternancia con el canto llano

¹³⁷ *Ibid*:133.

Al juntar el órgano y las voces en *alternatim*, como es el caso de los versos organísticos e instrumentales tempranos, dos prácticas para la iglesia conceptualmente incompatibles¹³⁸ fueron puestas en íntimo contacto y por lo mismo, en aparente conflicto: la instrumental y la vocal. Esto produjo que, en el segundo cuarto del siglo XVIII, el sistema Guidoniano de los modos, adaptado originalmente a las posibilidades y cualidades vocales, fue reemplazado por un esquema cuya base conceptual referencial estaba en parte atada físicamente al modelo visual del teclado.¹³⁹ En la Italia de principios del siglo XVII, debido a que los servicios litúrgicos se habían vuelto cada vez más grandes –especialmente las vísperas– gracias a la Contra Reforma, los *soggetti* utilizados en los versos organísticos se fueron convirtiendo en los temas iniciales, mediales y en los temas con los que terminaban las melodías de recitación de los salmos. Esto repercutió más tarde en el hecho de que las notas finales a veces no se correspondían con los finales de las antífonas correspondientes de dichos tonos de los salmos, a pesar de que los tonos establecidos por las terminaciones, generalmente estandarizados, tanto para la polifonía como para cada tono de salmo, continuaron en vigor debido a sus usos litúrgicos.¹⁴⁰

Es importante aclarar que cuando hablamos de tonos de los salmos y de modos, no estamos hablando de lo mismo: con el paso del tiempo, los tonos salmódicos y los modos terminaron por ser entidades musicales diferentes; un modo es una categoría abstracta, mientras que un “tono salmódico” es una entidad musical concreta. Al respecto, el

¹³⁸ Recordemos que el ideal de la música de iglesia fue siempre vocal; el objetivo de este arte sonoro fue dentro de esta institución servir como vehículo del texto sagrado, doctrinal o devocional.

¹³⁹ Harold Powers, “From Psalmody to Tonality”, en Collins Judd, Cristle (Ed.), *Tonal Structures in Early Music*, Nueva York: Garland Pub, 1998: 274-277.

¹⁴⁰ *Ibid.*: 281-282.

musicólogo norteamericano Harold Powers, en su artículo *From Psalmody to Tonality*,¹⁴¹ marca una diferenciación muy acertada cuando dice que más que incorporar el tono salmódico, los compositores lo representaban en la obra.¹⁴² Esto último define muy bien el caso de los versos instrumentales en la Catedral de México, en donde no se reconocen literalmente las fórmulas salmódicas sino su representación, lo que se demuestra con aspectos tales como la duración, el número de versos, las armaduras, las notas iniciales y las finales.

Efectivamente, los tonos de canto de órgano en donde cada vez más se representaban las fórmulas salmódicas, en vez de citarse literalmente, son además un ejemplo de la introducción paulatina de la tonalidad bimodal dentro de la Iglesia. Así, en 1778, el músico madrileño Francisco Santamaría y Fuentes mencionaba que:

... Estas dos consonancias las llaman algunos modo mayor a la primera y modo menor a la segunda [...], pero en nuestra España, como lo más que se escribe es para la iglesia, y no para el teatro, se usan los ocho modos, o tonos, los que tienen en sus diapasones algunas diferencias que les distinguen de los dos modos dichos.¹⁴³

Esto además, como podemos observar, fue causa de que se utilizara la palabra “tono” como sinónimo de “modo”, lo que desde entonces y hasta la fecha, ha conllevado a muchas confusiones.

¹⁴¹ *Ibid*: 274-277.

¹⁴² *Ibid*: 289.

¹⁴³ Francisco de Santa María y Fuentes, *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, 1778: 170-171.

Compositor	No. de V.	Sig.	Final	Armadura	Tono indicado	Posible correlación de los modos:
1. J. M. Aldana	6	A0685	Re	##	5°	5° transportado: Ffaut
2. J. M. Aldana	6	A0686	Re	##		5° transportado: Ffaut
3. J. M. Aldana	6	A0687	Re	B	1°	1°: Dlasolre
4. B. Asioli	6	A1024	Do		5°	5° transportado: Ffaut
5. J. Beristain	7	A1454	Sol	#		7 u 8°: Gsolreut
6. L. Beristain	5	A0696	Sol	#		7 u 8°: Gsolreut
7. J. M. Bustamante	5	A1511	Sol			7 u 8°: Gsolreut
8. M. Delgado	6	A0748	do	Bbb	1°	1° transportado: Dlasolre
9. M. Delgado)	7	A0754	re	B	1°	1°: Dlasolre
10. M. Delgado	5	A0750	Sol	#	8°	8°: Gsolreut
11. M. Delgado	6	A0751	Mi	#	2°	2° transportado: Dlasolre
12. M. Delgado	7	A0752	re	B	1°	1°: Dlasolre
13. M. Delgado	5	A0753	re	B	1°	1°: Dlasolre
14. M. Delgado	6	A0755	Mi	####	6°	6°: Ffaut
15. M. Delgado	5	A0756	Fa	B	6°	6°: Ffaut
16. M. Delgado	6	A0757	re	B	1°	1°: Dlasolre
17. M. Delgado	5	A0758	Fa	B	6°	6°: Ffaut
18. M. Delgado	5	A0759	Fa	B	6°	6°: Ffaut
19. M. Delgado	6	A0760	Mi b	Bbb	6°	6° transportado: Ffaut
20. M. Delgado	5	A0761	Re	##	5°	5° transportado: Ffaut
21. M. Delgado	6	A0762	Re	##	5°	5° transportado: Ffaut
22. M. Delgado	6	A0763				
23. M. Delgado	5	A0764	Re	##	5°	5° transportado: Ffaut
24. M. Delgado	6	A0765	do	Bbb	1°	1° transportado: Dlasolre
25. F. Delgado	6	A0609	Mi b	Bbb		6° transportado: Ffaut
26. F. Delgado	6	A0610	Re	##	5°	5° transportado: Ffaut
27. F. Delgado	7	A0681	Fa	B	6°	6°: Ffaut
28. F. Delgado	6	A0747	re	B	1°	1°: Dlasolre
29. C. Echevarría	10	A0682	Re	##	5°	5° transportado: Ffaut
30. I. Jerusalem	7	A0591.01	re	B		1° : Dlasolre
31. I. Jerusalem	8	A0591.02	sol	Bb		1° o 2° transportado: Dlasolre
32. I. Jerusalem	7	A0591.03	Sol	#		7 u 8°: Gsolreut
33. I. Jerusalem	6	A0591.04	Re	##		5° transportado: Ffaut
34. I. Jerusalem	7	A0591.05	Re	##		5° transportado: Ffaut
35. I. Jerusalem	6	A0591.06	Fa	B		6°: Ffaut
36. I. Jerusalem	6	A0590	Fa	B		6°: Ffaut
37. I. Jerusalem	6	A0592	Mi b	Bbb		5° o 6° transportado: Ffaut

38. I. Jerusalem	7	A0593	Mi	####		6°: Ffaut
39. J. M. Mora	6	A0903	Mi b	Bbb	5°	5° transportado: Ffaut
40. F. Osorio		A0907				
41. C. P. Vázquez	6	A0917	Mi b	Bbb		5° o 6° transportado: Ffaut
42. C. P. Vázquez	5	A0918	Sol	#	8°	8°: Gsolreut
43. I. Solares	6	A0931	Do		5°	5° transportado: Ffaut
44. N. Sort de Sáenz	5	A0933	Re	##		5° transportado: Ffaut
45. A. Valle	5	A0974	Sol	#	8°	8°: Gsolreut

Tabla 2. 3. 1 Información de los versos para su uso en *alternatim* con el canto.

Los tratadistas españoles de los siglos XVIII y XIX exponían y explicaban dicha transición por la que atravesaba la música en el templo,¹⁴⁴ así como su alternancia con los tonos tradicionales del canto llano. En 1762, Antonio Soler, compositor y tecladista, quién además había sido discípulo de José de Nebra (1702-1768) y Domenico Scarlatti (1684-1757), menciona lo siguiente:

[...] todo diapasón, o bien es de tercera mayor, o bien de tercera menor; pero si los tonos tuvieran que unirse con los del canto llano, entonces no guardan todos una misma formación de diapasón [...], pues siguiendo la común práctica de España e Italia, no hay más que los dos que dije para toda especie de música suelta.¹⁴⁵

Como he mencionado, estamos en una época en que en el ámbito musical los grandes teatros de ópera, y más tarde, los salones e instituciones musicales al servicio del

¹⁴⁴ Entre los tratados españoles de la época que abordan el tema están: José de Torres Martínez Bravo, *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*. Madrid, 1702-1736; Pedro Rabassa, *Guía Para los Principiantes; que dessean Perfeccionarse en la Composición de la Musica*; Bonastre, Francesc; Martín Moreno, Antonio; y Climent, Josep (eds.) Bellaterra, Institut Universitari de documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas", 1990; Antonio Soler, *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, Madrid, 1762; Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, 1723-1724; Francisco de Santa María y Fuentes, *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, 1778; Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicación de la guitarra de Punteado por Música o Cifra, y Reglas útiles para Acompañar con ella la parte de el Baxo*, Veracruz, 1776 (este último, es de los pocos tratados teóricos que fueron escritos en la Nueva España y que se conservan actualmente en México); etc.

¹⁴⁵ Antonio Soler, *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, Madrid, 1762: 72.

estado, empezaban a robarle protagonismo la Iglesia, la cual era consciente de los cambios que sufría la tradición musical dentro de sus templos. En 1795, por ejemplo, en la Catedral de México, se le hicieron varias observaciones a Antonio Juanas (c. 1762-c. 1816) por dejar a un lado la enseñanza del contrapunto, lo que indica la predominancia de los nuevos estilos en las mismas composiciones que aportaban los músicos de la Capilla para el uso de la liturgia. De esta forma, las modificaciones de las armaduras y el uso de tonos transportados o de tonalidades con muchas alteraciones en la armadura, se fue ampliando en la música de la liturgia desde el siglo XVIII con la presencia de I. Jeruaem hasta el último maestro de capilla. Debido a su misma alternancia con el canto llano, los versos instrumentales y orquestales mantienen una necesaria coherencia entre tono y modo, utilizando las alteraciones indispensables para adaptación sonora de la capilla musical (ver Tabla 2. 3. 1).¹⁴⁶

El tempo y el número de versos

A partir del siglo XVII, la práctica de la ópera italiana fuera de la Iglesia, cuyo éxito crecía, empezó a ser fijada e impuesta de manera global en los movimientos de las obras. Esto produjo una gran proliferación de términos que al difundirse cada vez más gracias a la imprenta, paradójicamente crearon vacíos de sentido, además de una falta de consenso entre los músicos de la época.¹⁴⁷ Así, en su sentido original y como consecuencia de la herencia

¹⁴⁶ Para más detalles respecto a reconstrucciones sonoras de la alternancia ver apartado: 2. 4 La reconstrucción del ritual: una interpretación “históricamente informada”.

¹⁴⁷ Georg Simon Löhlein, *Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret*, Leipzig y Züllichau: 1765. (mi traducción de la traducción

de la retórica en la música previa al siglo XVIII, dichos términos se usaban como la descripción de una expresión o una intención, los *affetti musicali*, mismos que a su vez condicionaban la articulación, el fraseo, y la agógica. Esta búsqueda de afectos contradecía en muchas ocasiones a la misma escritura, por lo que empezaron a aparecer innumerables excepciones. Además de los términos conocidos como *adagio*, *andante*, *allegro*, y *presto*, los cuales indican una progresión hacia un tempo cada vez más rápido, surgieron infinidad de términos medios y pertenecientes a una misma categoría, tales como *allegro brillante*, *allegro spiritoso*, *allegro maestoso*, y *allegro giusto*, entre otros.

En 1765 el violinista, pianista y compositor alemán Georg Simon Löhlein, enlistaba los siguientes *affetti* con sus respectivos *tempi*, como los más usados en la época, por lo que los encontramos abundantemente en los versos:¹⁴⁸

<i>Affetti</i>	<i>Tempi</i>
Alegría moderada	Allegro, Vivace
Alegría	Allegro assai, Allegro di molto, y Presto
Alegría extravagante	Prestissimo
Enojo exuberante	Allegro furioso
Alegría moderada	Allegro moderado, Tempo giusto, Poco allegro, Allegretto, Scherzante y Molto Andante.
Magnificencia	Maestoso
Ternura	Affetuoso, Cantabile y Arioso
Calma	Andante, Andantino y Larghetto
Tristeza	Mesto, Adagio, Largo, Lento y Grave

Tanto en los juegos de versos para instrumentos de la Catedral de México, como en los juegos organísticos que he encontrado en España, el uso paulatino de *tempi* aparece en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que coincide con el pensamiento ilustrado y la cada

al inglés que viene en: Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999: 336).

¹⁴⁸ *Ibid.*: 338.

vez más común impresión y circulación de dichos manuscritos fuera de la Iglesia. Además, esto último indica que a pesar de que muchas obras contemporáneas no incluyeran terminología de *tempi*, el uso consensual en la ejecución era muy común como parte de la retórica musical de la época; tal es el caso de los primeros juegos de versos compuestos por Ignacio Jerusalem.¹⁴⁹

En la Catedral de México encontramos una paleta muy grande de *tempi* a partir de los últimos juegos del compositor italiano y en adelante. En su libro *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*,¹⁵⁰ el musicólogo inglés Clive Brown analiza y recopila detalladamente los sentidos y variaciones de esta explosión en la notación de términos de *tempi* expuestos en diversos tratados musicales por músicos europeos, muchos de los cuales, a partir de 1816, incluyen indicaciones de metrónomo.¹⁵¹ Sin embargo, a pesar de que existía un consenso global que los compositores novohispanos y del México Independiente aplicaron a sus obras, es necesario hablar de nuevo de su ejecución en el templo, de la alternancia con el canto llano y con el canto figurado, de la practicidad, y de la movilidad de dichas obras, cuyos manuscritos aparentan tener varias inconsistencias. Por lo mismo, tal parece que los compositores usaban la terminología de *tempi* mas usada con la que convivían fuera de la Catedral, pero esas pequeñas diferencias conceptuales que podrían establecer que un *allegro* no fuera igual a un *presto*, no eran consideradas en la práctica de los versos.

¹⁴⁹ Ver apartado 3. 3 El inicio de una tradición: los versos instrumentales de I. Jerusalem.

¹⁵⁰ Clive Brown, 1999: 282-411.

¹⁵¹ El metrónomo es inventado en 1816 por el holandés Dietrich Nikolaus Winkel, y registrado por su compatriota Johann Maelzel.

Compositor	Orden de los tiempos	Sig.
1. J. M. Aldana	1. Allegro 4/4; 2. Andante 2/4; 3. Allegro 6/8; 4. Andante 3/8; 5. Allegro 4/4; 6. Allegro 6/8	A0685
2. J. M. Aldana	1. Allegro 4/4; 2. Andante 4/4; 3. Allegro 4/4; 4. Andante 6/8; 5. Allegretto 3/4; 6. Allegro 6/8	A0686
3. J. M. Aldana	1. Allegro 4/4; 2. Andantino 3/8; 3. Allegro 4/4; 4. Andante 3/4; 5. Allegro 6/8; 6. Andante	A0687
4. B. Asioli	1. Allegro 6/8; 2. Adagio 12/8; 3. Allegro vivo (también Allegro vivace) 4/4; 4. Allegro 6/8; 5. Adagio 12/8; 6. Allegro moderato (también Allegro non molto, o Allegro no mucho) 2/8	A1024
5. J. Beristain	1. Allegro 4/4; 2. Andante cantábile 9/8; 3. Allegro 6/8; 4. Andante 3/4; 5. Allegro 4/4; 6. Andante 3/4; 7. Marciale 4/4	A1454
6. L. Beristain	1. Allegro 4/4; 2. Andante 4/4; 3. Allegro moderato 4/4; 4. Andante 4/4; 5. Allegro giusto 4/4	A0696
7. J. M. Bustamante	1. Allegro 6/8; 2. Andante 4/4; 3. Allegretto 4/4; 4. Andante 3/4; 5. Allegro vivace 6/8	A1511
8. M. Delgado	1. Andante brillante 3/4; 2. Allegro 4/4; 3. Andante 4/4; 4. Maestoso 3/4; 5. Andante 2/4; 6. Allegro non presto 3/4	A0748
9. M. Delgado	1. Moderato 3/4; 2. Tempo justo 2/4; 3. Tempo justo 2/4; 4. Andante 3/4; 5. Tempo justo 2/4; 6. Allegro 2/4; 7. Presto 4/4	A0754
10. M. Delgado	1. Allegro 4/4; 2. Allegro 4/4; 3. Allegro 4/4; 4. Andante 3/4; 5. Allegro 3/4	A0750
11. M. Delgado	1. Allegro con spirito 4/4; 2. Allegretto 4/4; 3. Andante 3/4; 4. Allegro 4/4; 5. Allegro 3/4; 6. Presto (también Allegro) 3/4	A0751
12. M. Delgado	1. Moderato 2/4; 2. Andante (también Cantabile) 3/4; 3. Fuga (también Allegro) 4/4; 4. Andante 6/4; 5. Allegro 4/4; 6. Cantabile (también Largo) 3/4; 7. Allegro spiritoso (también Allegro, y Presto) 4/4	A0752
13. M. Delgado	1. Adagio 3/4; 2. Moderato 4/4; 3. Andantino 3/4; 4. Allegro moderato (también Allegro) 4/4; 5. Moderato (también Allegro, y Allegro moderato) 2/4	A0753
14. M. Delgado	1. Allegro con spirito (también Presto) 3/4; 2. Allegro 4/4; 3. Andante (también Andantino) 3/4; 4. Presto 4/4; 5. Amoroso (también Andante) 2/4; 6. Allegro 6/8	A0755
15. M. Delgado	1. Allegro moderato (también Andante) 3/4; 2. Andante (también Cantábile) 3/4; 3. Allegro 2/4; 4. Andante (también Cantabile) 3/4; 5. Allegro (también Presto) 2/4	A0756
16. M. Delgado	1. Allegro 3/4; 2. Allegro 3/4; 3. Allegro 4/4; 4. Andante (también Andante lento) 4/4; 5. Allegro 4/4; 6. Cantabile (también Cantabile comodo, y Andante) 3/4	A0757
17. M. Delgado	1. Con spirito 3/4; 2. Andante 4/4; 3. Andante 3/4; 4. Allegro 3/4; 5. Allegro 4/4	A0758
18. M. Delgado	1. Allegro 4/4; 2. Moderato 2/4; 3. Allegro 4/4; 4. Andante 3/4; 5. Presto (también Allegro) 4/4	A0759
19. M. Delgado	1. Allegro con spirito (también Allegro) 4/4; 2. Andante 3/4; 3. Allegro (Allegro moderato) 2/4; 4. Allegro con spirito 4/4; 5. Aria cantábile 3/4; 6. Allegro con spirito 3/4	A0760
20. M. Delgado	1. Allegro 4/4; 2. Allegro 4/4; 3. Allegro (también Andante, y Allegretto) 3/4; 4. Presto 2/4; 5. Gracioso-Presto 4/4	A0761
21. M. Delgado	1. Andante-Presto 3/4; 2. Allegretto 6/8; 3. Cantabile (también Andante) 3/4; 4. Allegro 4/4; 5. Andante (también cantábile) 3/4; 6. Presto (también Allegro) 2/4	A0762
22. M. Delgado		A0763

23. M. Delgado	<i>Ibid</i> A0761 (1)	A0764
24. M. Delgado	1. Andante brillante (también Andante) 3/4; 2. Allegro 4/4; 3. Andante 4/4; 4. Maestoso (también Andante) 3/4; 5. Andante (también Andante espresivo) 2/4; 6. Allegro non presto $\frac{3}{4}$	A0765
25. F. Delgado	1. Adagio 3/4; 2. Allegro 3/4; 3. Andante 2/4; 4. Allegro (también Allegro vivo, y Allegro assai) 4/4; 5. Adagio 2/4; 6. Allegro 6/8	A0609
26. F. Delgado	1. Adagio 3/4; 2. Allegro 4/4; 3. Andante 6/8; 4. Presto 3/4; 5. Andantino (también Andante) 2/4; 6. Allegro 6/8	A0610
27. F. Delgado	1. Allegro 3/4; 2. Allegretto 2/4; 3. Allegro 3/4; 4. Adagio 2/4; 5. Presto 2/4; 6. Adagio 3/4; 7. Allegro assai 6/8	A0681
28. F. Delgado	1. Allegro 4/4; 2. Andante 3/4; 3. Allegro 4/4; 4. Andante 3/4; 5. Presto 2/4; 6. Fuga 4/4	A0747
29. C. Echevarría	1. Allegro molto 3/4; 2. Andante 3/4; 3. Allegro molto 3/8; 4. Larghetto 3/4; 5. Allegro 3/4; 6. Largo (también Larghetto) 2/4; 7. Allegro 6/8; 8. Andantino 2/4; 9. Allegro 4/4; 10. Larghetto 6/8	A0682
30. I. Jerusalem	1. 4/4; 2. 3/4; 3. 3/4; 4. 4/4; 5. 2/4; 6. 3/4; 7. 4/4	A0591.01
31. I. Jerusalem	1. 4/4; 2. 3/4; 3. 4/4; 4. 3/4; 5. 4/4; 6. 3/8; 7. 4/4	A0591.02
32. I. Jerusalem	1. 4/4; 2. 4/4; 3. 2/4; 4. 3/4; 5. 4/4; 6. 3/4; 7. 4/4	A0591.03
33. I. Jerusalem	1. Allegro 4/4; 2. Andante 3/4; 3. Allegro 4/4; 4. Allegro 2/4; 5. Andante 3/4; 6. Presto 4/4	A0591.04
34. I. Jerusalem	1. Allegro 4/4; 2. Andante 3/4; 3. Allegro 2/4; 4. Cantábile 3/8; 5. Allegro 2/4; 6. Andantino 3/4; 7. Allegro 4/4	A0591.05
35. I. Jerusalem	1. 4/4; 2. 2/4; 3. 3/8; 4. 4/4; 5. 3/4; 6. 4/4	A0591.06
36. I. Jerusalem	1. Allegretto 4/4; 2. Andante 3/4; 3. Allegro 2/4; 4. Andante 3/4; 5. Allegro 4/4; 6. Allegro lento $\frac{3}{4}$	A0590
37. I. Jerusalem	1. Andante 4/4; 2. Andante 3/4; 3. Largo 3/4; 4. Allegretto 4/4; 5. Andante 3/8; 6. Allegro 2/4	A0592
38. I. Jerusalem	1. Allegro 4/4; 2. Andante 3/4; 3. Allegretto 2/4; 4. Andante 3/4; 5. Allegretto 4/4; 6. Andantino 3/8; 7. Allegro 4/4	A0593
39. J. M. Mora	1. Allegro 4/4; 2. Andante 6/8; 3. Allegro (también Vivo) 3/4; 4. Andante 3/4; 5. Vivo (también Allegro) 6/8; 6. Andantino $\frac{3}{4}$	A0903
40. F. Osorio		A0907
41. C. P. Vázquez	1. Allegro brillante 2/4; 2. Andantino 3/4; 3. Allegro 2/4; 4. Largo 4/4; 5. Maestoso 4/4; 6. Allegro vivo 6/8	A0917
42. C. P. Vázquez	1. Allegro 4/4; 2. Cantábile 3/4; 3. Polaca 3/4; 4. Andantino pastoral 6/8; 5. Allegro giusto 2/4	A0918
43. I. Solares	1. Allegro brillante 2/4; 2. Andante maestoso 4/4; 3. Allegro spiritoso 2/4; 4. Andante sostenuto 6/8; 5. Allegro maestoso 4/4; 6. Allegro giusto 4/4	A0931
44. N. Sort de Sáenz	1. Allegro 4/4; 2. Andante 3/4; 3. Allegro 4/4; 4. Andante (también Gracioso) 3/4; 5. Allegro 4/4	A0933
45. A. Valle	1. Allegro 4/4; 2. Andante 9/8; 3. Allegro vivace 6/8; 4. Allegro 3/4; 5. Allegro 4/4	A0974

Tabla 2. 3. 2 *Tempos* de los versos de la Catedral que aparecen en cada juego

Como se puede observar en la tabla anterior, en los juegos de versos de Manuel Delgado nos encontramos con las mayores inconsistencias de *tempi*. Estos juegos, cabe

mencionar, fueron de los versos más usados, copiados y exportados en el México del siglo XIX,¹⁵² por lo que las diferencias que encontramos en algunos corresponden a copias de partes (instrumentos) que se hacían por el mismo desgaste de los manuscritos o porque se le agregaban partes de instrumentos, como los versos de M. Aldana, en donde la nomenclatura cambia constantemente en un aparente diálogo con la práctica. Ciertamente el cambio siempre coincide con un tiempo similar o equivalente, es decir; un *andante* puede también estar descrito como un *cantabile*, o un *presto* como un *allegro*, etc.

Otra cosa que también llama la atención es que en casi la mitad de los versos tenemos dos o tres *tempi* similares o iguales juntos,¹⁵³ por lo que valdría la pena plantear a su vez si los versos instrumentales y orquestales se usaban siguiendo el orden que presentan los manuscritos o si se elegían en la práctica de acuerdo a aspectos tales como la variación, la duración, el carácter, etc. Yo me inclinaría por ésta última opción, pues de acuerdo a las reconstrucciones que he elaborado todo indica que los *tempi* de los versos se escogían de acuerdo al texto de la música figurada o el canto llano.¹⁵⁴ Así, el orden de éstos, cualquiera que fuese a la hora de la ejecución, tenía que ensamblarse y alternarse con la agógica del canto llano, la cual, como sabemos gracias a documentos como el *Diario Manual* o como en el *Costumbrero*,¹⁵⁵ entre otros, debía ser siempre “con mucho espacio y solemnidad, como el Rito lo pide”, “guardando uniformidad”, “ni rápido ni lento”, “no con tanta

¹⁵² Ver apartado 4. 2 Manuel Delgado, José Mariano Mora, José Manuel Aldana.

¹⁵³ Versos con tiempos similares o iguales: A0685, A0686, A0687, A0754, A1024, A0750, A0751, A0752, A0753, A0755, A0756, A0757, A0758, A0759, A0760, A0761 (1), A0609, A0681, A0591.04, A0592, A0931, A0933 y A0974.

¹⁵⁴ Ver apartado: 2. 4 La reconstrucción del ritual: una interpretación “históricamente informada”.

¹⁵⁵ Ver Anexos 2. 2. 1, y 2. 2. 2.

solemnidad”, etc. Mientras más solemnidad era la fiesta el canto llano tenía que ser más y más lento.

Los juegos tienen, en su gran mayoría, de cinco a ocho versos instrumentales o versillos (según las tipologías organísticas), lo que muestra el canon que se estableció desde su surgimiento en el siglo XVI, hasta muy entrado el siglo XIX, debido a que es un número adaptable al número de versos de los salmos, siempre variable. En la Catedral tenemos un total de 12 juegos de versos para instrumentos con 5 versos; 24 con 6; 8 con 7; 1 con 8, y tan solo 1 juego con 10 versos. Si tomamos en cuenta un oficio como las vísperas, los salmos que este oficio incluye son: Salmo 109 *Dixit Dominus* (10 versos); Salmo 110 *Confitebor tibi* (12 versos); Salmo 111 *Beatus vir* (11 versos); Salmo 112 *Laudate pueri* (10 versos); Salmo 113 *In exitu Israel* (29 versos). Algunos de éstos salmos solían sustituirse por otros tales como el Salmo 115 *Credidi* (10 versos); Salmo 116 *Laudate Dominum* (4 versos); Salmo 121 *Laetatus sum* (11 versos); Salmo 125 *In convertendo* (10 versos); Salmo 126 *Nisi Dominus* (8 versos); Salmo 147 *Lauda Jerusalem* (11 versos); etc. Y el cántico del *Magnificat* que consta de 12 versos. Como podemos observar el número de versos instrumentales se adapta perfectamente al número de versos de los salmos. Probablemente el proceso compositivo era componer un número de versos instrumentales adaptable a cada salmo en específico (como lo fue originalmente en los versos organísticos), y con el tiempo, estos versos se pudieron haber utilizado también aleatoriamente, aunque no hay forma de comprobarlo.

La práctica del bajo continuo y la escritura obligada

En la segunda década del siglo XVIII, la corriente del *Bajo Continuo* que compositores italianos como Ignacio Jersalem y Santiago Billoni introdujeron en la Nueva España había sido desarrollada en la primera mitad del siglo por compositores de ópera napolitana que a su vez componían y estaban influenciados por la música sacra, tales como Leonardo Leo y Niccolò Porpora: texturas claras y armonías sencillas, “tañer a consonancias”, que se deducen sobre la base de las tríadas primarias sin necesidad de un cifrado.

Esta práctica del *Continuo* italianizada, que también llegó con los españoles, contrastaba con la corriente que se desarrolló paralelamente en países como Alemania y Francia, e incluso en una Italia más elitista como la de las cortes y la nobleza, en donde los compositores añadían y experimentaban con improvisaciones armónicas más complejas ayudándose del cifrado y la escritura codificada.¹⁵⁶ Fue en la primera mitad del siglo XVIII, precisamente con esta teorización del uso de la armonía como acompañamiento, donde empezaron a aparecer composiciones con *obbligato*, es decir, partes del teclado escritas en su totalidad¹⁵⁷, escritura que no tardó en difundirse en todos los centros de música galante, incluido el México Independiente de la segunda mitad del XVIII, con compositores como

¹⁵⁶ Algunos de los tratados europeos más importantes que hablan sobre el arte de tocar el continuo son, en Alemania: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762) de C. P. E. Bach; en Italia: *L'armonico pratico al cimbalo* (1708) de Francesco Gasparini; y en Francia: *Traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin* (1690) de Denis Delair, así como los *Principes de l'accompagnement* de las *Pièces de clavecin* (1689) de D'Anglebert.

¹⁵⁷ Ejemplos notables y pioneros de este tipo de escritura “obligada” los encontramos en la música de cámara de compositores tales como Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville y Jean-Philippe Rameau, entre otros muchos. En España, la parte de órgano obligado más antigua que se ha encontrado es de 1722, parte de un villancico del Monte de Piedad, compuesto por José de Nebra.

Manuel Delgado (1747-1819), y posteriores. No obstante, estas partes para órgano *obligato* de compositores como Delgado, son más bien partes con el acompañamiento escrito, lo que a su vez nos permite deducir que el tipo de acompañamiento que se hacía en la época era un continuo realmente muy sencillo.¹⁵⁸

El término *obligato* se empezó a usar también en partes de instrumentos consideradas esenciales, como en el juego de versos A0756 de M. Delgado, o el A1454 de Joaquín Beristain. Y en este mismo despliegue de términos que contraponen sentidos surgió el *ad libitum* para partes de instrumentos opcionales y prescindibles, como lo podemos ver en el juego de versos A0752, del mismo Delgado.

Compositor	Sig.	Obligado	Bajo terminología (No. de partes)
1. J. M. Aldana	A0685		<i>Bajo</i> (1)
2. J. M. Aldana	A0686	<i>2 órganos obligados</i>	<i>Bajo duplicado</i>
3. J. M. Aldana	A0687		<i>Bajo</i> (1)
4. B. Asioli	A1024		<i>Bajo y Basso</i> (2)
5. J. Beristain	A1454	<i>2 pistones obligados</i>	<i>Bajo continuo</i> (1)
6. L. Beristain	A0696		<i>Bajo</i> (y partitura)
7. J. M. Bustamante	A1511		Falta parte
8. M. Delgado	A0748		<i>Bajo</i> (1)
9. M. Delgado	A0754		<i>Basso</i> (1)
10. M. Delgado	A0750		Falta parte
11. M. Delgado	A0751		<i>Basso</i> (1)
12. M. Delgado	A0752	<i>Trompas y oboes ad libitum</i>	<i>Basso</i> (1)
13. M. Delgado	A0753		<i>Baxo</i> (1)
14. M. Delgado	A0755		<i>Bajo y violoncello</i> (1)
15. M. Delgado	A0756	<i>Oboe y fagot obligado</i>	(1)
16. M. Delgado	A0757		<i>Basso</i> (2)
17. M. Delgado	A0758		<i>Bajo y violoncello</i> (1)
18. M. Delgado	A0759		<i>Basso</i> (1)
19. M. Delgado	A0760		<i>Acompañamiento</i>

¹⁵⁸ Estos ejemplos de obligados de continuo muy sencillos los encontramos también a partir del siglo XVIII en las Catedrales Españolas. Ver: Emilio Casares. *La música en la Catedral de León: maestros del siglo XVIII y catalogo musical*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, Archivo Histórico Diocesano, 1980: 63.

20. M. Delgado	A0761		<i>Violoncello solamente</i>
21. M. Delgado	A0762	<i>Órgano obligado</i>	<i>Bajo y violoncello principal (1) Baxo (1)</i>
22. M. Delgado	A0763		Falta
23. M. Delgado	A0764		(1)
24. M. Delgado	A0765		<i>Bajo violon (1), Bajo (1)</i>
25. F. Delgado	A0609		<i>Baxo (1)</i>
26. F. Delgado	A0610		<i>Bajo (2)</i>
27. F. Delgado	A0681		<i>Bajo (1), Acompañamiento (1)</i>
28. F. Delgado	A0747		<i>Bajo (1)</i>
29. C. Echevarría	A0682	<i>Órgano obligado</i>	<i>Vaxo (1) Acompañamiento (1)</i>
30. I. Jerusalem	A0591.01, .02, .03, .04, .05, y .06		<i>Baxo (1)</i>
36. I. Jerusalem	A0590		<i>Baso (2)</i>
37. I. Jerusalem	A0592		<i>Acompañamiento (1) Basso (1)</i>
38. I. Jerusalem	A0593		<i>Acompañamiento (2)</i>
39. J. M. Mora	A0903		<i>Bajos (2)</i>
40. F. Osorio	A0907		<i>Bajo (1) Baxo duplicado (1)</i>
41. C. P. Vázquez	A0917		<i>Acompañamiento (1)</i>
42. C. P. Vázquez	A0918	<i>Dos órganos</i>	
43. I. Solares	A0931		<i>Bajo (1)</i>
44. N. Sort de Sáenz	A0933		<i>Baxo (1) Baxo duplicado (1)</i>
45. A. Valle	A0974		<i>Bajo (1) Baxo duplicado (1)</i>

Tabla 2. 3. 3 Continuos, obligados, y partes *ad libitum* de los versos.

En 1818, el organista Juan José Ximenez de la Catedral de México se había negado a tocar un obligado debido a la dificultad que presentaba dicho manuscrito,¹⁵⁹ por lo que le reclamó al maestro de capilla Mateo Manterola, argumentando que era “cosa propia de superiores”,¹⁶⁰ dudando incluso que dicho obligado perteneciera a la capilla. Ante esta situación, el cabildo pidió la opinión del antiguo maestro, Antonio de Juanas, quién expuso, de forma muy diplomática, su opinión acerca de la actitud que debían tener los organistas al

¹⁵⁹ ACCMM, Actas de cabildo, libro 68, fol 299r, 2 de Diciembre de 1817.

¹⁶⁰ *Ibid.*

enfrentarse con la escritura obligada.¹⁶¹



Imagen 2. 3. 1. Parte del *Órgano Obligado* del juego de C. Echeverría (A0682)

A pesar de ser música escrita para un instrumento polifónico, la mayoría de los obligados no son música idiomática para órgano, sino que por el contrario, están organizados para voz solista (mano derecha), con acompañamiento de bajo que, cuando mucho, llega a alargarse en un bajo de Alberti e incluso hay casos en los que la mano derecha tiene escritos los acordes de continuo (Imagen 2. 3. 1), lo que evoca más a los *Soggetti* del estilo galante, tales como los de Leonardo Leo encontrados en la Catedral de México.¹⁶² También está el juego de versos de Cenobio Paniagua Vázquez, que combina éstos elementos con una escritura muy influenciada ya por la escritura para piano del siglo

¹⁶¹ Para leer completo el documento ir a ANEXO 2. 3. 2.

¹⁶² Juan Francisco Sans, "Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las "sonatas" del Archivo de Música de la Catedral de México", *Heterofonía*, No. 138-139: 131-153.

XIX.

Una pregunta al respecto que me he planteado durante toda ésta investigación es: ¿por qué a partir del siglo XVIII, además de el “Cuaderno de Tonos de Maitines de Sor María Clara del Santísimo Sacramento”,¹⁶³ no sobrevivió ningún impreso, juego o bosquejo de versos organísticos en la Nueva España? Una de las razones podría ser la propiedad privada de estas fuentes instrumentales, sin embargo, en España los organistas también solían llevarse sus cuadernos a sus casas, y a pesar de esto existen muchos ejemplos de éstas tipologías en las catedrales e iglesias menores gracias a donaciones que hacían los propios instrumentistas, como también lo hacían en las iglesias de México. También en la España del siglo XIX eran muy comunes los impresos de versos organísticos que a su vez no se han encontrado en México. La pregunta va más allá y está muy relacionada con esta investigación: ¿Tiene esta ausencia que ver con la gran emergencia de versos para conjuntos de instrumentos en México? Pienso que la respuesta se dirige a la historia de la lectura y la descontextualización de las prácticas occidentales en las colonias: ¿cuánto tiempo y cómo solían estudiar los organistas en la Nueva España para las celebraciones y más aún, en el México Independiente?, ¿cómo funcionaba las prácticas de improvisación tales como el canto de órgano en un contexto litúrgico mexicano que cada vez se alejará más de la influencia española para entrar en una profunda crisis?, y más aún: ¿cómo funcionaban también en un contexto como el de la Basílica de Guadalupe o el de las iglesias pequeñas de ciudades y pueblos en donde encontramos capillas formadas por

¹⁶³ Calvert Johnson (Ed.), *Cuaderno de Tonos de Maitines de Sor María Clara del Santísimo Sacramento*, edición bilingüe a cargo de Wayne Leupold Editions, Carolina del Norte, EUA, 2005.

instrumentistas indígenas?¹⁶⁴

A pesar de que la práctica del bajo continuo fue decayendo con el tiempo, los dos lugares en donde ésta perduró fueron el teatro y la Iglesia. No obstante, para finales de la primera mitad del siglo XIX había ya desaparecido de la ópera seria, mientras que en los templos encontramos la terminología “bajo” hasta los primeros años del siglo XX. Esto último, sin embargo, no nos asegura que se estuviese haciendo bajo continuo sino que también existe la posibilidad de que ya para esas fechas, las partes de “bajo” se estuviesen leyendo con el violonchelo y el contrabajo únicamente.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Ver: Sergio Navarrete Pellicer (Coordinador) *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, México, CIESAS, 2013.

¹⁶⁵ En la Basílica de Guadalupe, por ejemplo, existen varios juegos de versos compuestos en la primera mitad del siglo XX: Lidia Guerberof Hahn, *Archivo Musical / Catálogo, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*, México: BSMG, 2006.

2. 4 La reconstrucción del ritual: una interpretación “históricamente informada”

Al igual que la imagen, al final de la Edad Media, el concepto de obra en la música al servicio de las celebraciones litúrgicas, que en un principio no tenía nada que ver con la idea del arte actual, se fue adecuando paulatinamente a una mentalidad que se transformaba. La concepción de la música en occidente se abrió así camino, tanto dentro como fuera del templo, hacia una percepción estética del sonido que junto con su escritura introdujo un nuevo plano de sentido, el cual, en el caso de la música al servicio del culto divino, coexistió, se transformó y dialogó a su vez con el ritual como acontecimiento y celebración.

A diferencia de la imagen, la música es aprehendida por medio de la memoria auditiva o la ejecución y no sólo por medio de la lectura de la mirada, lo que hace que ésta se encuentre en continuo intercambio con su recreación contemporánea. Tomando en cuenta esto, la práctica de la música antigua dedicada a ejecutar la música compuesta para las celebraciones de la Iglesia ha descuidado muy en general el sentido de los textos litúrgicos y el pensamiento religioso como estructuración del ritual. Esto se debe en gran parte a que la cultura y la educación musical occidental contemporánea, emancipada y desconectada de la Iglesia y sus tradiciones,¹⁶⁶ le otorga prioridad tanto al análisis de

¹⁶⁶ Recordemos que tan solo en la Nueva España, a finales del siglo XVIII, las facultades regidas por la Iglesia como institución tenían dentro de sus programas curriculares la materia de religión que a su vez se dividía en: filosofía, teología, cánones y retórica; además de la enseñanza del latín como lengua de cultura, idioma con el cuál se enseñaba y se aprendía.

compositores y estilos como a la idea –con cimientos post-revolucionarios– de la música como capital estético.¹⁶⁷

Así, hemos visto en las últimas décadas a nivel global surgir una y otra vez reconstrucciones arbitrarias de las celebraciones litúrgicas con la etiqueta de “Históricamente Informadas”,¹⁶⁸ a sabiendas de que tanto la ejecución como la escucha contemporánea desplazan las condiciones originales de uso y valoración del ritual para favorecer –inevitablemente– la “obra de arte” como objeto musical dentro de un contexto estético y mercantilista.¹⁶⁹

Efectivamente, el hecho de que la llamada originalmente *Early Music* se haya vuelto una práctica común e institucionalizada a nivel global, provocando su trasplante en regiones tan plurales y dispares en su desarrollo cultural y social tales como América

¹⁶⁷ En su libro, Lydia Goehr ha llamado a este fenómeno el “museo imaginario de obras musicales”, en donde la música del pasado se exhibe en el mundo occidentalizado como una colección invisible y permanente (Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Nueva York: Oxford University Press, 2007).

¹⁶⁸ *HIP: historically informed performance*. Algunos de los libros centrados en la reflexión de este fenómeno interpretativo europeo son: Nicholas KENYON (ed.): *Authenticity and Early Music*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1988; Richard TARUSKIN, *Text and Act*, Oxford, 1995; Colin LAWSON y Robin STOWELL, *La interpretación histórica de la música*, Alianza Editorial, Madrid, 2005; John BUTT, *Playing with History*, Univesity Press, Cambridge, 2002; Bruce HAYNES, *The end of Early Music*, Oxford University Press, Nueva York, 2007; Bart Kuijken. *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice*. Indiana University Press, 2013.

¹⁶⁹ Un ejemplo de esto a nivel internacional es el conocido DVD de las “Visperas” del compositor italiano Claudio Monteverdi que dirigió John Eliot Gardiner en el año de 1989 en la Basílica de San Marcos de Venecia, en donde se reconstruye también el hábitat para el cual esta música fue pensada (Claudio Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine, Vespers of the Blessed Virgin Marien-Vesper*, Dir. John Eliot Gardinter. DVD, BBC TV, Deutsche Grammophone GmbH, Venecia, 1989). Aquí, además de tomarse libertades escénicas que nada tienen que ver con el desenvolvimiento del ritual, Gardiner altera las partes normales de éste oficio, incluyendo piezas que no formaban parte del esquema litúrgico de las vísperas. La selección se debe a que por un lado, son piezas del mismo autor, y por el otro, están relacionadas con la Virgen María. Este tipo de interpretación y clasificación temática, más que un acercamiento al sentido del texto para el que Monteverdi compuso su música, nos recuerda las necesidades de la industria del espectáculo que dominan actualmente a la Interpretación Históricamente Informada, y en general, a la llamada Música Clásica.

Latina, por un lado, y Estados Unidos o Europa, por el otro, se refleja en el surgimiento de diversas reconstrucciones sonoras de música “virreinal” que se manifiestan principalmente en dos tendencias: la nacionalista, en el caso de las reconstrucciones hechas en Latinoamérica, y la del exotismo, en el caso de las grabaciones americanas y también, europeas.¹⁷⁰ Independientemente de que el debate en torno al entrecruzamiento de estos fenómenos contemporáneos es aún muy exiguo y disperso, las fuentes sobrevivientes pertenecientes al ritual se han abordado como algo aislado por encima del contexto religioso, tan ajeno –e incluso molesto, en el caso de México–¹⁷¹ al público contemporáneo consumidor de cultura.¹⁷²

Por todo esto, es necesario ampliar el debate en torno a las música perteneciente al ritual catedralicio, así como fomentar el diálogo entre la investigación y la práctica, pues es sólo a través de ésta última que se pueden captar y comprender aspectos esenciales que van más allá del análisis textual. Un ejemplo de este tipo de intercambios entre la práctica y la teoría es la incursión que se ha dado últimamente en la lectura directa de las fuentes sobrevivientes sin la intermediación de la edición, la búsqueda de una emisión de voz

¹⁷⁰ Ver: Drew Davies: “Enfocando las músicas hispánicas en el campo actual de la musicología”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente 1*, IIE, UNAM, 2006: 4-11.

¹⁷¹ Recordemos que la proclamación temprana de un estado laico provocó a su vez el endurecimiento de la Iglesia. Así, mientras en países como España o Portugal las autoridades eclesiásticas admiten y patrocinan la presencia de la llamada “música antigua” en los templos, en México la situación es muy diferente y en muchas iglesias incluso adversa para este tipo de música.

¹⁷² Esto lo vemos incluso en una reconstrucción de los Maitines de la Virgen de Guadalupe como la que llevó a cabo en 1998 el ensamble norteamericano *Chanticleer* (Ignacio de Jerusalem: *Maitins for the Virgin of Guadalupe, 1764*, Chanticleer. Dicha grabación incluye los versos para conjuntos de instrumentos de I. Jerusalem, y es, cabe mencionar, una de las pocas reconstrucciones que recrean la alternancia de estas tipologías con el canto llano. No obstante, el ritual del oficio de maitines está alterado al faltar elementos esenciales de éste, tales como las antífonas y los salmos de cada nocturno. Esto, cabe aclarar, es una práctica común en los conciertos y grabaciones de hoy en día, pues tanto el canto llano como los mismos textos latinos no cubren las expectativas contemporáneas de lo que se considera una obra de arte.

acorde a descripciones históricas y la recreación del espacio sonoro,¹⁷³ teniendo como resultado cambios en la percepción del sonido que resultan muy significativos. Por otro lado, la joven historiografía mexicana dedicada a estudiar el *corpus* de manuscritos al servicio del ritual que existen en los archivos catedralicios mexicanos ha insistido en la necesidad de ubicar e investigar las diferencias y transformaciones locales que se dieron en las celebraciones litúrgicas de lo que fue la Nueva España, y más tarde, el México Independiente.¹⁷⁴

* * *

Como práctica ritual, la liturgia en el Nuevo Mundo se encontraba supeditada a una autoridad eclesiástica superior, que en el caso de la Catedral de México, dependía de los lineamientos de la Catedral de Sevilla, que rigió la parte religiosa de la conquista. La Catedral de Sevilla era muy importante por su ubicación geográfica (el paso obligado para ir de Europa a las Indias). Las disposiciones que venían de Roma se aplicaban en Sevilla y de ahí pasaban a los virreinos del Imperio Español. Por todo esto, los cambios que llegaron a haber en la Iglesia y la estructura litúrgica transplantada al Nuevo Mundo fueron

¹⁷³ Ver: Capella Prolationum Ensemble y Ensemble La Danserye: *Francisco López Capillas. Missa en Re Sol – Missa Aufer a nobis. Motetes*: Lindoro/Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Sevilla, 2014.

¹⁷⁴ Ver actividades y publicaciones del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, una comunidad académica internacional que funciona en red desde 2002 y cuya base está en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México: <http://musicat.unam.mx/v2013/index.html> O también la colección “Ritual Sonoro Catedralicio” publicada en 2014 por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez: <https://ceasmexico.wordpress.com/2014/10/08/presentacion-de-la-coleccion-ritual-sonoro-catedralicio/>

cambios prácticos que surgían como una especie de “adecuación” al nuevo contexto social tan variopinto y que inevitablemente repercutía en lo normativo y viceversa. Un ejemplo de esto es la fiesta del Corpus Christi en donde hubo un cambio completo de panorama debido a que ese día se estableció el cobro del diezmo en la Nueva España.¹⁷⁵ Asimismo, la aceptación e identificación que ejercían ciertos santos sobre las poblaciones indígenas al relacionarlos con sus propios dioses fue muy determinante: Quizá el ejemplo más vivo y trascendente al respecto es precisamente la Virgen de Guadalupe asociada a la diosa Tonantzin.¹⁷⁶

En mi opinión, el caso de los versos para conjuntos de instrumentos es quizá el caso más paradigmático al respecto de géneros musicales usados, transformados y amoldados a la liturgia novohispana y mexicana hasta una época tan tardía como el siglo XX.¹⁷⁷ Es además un género difícil de definir pues, debido a su lenguaje transversal a la música instrumental, fueron también utilizados y editados con fines extra eclesiales en el siglo XIX.¹⁷⁸

El elaborar reconstrucciones de la práctica del *alternatim* y de los oficios de Vísperas y Tercias me ha llevado a comprender muchas cuestiones en torno a el funcionamiento de estas tipologías, no obstante también han surgido en el proceso

¹⁷⁵ Para información ampliada y reflexionada en torno a esta fiesta y el fenómeno musical ver: Monserrat Gali Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds), *Lo sagrado y lo profano en la festividad del Corpus Christi: III Coloquio Musicat*, UNAM, BUAP, México, 2008.

¹⁷⁶ También están los casos, entre otros, de San José, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, así como la figura de Cristo asociada a diferentes deidades.

¹⁷⁷ Ver apartado: 3. 4 La propagación de los versos.

¹⁷⁸ Ver apartado: 4. 1 La transvaloración de la música: reflexiones en torno al llamado “clasicismo” musical en México.

preguntas cuyas respuestas están íntimamente relacionadas con lo que fue una práctica movable y adaptable, lo que expondré a continuación:

Debido a que la extensión de la música de finales del siglo XVIII y principios del XIX es muy amplia, transcribí en el ANEXO 2. 4. 1 solamente las partes en canto llano y los versos instrumentales exponiendo y basándome en descripciones que se encuentran en el *DIARIO MANUAL* y en el libro de Vísperas y Completas en canto llano del Acervo Musical del Museo Nacional del Virreinato.¹⁷⁹ Para quién vivía y trabajaba día a día en la catedral, esta información era tan solo el resumen de acciones cotidianas y rutinarias de la liturgia. Por lo mismo, la acción ritual, a pesar de poderse englobar, era además conjugada con las diversas, inestables y cambiantes interpretaciones de lo normativo en la vida diaria y también, de las libertades que se llegaban a tomar los músicos. Por lo mismo, a la distancia del tiempo y del espacio, la descripción no resulta del todo clara y en varias partes deja abiertas diferentes interpretaciones que incluso pueden resultar contradictorias. Por ejemplo, cuando dice en la descripción de las vísperas: “El himno con papeles, o en el libro del facistol en la capilla”, se presta a por lo menos dos interpretaciones: a) Que se ejecutaba con canto figurado, es decir: música distinta al canto llano o; b) Con canto llano. El mismo *DIARIO MANUAL*, como su nombre lo indica, propone no una, sino muchas opciones de cómo celebrar las vísperas que indican los diferentes usos y costumbres de la época, dependiendo de la celebración.

Cuando los versos para instrumentos dicen “versos de quinto tono” (o primero, o segundo, etc.), significa que se alternan con los versos de los salmos cantados con la

¹⁷⁹ Acervo Musical del Museo Nacional del Virreinato, Sig. 10-478997 (Digitalización: Ricardo Castro).

fórmula salmódica del quinto tono, que corresponde al modo de la antífona que le precede y que le sigue al salmo.¹⁸⁰ Al confrontar algunas de las mencionadas fórmulas cantadas con los versos para instrumentos, se puede comprobar la coherencia tonal y modal que existe entre ambos, lo que significa que estos juegos de versos –al igual que sus predecesores– no estaban asignados a un tono de salmo en específico, sino que podían adaptarse y ser usados con varios de ellos.¹⁸¹

He elaborado también una reconstrucción (ANEXO 2. 4. 2) de juegos de versos de Manuel Delgado¹⁸² alternados con el Salmo 109 *Dixit dominus* a 4 de Ignacio Jerusalem,¹⁸³ en la que tomé en cuenta los siguientes aspectos: a) Que las terminaciones de los versos del Salmo 109 *Dixit Dóminus* de I. Jerusalem coincidieran con el inicio y la tonalidad de los versos instrumentales de M. Delgado; b) Elegí los versos para instrumentos de Manuel Delgado, debido a que el manuscrito Salmo 109 de I. Jerusalem tiene añadida una partitura, copia posterior a la muerte de Jerusalem, como las que empezaron a aparecer en la época en que Antonio de Juanas era maestro de capilla (1791-1814). Fue en este periodo cuando Manuel Delgado ocupó una plaza como violinista y compuso varios juegos de versos para la Catedral; c) Elegí los *tempos* de los versos instrumentales de acuerdo al significado del texto de cada uno de los versos en *alternatim* del Salmo 109. Ejemplo: El verso *Dominus a dextris tuis* dice: *Dominus a dextris tuis: confregit in die irae suae reges* (Traducción: El señor está a tu derecha: destruirá a los reyes el día de su ira). Dicha escena indica una

¹⁸⁰ Ver apartado 1. 1 El canto de los salmos y la tradición de la práctica del *alternatim*.

¹⁸¹ Ver Anexos 3. 3. 1 y 3. 3. 2, 2. 4. 1, y tabla Tabla 2. 3. 1 del apartado 2. 3 Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje sincrético de los versos.

¹⁸² ACCMM: A0762 y A0755.

¹⁸³ ACCMM: A0485.

acción violenta que retóricamente corresponde a un *tempo* rápido, por lo que escogí un *tempo* igualmente rápido para la alternancia con el verso instrumental; d) Para completar el efecto de la música cantada y también, debido a la extensión y a la fuerza del verso, introduje dos versos instrumentales: un Presto y un Allegro, lo que podría resolver el enigma de que encontramos constantemente en los juegos de versos dos o tres de ellos con *tempi* similares.¹⁸⁴ También, esto último podría justificar la ausencia de versos cantados, los cuales no aparecen en el esquema de un salmo, como es el presente caso del 109 de I. Jerusalem.

Respecto a los maitines mencionados en el Diario Manual, una de las opciones dice que deben ser “semitonados”, es decir, que no se aplica la fórmula salmódica, y por lo tanto, tampoco los versos para instrumentos; todo el servicio consiste entonces en recitar elevando la voz. En general, cuando en los manuscritos se especifica que son para maitines, se trata de fiestas de especial importancia: “Las otras horas de prima, sexta, nona, y completas, se dicen todas, cantadas en canto llano en espacio y solemnidad de primera clase.”¹⁸⁵

Centrándonos en la relación de los versos con la práctica del *alternatim*, mis conclusiones son que se alternaban con canto llano y con canto figurado, lo que me lleva a las siguientes reflexiones: a) Los salmos del siglo XVIII y XIX –y de otras épocas– que hay en el archivo presentan diferencias tales como la ausencia de versos que deberían ser cantados, o la alternancia con duetos, tercetos, etc., lo que sugiere una ejecución en *alternatim*; este tipo de alternancias indican que no hay una versión única sino diferentes

¹⁸⁴ Ver apartado: 2. 3 Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje sincrético de los versos.

¹⁸⁵ *DIARIO MANUAL*, fols. 2r. y 2v, ver ANEXO 2. 2. 1.

posibilidades de interpretación de la misma obra, las cuales se adecuaban a las circunstancias concretas por lo que; b) La sustitución de los duetos o de otros versos ausentes por versos instrumentales es una posibilidad muy plausible como práctica ordinaria del ritual; c) A simple vista este tipo de *alternatim* (canto figurado con versos instrumentales) es mucho más coherente estilísticamente hablando, sin embargo, esta concepción clasificadora del estilo que existe en la academia hoy en día, no existía en aquella época. De hecho, la tradición del canto llano, así como el uso de los libros de coro que la contenían siempre estuvieron presentes y fueron determinantes dentro de la iglesia, d) El lugar indicado para la alternancia de versos instrumentales con versos en canto figurado no es una alternancia regular por lo que; e) Se puede deducir que, aunque quizá menos, muy probablemente tampoco era regular la alternancia de los versos con el canto llano.

2. 5 Los instrumentos musicales en la Catedral de México a través de los versos

Ved cómo se confía á los violines
La parte principal ó dominante:
Cómo del arte los mas arduos fines
Sabén desempeñar con quatro cuerdas
Dóciles al impulso de las cerdas.

Dos clases forman siempre: los primeros,
Para mas expresion, brillan por alto;
Y á lei de inseparables compañeros
Los ayudan é imitan los segúndos
En tonos comúnmente mas profundos.

La viola, que hace veces contralto,
Y los llenos harmónicos anima,
con voz mas corpulenta,
Mediando en la distancia que se cuenta.
Del violín al violon, los aproxíma.

Éste de aquél es el perfecto baxo,
Y media entre la viola y contrabaxo,
Así quatro instrumentos que se exceden
En el tamaño, aunque es igual su forma,
Imitando la norma.

De las voces humanas, se suceden.
Pero se les añaden los de aliento,
Yá porque en intervalos se introduzcan,
Y unidos, solos, ó alternados luzcan.
Patético el oboé, la flauta suave,
Penetrante el clarín, el fagot grave,

Y animosa la trompa se combinan.
Clarinetes marciales
Añaden los modernos; y abominan
El uso de timbales,

Cuyo estruendo importuno,
Aclarando el compas groseramente,
La melodía ofusca, y no consiente,
Grata hermandad con instrumento alguno.¹⁸⁶

¹⁸⁶ T de Iriarte, La música, Canto quarto, V, Imprenta Real, 1789: 81-82.

Este fragmento del poema didáctico “La música” del escritor español Tomás de Iriarte (1750-1791), es una bella descripción no sólo de la plantilla de instrumentos que para ese entonces tenían muchas de las capillas de las Catedrales en España y sus virreinos, sino también de la sonoridad de cada uno de los instrumentos, tan relacionada a la historia de la percepción y claro está, a lo social. Todos los instrumentos que Iriarte va mencionando a lo largo del poema los encontramos en los diversos juegos de versos que presenta el *corpus* de la Catedral de México. Sin embargo, encontramos también otros instrumentos provenientes de las bandas de los regimientos o de la construcción local fusionada con la tradición, algunos de ellos ni siquiera mencionados de manera literal en los manuscritos, pero sí en las actas y correspondencia, por lo que muy probablemente se llegaron a usar en la ejecución de los versos.

Como sabemos, fue precisamente a mediados del siglo XVIII que se incorporaron varios instrumentos a las plantillas de las capillas y por lo mismo, otros tales como el sacabuche, la corneta, la chirimía, etc., comenzaron a caer en desuso. Aunque el vocablo “ministril” se utilizó hasta el siglo XIX, sobre todo en el ámbito de la tradición, los instrumentistas incorporados a las plantillas de las capillas empezaron a ser identificados más con el adjetivo de su instrumento, o en general como “músicos de la orquesta”, “músicos”, o incluso “instrumentistas”, como ha permanecido hoy en día.¹⁸⁷ Asimismo, la terminología de cada uno de los instrumentos, aunque más estable que en épocas anteriores, no deja de plantear interrogantes sobre el tipo de instrumentos que se utilizaban en la catedral y en la escoleta a cargo de ésta.

¹⁸⁷ Ver: Juan Ruiz Jiménez en Emilio Casares, José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, y María Luz González Peña. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Tomo 7, 1999: 596.

En el presente apartado presentaré una lectura de cada uno de los instrumentos que hay en los versos a través de los manuscritos del *corpus* de versos de la catedral, las actas de cabildo y la correspondencia que conserva el ACCMM de los mismos músicos, entre otros documentos.¹⁸⁸

Sig. y Compositor	Instrumentación (número de partes)
A0591.01 al 06 Ignacio JERUSALEM	Violín (2), trompa (2), bajo.
A0590 I. JERUSALEM	Violín (2), fagot (2), trompa (2), bajo (2).
A0592 I. JERUSALEM	Violín (2), fagot (2), clarín (2), trompa (2), timbales, bajo (3).
A0593 I. JERUSALEM	Violín (2), trompa (2), bajo (2).
A0903 José M. MORA	Violín (2), clarinete, trompa (2), timbales, bajo.
A0685 José M. ALDANA	Violín (2), clarinete (2), trompa (2), timbales, bajo.
A0686 José M. ALDANA	Organo (2), violín (4), violonchelo, contrabajo, flauta (1), clarinete (2), clarín (2), trompa (2), timbales y bajo (2).
A0687 José M. ALDANA	Violín (2), oboe (2), trompa (2), timbales, bajo.
A0907 Francisco OSORIO	Violín (1)
A0748 M. DELGADO	Violín (2), oboe (2), clarín (2), corno (2), violonchelo, timbales, bajo.
A0750 M. DELGADO	Violín (2), clarinete (2), trompa (2)
A0751 M. DELGADO	Violín (2), oboe (2), corno (2), bajo.
A0752 M. DELGADO	Violín (2), corno (2), bajo.
A0753 M. DELGADO	Violín (4), contrabajo, oboe (2), corno (2), timbales, bajo.
A0753 M. DELGADO	Violín (4), oboe (2), corno (2), violonchelo, bajo.
A0756 M. DELGADO	Violín (2), viola, oboe (2), fagot (2), trompas (2), fagot, violonchelo, bajo.
A0757 M. DELGADO	Violín (4), bajo (2).
A0758 M. DELGADO	Violín (4), bajo y violonchelo.
A0759 M. DELGADO	Violín(4), oboe (2), trompa (2), bajo.
A0760 M. DELGADO	Violín(4), oboe (2), clarinete, contrabajo, bajo.
A0760 M. DELGADO	Violín(4), oboe (2), clarín (2), corno (2), timbales, violonchelo.
A0762 M. DELGADO	Violín(4), viola, oboe (2), clarinete, fagot, corno (2), timbales, órgano, bajo.
A0763 M. DELGADO	Timbales.
A0764 M. DELGADO	Violín (2), oboe (2), corno (2), timbales, bajo.
A0765 M. DELGADO	Violín(3), oboe (2), corno (2), trombón, clarines (2), timbales, contrabajo, bajo.
A0754 M. DELGADO	Violín (2), bajo.
A 1024 Bonifazio ASIOLI	Violín (2), viola, flauta (2), clarinete (2), oboe, corno (2), trombón, fagot, timbales, bajo.

¹⁸⁸ En el presente apartado retomo parte de la información de la tesis doctoral del musicólogo español Javier Marín, quién presenta una exhaustiva investigación y datación acerca de cómo se fueron introduciendo cada uno de la mayoría de los instrumentos que aparecen en los versos, incluyendo listas de quienes poseían las plazas de instrumentos e información de los instrumentos que fue adquiriendo el Cabildo de la Catedral. Javier Marín López: “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía, siglos XVI-XVIII”, tesis doctoral, 3 vols., Universidad de Granada, 2007: 176-235.

A0933 N. SORT DE SAENZ	Violín (4), fagot, flautín (2), oboe, clarinete (2), trompa (2), timbales, bajo.
A0682 C. ECHEVARRÍA	Violín (2), Oboe (2), trompa (2), órgano, bajo.
A1454 J. BERISTAIN	Bajo.
A0609 F. DELGADO	Violín (4), viola, oboe, flauta, trompa (2), timbales, bajo.
A0610 F. DELGADO	Violín (4), viola, oboe (2), clarín (2), trompa (2), timbales, bajo.
A0681 F. DELGADO	Violín (4), flauta, oboe (2) trompa (2), timbales, bajo (2).
0747 F. DELGADO	Violín (4), bajo.
A1511 J. M. BUSTAMANTE	Violín, timbales.
A0974 A. VALLE	Violín (2), viola, flauta, clarinete (2), pistón en sol, trompas, tambor, timbales, bajo.
A0917 C. PANIAGUA V.	Violín (3), viola, flauta, clarinete (2), trompa (2), timbales, bajo.
A0918 C. PANIAGUA V.	Violín (2) órgano (2), viola, flauta, clarinete (2), piston, trompa (2), ficle, timbales, bajo.
A0696 L. BERISTAIN	Violín (2), viola, flauta, clarinetes, piston, trompas, trombones, ficle, timbales, bajo.
A0931 I. SOLARES	Violín(4), viola, flauta, clarinete (2), corneta, trompas, trombones, timbales, bajo.

Tabla 2. 5. 1 Lista de partes de instrumentos que encontramos en el *corpus* de juegos de versos del ACCMM.

Órganos tubulares y bajo

El órgano es el único instrumento que aparece registrado en los documentos de la Catedral de México desde la erección de esta, en 1534. Se utiliza como instrumento solista y como instrumento de acompañamiento armónico. Aunque existen juegos de versos para los dos órganos tubulares, la escritura de éstos es realización escrita,¹⁸⁹ por lo que es probable que el bajo se llegara a ejecutar en general desde cualquiera o con ambos órganos tubulares también. Entre los compositores de versos sabemos que I. Jerusalem, Mariano Mora, José María Bustamante, Cayetano Echevarría y Antonio Valle tocaban éste instrumento. Mora fue incluso organista de la catedral y en su juego de versos encontramos una escritura contrapuntística en el manejo de las voces.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Ver apartado 2. 3 Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje sincrético de los versos.

¹⁹⁰ Ver apartado: 4. 2 Manuel Delgado, José Mariano Mora y José Manuel Aldana.

Es hasta 1608 que se encuentra una referencia de un órgano chico en la Catedral.¹⁹¹ En 1759 Jerusalem convenció al cabildo para que mandase pedir una serie de instrumentos, que pudieran enriquecer y ampliar el sonido de la capilla, entre ellos “2 Órganos portátiles Napolitanos o de otra parte donde se fabriquen bien, de ocho o nueve registros, traiedo no más que la cañutería y su secreto para que aquí se armen a la Catedral.”¹⁹² Juan de Viera habla a su vez de un órgano “portátil” en 1777,¹⁹³ en la época en que I. Jerusalem fue maestro de capilla. Existe la posibilidad también de que se tocara la parte del bajo con un clavecín o espineta. Ambos instrumentos sabemos que los poseía la catedral alrededor de 1715, e incluso para una fecha tan tardía como 1817 se seguían utilizando para la enseñanza de los seises.¹⁹⁴ El clavecín era empleado al menos como instrumento de acompañamiento, en oberturas instrumentales, o como sustituto del órgano el Miércoles Santo en la interpretación del Miserere.¹⁹⁵ Otro instrumento que se utilizaba como acompañamiento acordal era el arpa, que fue muy usada precisamente en el periodo que abarcan los versos (siglos XVIII-XIX). Las partes del llamado “bajo” o “acompañamiento” estaban además destinadas para instrumentos que pudiesen reforzar la pura línea del bajo, tales como el bajón, el fagot (en el A1024 de B. Azioli, la parte de violonchelo tiene indicada la opción de fagot), el violón (como en el A0918 de C. Paniagua o el A0748 de M. Delgado que también tienen la indicación “violón”) el contrabajo o tololoche, y el violonchelo. En los

¹⁹¹ Marín 2007: 188.

¹⁹² ACCMM, AC43, folio 698r, 13 de Febrero 1759.

¹⁹³ Juan de Viera, “Breve y compendiosa narración de la ciudad de México, Año de 1777”, Edición facsimilar, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1992: 26.

¹⁹⁴ Marín 2007: 191.

¹⁹⁵ *Ibid*: 190-192.

versos siempre encontramos al menos dos partes de bajo o acompañamiento, algunas veces llega a haber partes separadas con la terminología “violonchelo”, “contrabajo” o “violón”, equivalentes a la misma línea del bajo.

Violín

La primera referencia que encontramos de éste instrumento es en 1710, año en que también pasa a formar parte de la plantilla de instrumentos en la capilla. El músico Palomino retornó de España en 1759 con varios instrumentos, entre ellos seis violines del constructor madrileño José Contreras, apodado el Granadino.¹⁹⁶ En la documentación se habla de un violín “criollo”, justo en el año de 1781. Como sabemos, los indígenas aprendieron el oficio de laudereros y copiaron gran cantidad de instrumentos que llegaron de Europa y que se usaban tanto dentro de las capillas y catedrales como en el ámbito festivo. A lo largo del tiempo fueron asimilados, adaptados y preservados por la tradición, en donde encontramos violines huicholes, jaranas, leonas, tololoches y demás. Juan de Viera, en 1777,¹⁹⁷ menciona que a lado de la Catedral había venta de instrumentos que hacían los “indios guitarreros”. Es muy probable que estos instrumentos “criollos” fuesen encargados a gente local, entre ellos criollos o indígenas que habían desarrollado un muy buen oficio de construcción.

Como mencioné en el apartado sobre Jerusalem, es a partir de él que el violín toma mucho protagonismo en la escritura musical, siendo además el instrumento que tiene las

¹⁹⁶ ACCMM, AC43, folio 698r, 13 de Febrero 1759.

¹⁹⁷ Viera, 1992: 34.

composiciones más virtuosas y solos de cadencias que se conservan en la catedral, entre ellos algunos de los versos, que contienen siempre al menos dos violines en su instrumentación. Efectivamente, varios de los compositores de versos para instrumentos fueron violinistas en la capilla de la catedral: Manuel Delgado, José Manuel Aldana, Lauro Beristain, y Antonio Valle.

Viola

Desde 1720, con Manuel de Sumaya (*ca.* 1676-1755) como maestro de capilla, encontramos alusiones a este instrumento en la documentación de la catedral. En 1744 un acuerdo menciona que la viola sustituía al violín durante los entierros debido a su carácter más austero.¹⁹⁸ Encontramos diez juegos de versos con este instrumento, el juego A0756 de M. Delgado tiene una indicación que dice “En lugar de fagot se le puso viola p q no hay q.n lo toque”, o en el A0762, en donde, aunque no viene la indicación, la parte de la viola es igual a la del fagot. Además de que la práctica dependía de los instrumentos que estuviesen disponibles, vemos como ambos instrumentos eran relacionados por su sonoridad y tesitura, y por lo tanto, llegan a ser intercambiables.

Violonchelo

Sabemos que en 1781 la catedral compró un violonchelo español, y que a partir de esta fecha aproximadamente, la denominación de violonchelo convivió con la de violón.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Marín, 2007: 197.

¹⁹⁹ *Ibid*: 198-199.

Aunque existen partes para violonchelo obligado como la del responsorio de Ignacio Jerusalem (quien además era un excelente violonchelista) *Omnes moriemini* en Durango,²⁰⁰ era éste el instrumento más común para reforzar el bajo, lo que podemos ver en el hecho de que los violonistas eran en general también bajoneros y reforzaban el registro grave en la polifonía de facistol, y en la música de papeles sueltos, como los versos, en donde comparte siempre partes con el “bajo” o es el “bajo principal”. En el inventario de 1777²⁰¹ se mencionan también violones “criollos”, justo el mismo año en que Juan de Viera habla de la venta y construcción de instrumentos fuera de la Catedral.²⁰²

Contrabajo

Se introdujo en 1752, con Antonio Palomino quién era un “excelente músico y en especial en el contrabajo”.²⁰³ Las primeras obras locales con partes de contrabajo son los versos orquestales de Manuel Delgado. Sabemos que a partir de 1764 se empleaban tololoche²⁰⁴ en vez de bajones,²⁰⁵ por lo que es muy probable que se llegaron a utilizar también en los versos, a pesar de que solo son tres los juegos que tienen partes de “contrabajo” que corresponden al bajo. Al igual que otros instrumentos populares, el tololoche fue copiado del contrabajo, adaptado y preservado por el ámbito popular.

²⁰⁰ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, Sig. Ms. Mús. 256. Ver también: Evgenia Roubina, *El responsorio, “OMNES MORIEMINI...” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*. México: ENM, UNAM, 2004.

²⁰¹ ACCMM, Inventarios, 1-9, 29 de Enero de 1777.

²⁰² Viera 1999: 34.

²⁰³ ACCMM, Actas de Cabildo, fol. 170v, 13 de Octubre de 1752.

²⁰⁴ Del maya: "tolo loch": tolo (toro) y loch (abrazado).

²⁰⁵ ACCMM, AC46, fol. 301r, 7 de Agosto de 1764.

Flauta

La flauta travesera que es la que se utilizaba en los versos, la encontramos en los documentos de la catedral a partir del año 1713.²⁰⁶ En los primeros juegos las flautas se intercambiaban o alternaban los papeles con el oboe, lo que puede indicar que era la misma persona, como solía ser también en muchas partes de Europa. No obstante, en los versos posteriores las flautas tienen partes independientes y tocan al lado de los clarinetes que habían sustituido a los oboes. Jerusalem fue el primero en escribir para este instrumento, quién además mandó pedir de los “Reynos de España” “2 Flautas Trabisieras con sus piezas de Alzar y Vajar”,²⁰⁷ lo que muy probablemente se refiera a los cuerpos de recambio, que solían ajustar la afinación que variaba de lugar a lugar. Aunque Jerusalem llegó a escribir incluso partes solistas para este instrumento, es hasta Francisco Delgado que hay versos con partes de flautas, en general con una escritura sencilla. Aparece este instrumento en 12 de los juegos de versos de la catedral, dos de los cuales tienen partes para flauta *piccolo*: el A0933 de N. Sort de Sáenz y el A1024 de Bonifazio Asioli.

Oboe

El oboe se introdujo en la catedral el año de 1713. Estaba asimilado con la plaza de flauta hasta el siglo XIX en que el músico del Regimiento de Dragones²⁰⁸ pide plaza

²⁰⁶ Marín: 206.

²⁰⁷ ACCMM, AC43, fol. 698r, 13 de Febrero 1759.

²⁰⁸ En las reformas borbónicas de 1762 y 1768 se definían varias ordenanzas militares, entre las cuales estaba que las bandas, además de llevar las insignias de sus regimientos en sus instrumentos, tenían que agruparse en

vacante ofreciendo tocar además del oboe y la flauta, el clarín.²⁰⁹ No obstante la tradición variaba de acuerdo a las circunstancias, si en el siglo XVIII en Italia los oboístas solían ser flautistas, en Viena los oboístas eran también trombonistas,²¹⁰ etc. En la Catedral de México, aunque hubiese plazas que asimilaban uno o dos instrumentos en específico, fue variable de acuerdo a las circunstancias. A partir del año 1813 aprox. los oboes son sustituidos en gran parte por los clarinetes,²¹¹ tanto en la enseñanza como en la música de papeles como lo podemos ver con los versos. Manuel Delgado es el primero en utilizar éste instrumento en los versos.

Fagot

Es a partir de 1760 que aparece este instrumento por primera vez en la Catedral, cuando el músico Palomino envía 3 fagotes desde la Península. En una fecha tan tardía como 1802 se solicita plaza de bajón fagot o serpentón.²¹² En aquella época era muy normal, e incluso una ventaja para acceder a una plaza, que un instrumentista tocara muchos instrumentos y que además los poseyera. También se llegaba a cambiar de plaza por razones prácticas, como en el año de 1806 en que el músico de fagot al estar enfermo “de pecho” solicita cambiar su plaza a la de violinista (el cabildo finalmente accede a darle

plantillas: los tambores y pífanos para la infantería y las trompetas y timbales para la caballería y los oboes para el llamado Regimientos de Dragones. Ver: Rafael Antonio Ruiz Torres: *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, UAM, México, 2002.

²⁰⁹ ACCMM, AC60, fol. 222r, 11 de Marzo de 1802.

²¹⁰ E. Selfridge-Field en Brown y Sadie (eds.) *Performance Practice after 1600*: 14-15.

²¹¹ ACCMM, AC67, fol. 7r, 22 de Julio de 1813.

²¹² ACCMM AC60, fol. 214r, 12 de Febrero de 1802.

la plaza de timbales).²¹³ En los versos el primero en utilizar los fagotes como instrumento solista es I. Jerusalem (A0590 y A0592). También encontramos el fagot reforzando la parte del bajo como en el A1024 de B. Asioli o en el A0762 y A0756 de M. Delgado que dobla o es opcional a la parte de la viola.

Clarinete

Entró a la catedral desde finales del siglo XVIII. El clarinete aparentemente vino a sustituir al oboe, por lo que hay también clarinetistas que tocan la flauta, como lo indica el verso A0686. En el verso A0681 de F. Delgado dice incluso “oboes o clarinetes”.

Trompas

La trompa o “corno” (terminología posterior que encontramos sobre todo en los versos de M. Delgado y en los del siglo XIX) aparecen en la catedral en el año 1736²¹⁴ y son introducidas en la música de Jerusalem, quien compuso las primeras obras con partes de trompa conservadas. Casi todos los juegos de versos contienen partes para trompas y timbales. Aunque contienen melodías con pequeños “solos” su escritura es muy sencilla, precisamente como de percusión junto a los timbales. Este uso sencillo de las trompas explica que el librero Agustín José de León, librero y también “cultivado en el ins. Trompa”²¹⁵ sustituyera a los músicos en sus enfermedades. También el músico Palomino

²¹³ ACCMM AC62, fol. 188r-188v y 244r, Agosto de 1806

²¹⁴ *Ibid*: 217.

²¹⁵ Correspondencia, Libro 8, fol. 20r.

trajo para la catedral “2 Trompas, teniendo presente las que la Iglesia tiene, para que estas y que de nuevo se pidan, puedan servir de más”,²¹⁶ sin embargo, no se sabe quién fue el constructor o que tipo de trompas eran, cuantos cuerpos de recambio tenían, etc. Ya a finales del siglo XIX, además del tráfico de instrumentos por particulares, se abrieron en varias regiones de México tiendas de instrumentos de viento cuyos dueños procedían de países como Alemania o Bélgica e importaban instrumentos principalmente de Francia, de compañías como la Couesnon, Gautrot-Marquet Breveté SGDG, en París.²¹⁷

Clarín

Aunque la catedral no tuvo clarines sino hasta 1753, encontramos obras para estos instrumentos tres años antes, con Jerusalem y Tollis de la Roca.²¹⁸ También el músico Palomino trajo un par de clarines de España, que llegaron en el año 1781 aproximadamente. La plaza de clarín estaba asimilada con la de trompa. Es interesante como en 1771, al igual que en el poema de Tomás de Iriarte que considera a los timbales “inoportunos”, el Arzobispo Lorenzana propone eliminar los clarines y timbales por su carácter bélico, alejado de la gravedad del coro. El Cabildo, quién salió en defensa de éstos, argumentó que, además de llenar las funciones clásicas, eran también muy comunes en las iglesias de España.²¹⁹

²¹⁶ ACCMM, AC43, fol. 170v, 13 de Octubre de 1752.

²¹⁷ Sergio Navarrete Pellicer: “Comunidad y ciudadanía: La transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca”, en *Ritual Sonoro Catedralicio*, CIESAS, México, 2013: 301-331.

²¹⁸ Marín, 2007: 215.

²¹⁹ Como menciona J. Marín en su tesis, similares discusiones se encuentran en la Península: Marín, 2007: 217.

Trombón, Corneta, Pistón y Ficle

Aunque el papel de las bandas militares fue muy importante desde la conquista misma, fueron las reformas borbónicas las que ampliaron las formas del ejército. Durante el siglo XIX y hasta principios del XX los militares dominarían los gobiernos independientes por lo que la música militar y las bandas entraron en auge, tomando un carácter nacionalista que a su vez fue impregnando junto con sus instrumentos la tradición de los pueblos originarios. Es por esta razón que encontramos instrumentos como el trombón, el ficle, la corneta, y los pistones, en los versos a partir del siglo XIX. Estos instrumentos aparecen más en las iglesias pequeñas que en las catedrales, o también, donde el nacionalismo se ha fusionado con la religión y la tradición, como el caso del A0931 de I. Solares, que tiene partes de corneta y trombones y fue compuesto originalmente para el *uso de la santa colegiata de Ntra. Sra de Guadalupe*. Aunque figuren estos instrumentos en las partes de los manuscritos, no pertenecían a plazas específicas, por lo que eran los mismos músicos de la capilla los que los tocaban. Éstos habían estado o estaban relacionados de alguna u otra forma con las bandas militares, como el caso del músico de fagot que en 1814 solicita que se le deje trabajar en un regimiento al mismo tiempo.²²⁰ También el juego A0696 con trombones y ficle, de L. Beristain, pudo haber sido compuesto para la Colegiata de Guadalupe de cuya orquesta Beristain formó parte.

Timbales y tambor

²²⁰ ACCMM AC67, fol. 252r, 24 de Noviembre de 1814.

Son enviados por el músico Palomino en 1760. Junto con los violines, las trompas y el bajo, conforman los instrumentos base de los versos. Desde 1774 había una tienda especializada en la construcción de timbales, los cuales se utilizaban también en los regimientos y en la orquesta del Coliseo.²²¹ En el verso A0974 de A. Valle encontramos partes de timbales y de tambor, éstas últimas están hechas por un copista distinto, lo que podría indicar que para la segunda mitad del siglo XIX se usaba la misma terminología.

²²¹ Marín, 2007: 223.

Resumen del capítulo 2

Hace poco más de doscientos años, cuando la apenas naciente concepción revolucionaria de la igualdad y el progreso empezaba a favorecer el acto de la escritura como ciencia y como verdad, libros dedicados a captar en sus páginas la esencia de la cultura y la historia fueron impresos por primera vez en Inglaterra. Fue también en este país y en este periodo de la historia en donde grupos musicales reinterpretaron música religiosa perteneciente al ritual por lo que el sentido original de las celebraciones litúrgicas tuvo que ser desplazado, apareciendo así el nuevo concepto de obras “clásicas”.

Al estudiar los juegos de versos como obras y como género musical en la Catedral de México, es importante tener muy en cuenta que la cultura a partir de la época “ilustrada” ha ido desplazando las condiciones originales de uso y valoración del ritual para favorecer la “obra de arte” como objeto musical dentro de un contexto estético y mercantilista, tal y como lo expongo en el apartado 2. 1., y el 2. 4. El hecho de que a los versos para instrumentos se les haya considerado en investigaciones pioneras como parte del declive en la vida musical de las capillas tiene que ver con el punto de vista del investigador contemporáneo, que re-limita a partir de la llamada “historia de la música universal”, todavía vigente a nivel institucional y mercantil. El revés de esta lógica dominante han sido los discursos nacionalistas de la historiografía musical de México, que más que permitir un mejor entendimiento han colocado a estas tipologías como los inicios del movimiento sinfónico nacionalista o también, como un género que se originó en la Nueva España.

Por lo mismo, en el apartado 2. 2., argumento que a pesar de sobrevivir en manuscritos, los versos para instrumentos conservan el enorme peso de las instituciones y los espacios simbólicos religiosos para los que la música fue creada en un principio. Mediante planos, gráficas, imágenes y documentos literarios de la época como *El Costumbrero* y *El Diario Manual*, entre otros, hago un recorrido por los diferentes protagonistas y recintos, en especial el espacio que llamamos coro, con su modelo espacial hispano que condiciona la emisión del sonido. Expongo cómo la idea de espacio sonoro solía fundirse con el uso y la presencia de ornamentos, con el olor del incienso, con las procesiones, con la iluminación de las hachas, con los repiques de las campanas y demás efectos visuales, olfativos y sonoros que formaban así un todo; unidad que acontecía como un largo despliegue de las celebraciones litúrgicas que por casi cuatro siglos fueron sustanciales en la vida social y religiosa de la capital de México.

Al alternarse con el canto llano y formar parte de la práctica espacial y conceptual de la liturgia, los versos instrumentales son testimonios inclementes de la lectura pues, como expongo en el apartado 2. 3., su adaptación a las celebraciones condiciona no solo el inicio y terminación de cada verso, sino también los *tempi* que debían ensamblarse a la intención del canto, a la agógica, al carácter de los textos litúrgicos, al tono, y a la duración de la música figurada. Todo esto es reforzado a su vez por las reconstrucciones por medio de transcripciones y descripciones que presento en el apartado 2. 4.

No obstante, hablar de una “interpretación históricamente informada”, como planteo en el mismo apartado, va más allá del análisis textual. Dicha práctica de origen europeo, a pesar de que muy acertadamente ha planteado una dimensión necesaria de análisis a través

de la combinación de la práctica y la teoría contemporáneas, también ha fomentado en el mercado laboral e institucional una percepción estética de la música antigua que deja en la sombra la experimentación de otra posible percepción, una con base en el contexto local y religioso.

En el caso de los versos para instrumentos estamos frente a un lenguaje sincrético que encontramos incluso en los instrumentos para los que estos fueron escritos (apartado 2. 5): una mezcla de las tradiciones orales y escritas de la iglesia con la música de salón, la de banda, y las tertulias “de concierto” emergentes del siglo XIX mexicano; mezcla que además, en el ejercicio de la práctica diaria de las celebraciones, rebasa y modifica los sentidos originales por lo que surgió la notación musical, como lo detallo en el apartado 2. 3. Esto me lleva a una pregunta relacionada con la historia de la lectura y la descontextualización de las prácticas occidentales en las colonias: ¿por qué a partir del siglo XVIII, además del libro que encontramos en Oaxaca, no sobrevivió ningún impreso, juego o bosquejo de versos organísticos en la Nueva España?, y más aún: ¿tiene esta ausencia que ver con la gran emergencia de versos para conjuntos de instrumentos en el siglo XIX mexicano?...

CAPÍTULO 3

Los primeros versos instrumentales en la Catedral de México

3. 1 El Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: estructuración y retrospectiva a partir de los versos

A pocos años de haberse consumado la conquista, a mediados del siglo XVI, las catedrales recién construidas –y en construcción– de la Nueva España, así como las iglesias menores y conventos, empezaron a tener capillas musicales²²² que solemnizaban las festividades del año litúrgico. Como consecuencia de esto, surgió paralelamente la necesidad de hacerse de espacios donde guardar la música escrita que se iba produciendo como soporte y ayuda para dichas celebraciones.

La concepción que tenemos hoy en día de este pasado musical catedralicio parte de la interpretación de dichas fuentes que, a través de la notación musical, fungen como vehículos del sonido, pero que además, tienen su propia historia como objetos sobrevivientes en el tiempo; por lo que en el caso de los archivos musicales que se han encontrado en las iglesias novohispanas –y básicamente en cualquier iglesia católica–, podemos agrupar estos, en dos rubros:

²²² La capilla de la Catedral de México apareció poco después de su erección, y ésta fue cambiando respecto a sus miembros. Así, existen documentos respecto a las plantillas de músicos desde 1532 (para información detallada: Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía, siglos XVI-XVIII”, tesis doctoral, 3 vols., Granada, Universidad de Granada, Vol. I, 2007:166-225).

1. Los libros de gran formato, también llamados cantorales, que son:²²³
 - a) Libros de canto llano, utilizados para los cantos del propio de la misa y del oficio principalmente. Estos son los libros de tamaño más grande debido a una razón práctica que vino a determinarlos físicamente: el hecho de que tenían que ser leídos a gran distancia del facistol, por los canónigos del cabildo ubicados en sus siales de madera al fondo del coro.
 - b) Libros de *canto de órgano* o polifonía vocal. Estos tienen menor tamaño porque eran leídos de cerca por los cantores y ministriles, es decir, por la *capilla musical*.²²⁴
2. Los llamados *papeles sueltos*, que consisten en composiciones sueltas o en cuadernillos para uso individual. Pertenecen a compositores locales y pueden contener villancicos, salmos, antífonas, lecciones, secuencias, motetes, responsorios, versos para instrumentos, loas, oberturas, etc;²²⁵ o son libros y papeles impresos de compositores que nunca pisaron este continente, pero cuya música –tanto litúrgica como profana– era apreciada y difundida en Europa.

Sabemos que la Capilla de música de la Catedral de México fue la institución más importante de producción musical en la Nueva España, gracias al gran *corpus* de cantorales

²²³ Ver apartado 2. 2. La música en la Catedral de México: representación de un discurso teológico (Figura 2. 6).

²²⁴ Los libros de polifonía se distinguen además por su notación musical, llamada *mensural* o *proporcional*, diferente a la de los libros de canto llano.

²²⁵ Para un repaso de los géneros comunes de un archivo catedralicio, consultar: Drew Edward Davies, *Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM, IIE, ADABI, México, 2013: 21-22.

y papeles sueltos que se encuentra en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano (ACCM). Sin embargo, interpretar la actividad musical, el repertorio que se tocaba y la circulación de la música y de los músicos en la Catedral de México, a partir de dicho *corpus* sobreviviente, implica un gran riesgo; debido a que muchísimas fuentes se han perdido irremediamente, y otras, como el caso de los versos para órgano y los salmos con los que éstos y los versos para instrumentos se alternaban, formaban parte de la tradición oral de la música dentro de la Iglesia, hoy en día prácticamente desaparecida. Además, durante el siglo XX el archivo ha sido dispersado, ordenado y catalogado en varias ocasiones, por lo que para comprender su estructuración actual, es necesario adentrarse un poco también a su historia formal, la cual abordaré en el presente apartado en dos etapas que, de alguna u otra manera, interactúan constantemente: primeramente, aquellas que hablan de los agentes que, siendo parte de la capilla y la catedral entre los siglos XVI y XIX, fueron otorgándole directa o indirectamente a los libros y papeles sueltos un valor más allá de su uso práctico; lo que los llevó a conservarlos e inventariarlos. La segunda es la historia “contemporánea” del archivo, es decir, la que surge después de que la práctica y la enseñanza de la música quedaron fuera de los recintos religiosos, y que involucra, por lo tanto, un reencuentro y recuperación de dicha música y sus agentes a través del acto de inventariar y catalogar, es decir, el primer paso necesario para el análisis y contextualización de las fuentes, que producirá la investigación historiográfica y musicológica.

La historia funcional

En un principio, la formación del Archivo de Música en la Catedral de México estaba íntimamente ligada tanto a la concepción de propiedad privada –que fue cambiando con el tiempo– como a la función meramente práctica de la música. Al ser el cabildo el administrador de los bienes de la catedral, era éste quien decidía qué se resguardaba, incluyendo los libros y papeles que formaban parte del tesoro catedralicio. No obstante, los músicos de la capilla llegaban también a tener sus propios papeles de música que se llevaban a sus casas, los cuáles empleaban no sólo para las celebraciones de la Catedral, sino, además, para el estudio y uso personal. Particularmente eran los organistas los que disponían libremente de sus propios papeles y no estaban obligados a dejarlos, lo que explica en gran parte el hecho de que la música para teclado sea tan escasa en cualquier archivo catedralicio.

Como lo muestran las actas de cabildo, el maestro de capilla fue el primer responsable de los libros de polifonía, mientras que el sochantre se hacía cargo tanto de los libros de canto llano como de seleccionar el repertorio general para la misa y el oficio. Al ser la música parte del ritual y la enseñanza, los lugares donde se fueron resguardando los libros y papeles sueltos cambiaron de acuerdo a razones meramente prácticas, tales como: el tamaño de los libros; la riqueza de la ornamentación que contenían; las condiciones físicas del repositorio; el hecho de que el coro fuera movido, y por lo mismo la música trasladada a otros espacios, incluyendo la sala capitular y las capillas laterales:

“...el señor chantre dijo que se necesitaba hacer una o dos alacenas para custodiar en ellas los papeles de música de esta Santa Iglesia y que éstas se hiciesen en pared, pues las que estaban en el coro, como que son de madera, fácilmente las han agujerado las ratas: se entran en ellas y hacen perjuicio a los papeles. Lo que oído, se acordó que el señor tesorero

con don Manuel de Tolsa vean el lugar más a propósito para las dichas alacenas, y que si es posible no estén distantes del coro.”²²⁶

Cuando un maestro de capilla fallecía, el cabildo procuraba que las obras compuestas por éste, al servicio de las celebraciones en la catedral, permaneciesen en el archivo. Sin embargo, también sabemos de varios casos, a partir del siglo XVII, en que el cabildo de la catedral de México dictó una orden para deshacerse de un buen número de “libros viejos conteniendo juegos de música para distintas festividades”, libros que se consideraban inservibles por encerrar música compuesta en “época ya muy remota”.²²⁷ Esto mismo es retomado por Jerusalem un siglo después, cuando alude a las obras inventariadas por él mismo “a excepción de aquellas cuyos papeles se han destruido tanto por lo antiguo de su servicio, como también por algunas pérdidas causadas por poco cuidado de los que han tenido la llave del archivo”.²²⁸ Tales circunstancias, que probablemente se llegaron a repetir muchas veces, hacen que surjan preguntas en torno a la naturaleza de dichos “papeles”, así como dudas respecto a la actitud de las autoridades eclesiásticas con la música escrita a partir del siglo XVI: ¿era música compuesta por compositores locales?, ¿eran sólo papeles sueltos?, ¿eran copias que habían sido reemplazadas?, ¿cuál era el concepto de “inservible” y “viejo” que la Iglesia aplicaba a la música en aquel tiempo?...

La disposición de reconocerle a la música escrita un valor patrimonial y estético, y que por lo tanto rebasaba su función utilitaria dentro de la liturgia, empezó a manifestarse

²²⁶ ACCMM, Actas de cabildo, libro 62, folio 97v-98r, 21 de Junio de 1805.

²²⁷ Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas 95, México: SEP, 1973: 27.

²²⁸ ACCMM, A2211, fol. 1r.

paulatina y paralelamente –o como reacción– a lo anterior. Así, al considerar que la música merecía su conservación, ordenamiento y catalogación, surgieron; en un inicio, especies de inventarios de los bienes de la catedral en general (desde ornamentos, vasos sagrados, muebles, pinturas, etc., hasta los libros de coro y papeles de música); y después, con maestros de capilla como Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya en adelante, inventarios dedicados a la librería del coro. Estos últimos se registran a partir de 1706, como lo podemos confirmar en la siguiente acta, donde, además, dicho inventario servía para facilitar la práctica de la enseñanza musical.²²⁹

[...] Tratóse de la librería del coro, que es a cargo del maestro de capilla, que importará más de cuarenta mil pesos y andan rodando por el fasistol; y se le notifique a el dicho maestro haga inventario de ellos con toda cuenta y razón; y la dé también justificada de por qué no tiene la escoleta, que está mandado tener para la enseñanza del canto del organo. Y se resolvió se haga así, y no lo haciendo, se le eche multa. Y así quedó resuelto [...]²³⁰

Gran parte de la música de los maestros de capilla de la Catedral de México que hay en el archivo actualmente se estructura con base en estos documentos, principalmente los que redactaron Ignacio Jerusalem, Mateo Tollis de la Roca y Antonio Juanas,²³¹ cuya ordenación parte del discurso religioso y las celebraciones litúrgicas llevadas a cabo en la

²²⁹ Esta tradición de redactar inventarios proviene de la península, en donde encontramos dichos documentos redactados por maestros de capilla precisamente a partir del siglo XVIII. Por ejemplo, en El Pilar de Zaragoza se conservan los inventarios de dos maestros que se suceden a comienzos del XVIII: Joaquín Martínez de la Roca (c. 1676-c. 1756) y Luis Serra (c. 1680-1759). Ver: Antonio Ezquerro-Esteban, Luis Antonio González-Marín, y José Vicente González-Valle, “The Circulation of Music in Spain 1600-1900”, en *The Circulation of Music in Europe 1600-1900; A Collection of Essays and Case Studies*, Volumen II (Rudolf Rasch, editor), European Science Foundation, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008: 11.

²³⁰ ACCMM, Actas de cabildo, libro 26, folio 27v-28r, 30 de Abril de 1706.

²³¹ ACCMM, A2211, A2212 y A2213.

Catedral Metropolitana. Aquí también encontramos, en especial en el último inventario del periodo virreinal (Imagen 3. 1. 1), listas de composiciones –en su mayoría sacras– de varios autores extranjeros que nunca pisaron territorio novohispano.²³²

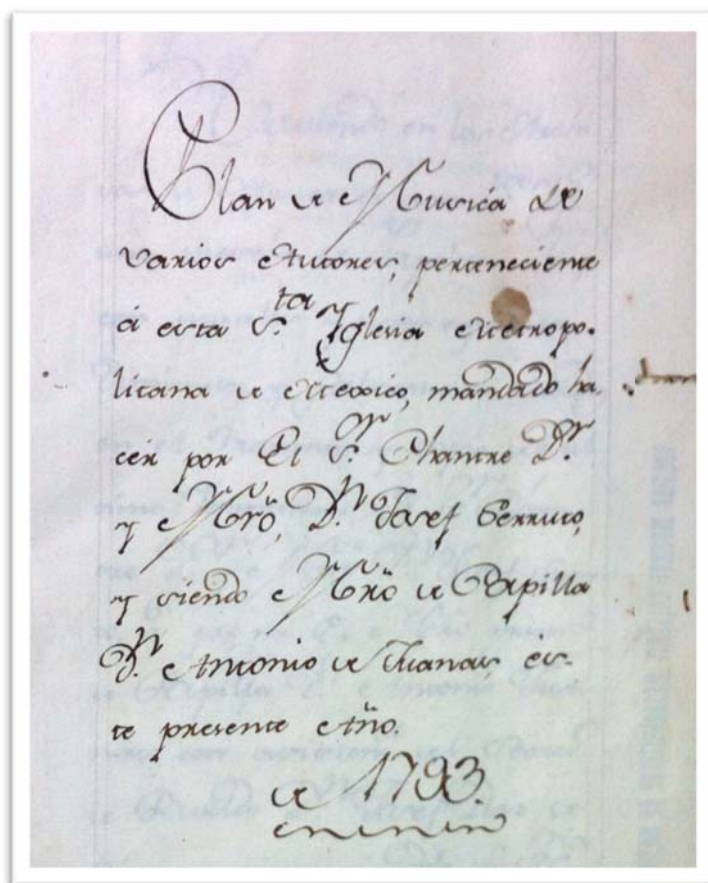


Imagen 3. 1. 1 Portada del último inventario del periodo virreinal, redactado por el secretario capitular José Díaz de Ribera en colaboración con el maestro de capilla Antonio Juanas, en 1793. ACCMM, A2213, (este inventario registra un total de 974 composiciones).

A través de los años, la Catedral de México, al ser la institución musical más importante de la Nueva España, se fue convirtiendo en el punto de encuentro para la

²³² Entre algunos autores cabe destacar, de España; García Fajer, José de Nebra, Antonio Ripa, entre otros; o fuera de España; Wolfgang A. Mozart, Niccolò Piccini, Christoph W. Gluck, etc. (ACCMM, A2213, Apéndice 1 D91)

circulación de la música, en donde empresas transatlánticas y viajeros importaron libros y papeles provenientes de la península, y viceversa;²³³ lo que permitió su actualización constante. Esto, además, se vio favorecido por las circunstancias políticas generadas por los movimientos libertarios del siglo XIX. Por ejemplo, la música que encontramos en el archivo antes de la Independencia, aunque suele ser tanto sacra como profana, siempre es música proveniente de países católicos; mientras que a partir de los movimientos independentista y la “expulsión de los gachupines”, ya hay música proveniente de países protestantes que se interpretaba en la época.²³⁴

Además, la música tanto extranjera como local se fue difundiendo a otras catedrales e iglesias menores del continente americano, como lo podemos confirmar con los versos para instrumentos.²³⁵ Entre las principales razones acerca de cómo la música que no formaba parte del repertorio local fue llegando al archivo, están: la compra de libros y papeles de música a la península a través de enviados; la compra a librerías o establecimientos de la ciudad que a su vez mandaban pedir música a la península; y las donaciones de bibliotecas personales de músicos, cantores o personas que de alguna u otra forma estaban relacionados con la catedral. Existen, por lo tanto, muchas incógnitas respecto a las obras de carácter profano, entre ellas: ¿era esta música tocada en eventos extra litúrgicos dentro la catedral?, ¿se utilizaba para la enseñanza?, ¿se utilizaba para eventos de carácter cultural patrocinados

²³³ Sobre música colonial en el extranjero: Robert Stevenson, “Manuscritos de música colonial mexicana en el extranjero”, en *Heterofonía*, Volumen V, No. 25, Julio-Agosto, 1972: 4-16.

²³⁴ Ejemplos: Franz Löhle, Donat Müller, Johann Baptist Cramer (1771-1858), Theodor Döhler (1814-1856), William Vincent Wallace (1812-1865), entre otros. Thomas E. 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: 175-178.

²³⁵ Ver apartado 3. 5. La propagación de los versos en la Nueva España.

por la iglesia?... estas interrogantes siguen apareciendo hasta la fecha debido a que la muy joven investigación historiográfica de la música en México le ha dado en general mayor preferencia a las obras de compositores locales. No obstante, el caso de las obras profanas importadas que encontramos a partir del siglo XVIII merecería especial atención, pues aunque éstas no fuesen siempre interpretadas en la catedral, son síntomas de movimientos y estilos musicales que estaban permeando a la sociedad, primero fuera y después dentro del ritual catedralicio.²³⁶ Tal es el caso muy conocido de las sinfonías de Haydn que, al igual que en la península,²³⁷ servían para la ambientación de las celebraciones²³⁸ o, más tarde, en el siglo XIX, es introducida también en los servicios litúrgicos la llamada “música intrusa”, es decir, tanto arias y recitativos de ópera, como música de salón decimonónica.²³⁹

Tenemos además el caso de los copistas, cuya tradición había empezado con los *scriptores*²⁴⁰ de los conventos medievales. El lento desarrollo de la imprenta en España²⁴¹ – y por lo tanto en la Nueva España– produjo que los manuscritos fuesen la fuente más común de la escritura musical del mundo hispanoamericano desde el siglo XVI hasta el

²³⁶ Ver apartado 3. 3. El inicio de una tradición: los primeros versos instrumentales.

²³⁷ Antonio Ezquerro-Esteban, Luis Antonio González-Marín, y José Vicente González-Valle, “The Circulation of Music in Spain 1600-1900”, en *The Circulation of Music in Europe 1600-1900; A Collection of Essays and Case Studies*, Volumen II (Rudolf Rasch, editor), European Science Foundation, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008: 12.

²³⁸ “[...]interin este ofertorio tocarán los músicos de la orquesta una sinfonía, cesando de tocar hasta el prefacio[...]” (*El Costumbrero*, p. 101, ver ANEXO 2. 2. 2)

²³⁹ Ver apartado 2.1. Las nociones de “historia” y “género” en música: el caso de los versos instrumentales.

²⁴⁰ Los *scriptores* eran originalmente monjes dedicados a la copia de documentos, por lo que en un principio fueron estos llamados a las catedrales para ejercer de copistas.

²⁴¹ Respecto a la producción de libros de canto llano y polifonía en la Catedral de México, véase: Marín López, Javier, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía, siglos XVI-XVIII”, tesis doctoral, 3 vols., Granada, Universidad de Granada, Vol. I, 2007: 576-593.

XIX.²⁴² La Catedral de México, al igual que otras catedrales españolas, contrataba artesanos de la ciudad que trabajaban en libros de música y papeles sueltos; bajo las órdenes del chantre, el sochantre y el maestro de capilla. En comparación con los papeles sueltos, los cantorales siempre necesitaron más atención y especialización para su elaboración y mantenimiento, por lo que quedan muchas preguntas al aire respecto a la identidad de los copistas de tipologías tales como los versos, en donde la mayoría no tiene firma ni fecha de copiado. Por ejemplo, los versos que contienen firmas de copistas, como un par de juegos de Manuel Delgado en donde, en una portada, dicen “copiante” (Imagen 3. 1. 2) y en la otra, con distinta caligrafía, “propiedad de”; (Imagen 3. 1. 3); lo que puede significar que Carrillo los había copiado para su biblioteca personal y más tarde los donó a la Catedral México. Esta última leyenda (“propiedad de”) suele aparecer mucho en los versos de otras iglesias (en especial en los versos de la Basílica de Guadalupe del siglo XIX), los cuales, muy probablemente, formaban parte de colecciones particulares y fueron donados al recinto en circunstancias diversas; o los de Francisco Delgado (Imagen 3. 1. 4), que dicen “Ecribiolos un discípulo de Dn. [ilegible] Valdes”, lo que nos hace pensar que, al igual que en la península,²⁴³ se utilizaba para la labor de copista de “papeles sueltos” a jóvenes que se encontraban bajo la tutoría de algún miembro de la capilla musical (y que más tarde se iban a convertir en ministriles, cantores o incluso maestros de capilla) aprendiendo diferentes oficios y tareas que pudiesen enriquecer su aprendizaje musical.

²⁴² Antonio Ezquerro-Esteban, Luis Antonio González-Marín y José vicente González Valle: 12.

²⁴³ *Ibid*: 13.

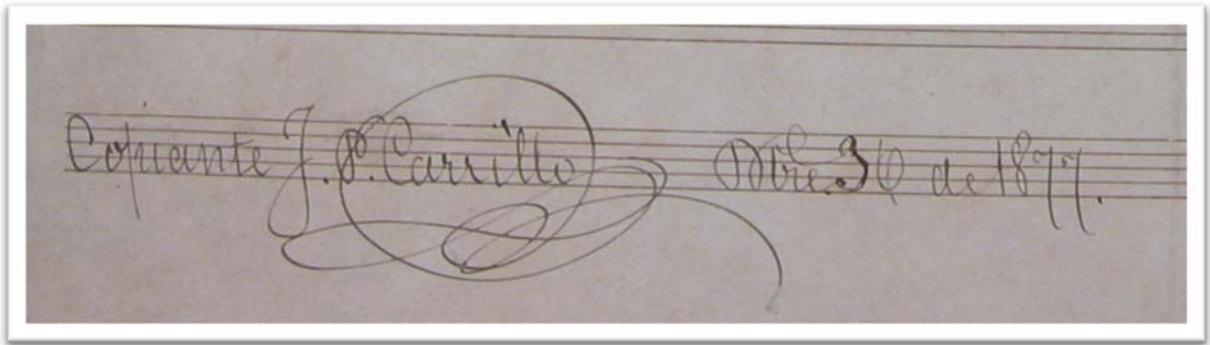


Imagen 3. 1. 2 Portada del juego de versos de 5°. Tono de Manuel Delgado (1747-1819), copiados en 1877 por J. P. Carrillo, es decir, 58 años después del fallecimiento de Delgado. ACCMM, A0764.

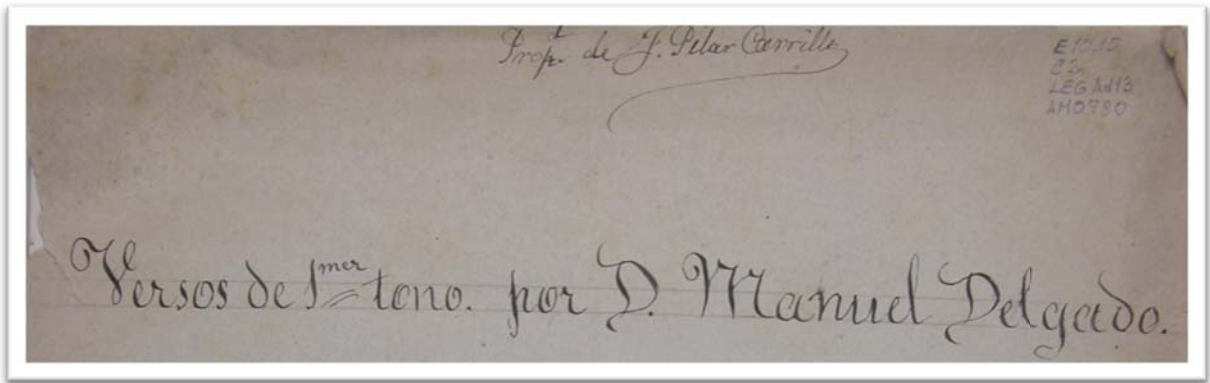


Imagen 3. 1. 3 Portada del juego de versos de 1er Tono de Manuel Delgado, “propiedad de J. Pilar Carrillo”. ACCMM, A0765.

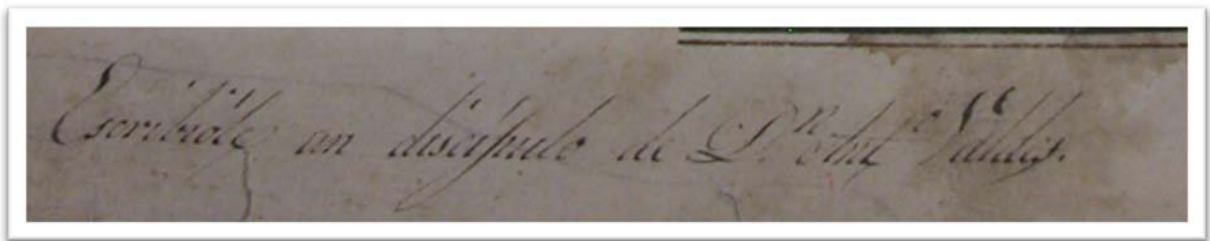


Imagen 3. 1. 4 Portada del *Segundo juego de versos de tercia* de Manuel Delgado (1747-1819). ACCMM, A0609.

Copiar manuscritos, tales como los versos para instrumentos, facilitó el intercambio y préstamo entre capillas, en donde la copia de éstos no solo permitió su uso y difusión en otras iglesias, sino que además, en el acto del copiado, se solían modernizar o adaptarse a la

nomenclatura musical o instrumentación que hubiese a la mano, es decir; pasados los años y debido a su desgaste y uso meramente práctico y funcional, se les agregaron, tanto elementos de escritura posteriores, como partes de instrumentos con las que no contaba el original. Así, podemos crear recorridos de circulación de música. No obstante, en algunos de los casos resulta muy difícil saber si la versión conservada en el archivo es la primera o sólo existen versiones posteriores al original. Esto indica también que la escritura musical, en muchos de los manuscritos, no siempre es una huella del propio compositor. No obstante, sí es una huella indirecta que, además, refleja el uso práctico que, con el paso del tiempo, le dieron los ministriles a los versos dentro de cada capilla.



Imagen 3. 1. 5 Fragmento del 1er violín de uno de los primeros juegos de versos compuestos por I. Jerusalem, los cuales no contienen indicación de *tempo*. ACCMM, A0591.04.



Imagen 3. 1. 6 Fragmento del mismo juego de versos que fue copiado para la Catedral de Puebla. AMVCCP, Rollos 16 y 17 Pue 68 00-2060.

El reencuentro del archivo

Con la Revolución Mexicana, el viejo conflicto entre la Iglesia y el Estado, que había surgido durante el siglo XIX, se reavivó. La entrada en vigor de la Constitución de 1917²⁴⁴ creó aún más divergencias entre la autoridad eclesiástica y el gobierno de Plutarco Elías Calles, lo que provocó que estallara la Guerra Cristera o “Cristiada” en 1926 y, como consecuencia de esto, tanto la Catedral de México como todos los edificios religiosos fueron intervenidos ese mismo año. Los bienes eclesiásticos, entre ellos el archivo musical, pasaron a manos estatales y fueron inventariados por personas externas a la Catedral de México.

²⁴⁴ La Constitución de 1917 establecía una política que negaba la personalidad jurídica a las iglesias, prohibía la participación del clero en política, privaba a las iglesias del derecho a poseer bienes raíces e impedía el culto público fuera de los templos.

El inventario formado por oficiales de la Dirección General de Bienes Nacionales,²⁴⁵ cuyo criterio se limita describir el patrimonio musical desde un punto de vista meramente objetivo, es el último inventario que registra el patrimonio musical de la catedral tal y como se encontraba antes de que el recinto fuese intervenido. Años después, por decreto de Adolfo López Mateos, una colección de cantorales pertenecientes al archivo fueron seleccionados –sin ningún criterio musical– y trasladados al ex Colegio Jesuita de Tepetzotlán, el hoy Museo Nacional del Virreinato.

Los primeros investigadores que tuvieron acceso al archivo musical con el fin de reconstruir la historia musical de la catedral, con base en los documentos ahí encontrados, fueron: Gabriel Saldívar, autor de la primera “Historia de la Música en México”,²⁴⁶ en 1934; Jesús Estrada, quien en la década de 1930 extrajo del archivo ciento veinte obras que fueron restituidas a la catedral en 1998 –hoy conocidas como el “Fondo Estrada de la Catedral de México–;²⁴⁷ y Robert M. Stevenson. Poco después, en la década de 1960, E. Thomas Stanford logró, junto con Lincoln B. Spiess, llevar a cabo el primer catálogo de los acervos musicales de las catedrales de México, Puebla, la Biblioteca Nacional de Antropología e

²⁴⁵ ACCMM, Inventarios, Libro 21, fols. 435-440, 30 de Abril de 1927: “Inventarios de los anexos de la Catedral de México y de la Parroquia del Sagrario Metropolitano formados en el año de 1927, hecha y cotejada por María del Socorro Torres y Alfonso Vázquez V., de la Dirección General de Bienes Nacionales”.

²⁴⁶ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, D.F., SEP, 1934.

²⁴⁷ Javier Marín López, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada, Universidad de Granada, 2007: 311-357. O también: Drew Edward Davies, Analía Cherñavsky y Germán Pablo Rossi, “Guía a la Colección Estrada del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México” en *-Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, 4 septiembre 2009*. UNAM, 2009: 5-8.

Historia y otras colecciones,²⁴⁸ de cuyo trabajo resultaron también los microfilmes que se encuentran actualmente en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología. Treinta años después (2004), “en el marco del proyecto Musicat, bajo los auspicios de la Universidad Nacional Autónoma de México y con el consentimiento de las autoridades catedralicias, se efectuó la limpieza, estabilización e inventario de los libros y papeles de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de la Ciudad de México. En 2006, ADABI (Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A. C.) patrocinó el proyecto de catalogación mediante un donativo a la UNAM,²⁴⁹ el cuál se encuentra actualmente en proceso.

Esta pequeña retrospectiva de la historia, así como su reencuentro por medio del archivo de la Catedral de México, nos ayuda a comprender en gran parte que la estructura actual de éste, en la actualidad, aparece con el fin de comprenderse subjetivamente de acuerdo a las fuentes sobrevivientes.²⁵⁰ El caso de los versos para instrumentos es un ejemplo claro de esta perspectiva, pues el *corpus* de éstos ha ido variando, tanto cuantitativamente como conceptualmente, en los últimos años. Vemos entonces cómo los inventarios redactados en un principio por maestros de capilla, los ubican en un parámetro construido con base en las celebraciones. En cambio, las investigaciones y catálogos académicos toman en cuenta el concepto de “genero”, que surge de las necesidades

²⁴⁸ Thomas E. 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.

²⁴⁹ <http://musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html>

²⁵⁰ Respecto a la estética e interpretación contemporánea de la música del pasado y el abuso sin medida de las fuentes sobrevivientes, ver: Andreas Haug “Improvisation und mittelalterliche Musik: 1983 bis 2008” en *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 31, 2007: 25-33.

contemporáneas de la historiografía ligada a la ejecución musical y que, por lo tanto, los ubica dentro de la música instrumental, aunque dichas tipologías “bipartitas” sean dependientes de la tradición salmódica y el ámbito vocal de la Iglesia. Además, la cantidad de juegos de versos ha aumentado notoriamente desde los inventarios (el último registra 32), que no toman en cuenta las donaciones que se hicieron posteriormente al archivo, hasta el catálogo de Stanford (registra 42), que no registró que seis juegos están encuadrados juntos, o el catálogo en obra a cargo del proyecto Musicat (en obras), que presenta 45.



Imagen. 3. 1. 7 Vista actual del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México

3. 2 Ignacio Jerusalem y Stella: el llamado estilo “galante” en la Catedral de México

En el siglo pasado, a través de la introducción de la ópera y del concierto, la música ha recibido un nuevo impulso. Las artes de la armonía están siendo empujadas hacia adelante, y adornos más melismáticos se están empezando a utilizar en el canto. Es así como el llamado *galant* o estilo libre y ligero, con su mayor variedad de ritmo y movimiento, ha aparecido gradualmente. No se puede negar que el lenguaje melódico de las emociones ha ganado un extraordinario terreno [mi traducción].

Johann Philip Kirnberger, *ca.* 1760.²⁵¹

Después de 30 años de servicio, en agosto de 1739, Manuel de Sumaya (1678-1755) abandonó su empleo como maestro de capilla en la Catedral de México. Era esta una época en que la sociedad novohispana experimentaba con expectativa los trabajos en construcción de partes interiores del recinto, tales como el coro del gran templo, aún inacabado.²⁵² Sin motivo claro que se pueda encontrar en las actas de cabildo y otros documentos históricos respecto a la decisión de Sumaya, el abandono de un puesto tan importante representó una seria crisis en la actividad musical de la catedral pues, mientras el cabildo encontraba a un buen candidato que ocupara la plaza de maestro de capilla que incluía un salario de 500 pesos –el mejor de toda Hispanoamérica–, fue nombrado sustituto el maestro de origen portugués don Domingo Dutra y Andrade, quien contaba con una escasa preparación musical y cuya dirección en dicho magisterio se llegó a alargar hasta 10 años. En 1746, el canónigo De Hoyos le propuso al cabildo invitar a Ignacio Jerusalem y Stella, un afamado

²⁵¹ Johann Philip Kirnberger, en J. G. Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Biel, 1777), s.v. Musik, 3:438-39.

²⁵² “Aunque la obra hubiese sido suspendida, algo continuaba trabajándose, sobre todo en su interior; sabemos así que hacia 1737 era maestro mayor don Domingo de Arrieta. Él hizo, en compañía de José Eduardo de Herrera, maestro de arquitectura, las tribunas que rodean el coro. En 1742 Manuel de Álvarez, también maestro de arquitectura, dictaminó con el mismo Herrera acerca del proyecto de presbiterio que presentó Jerónimo de Balbás. Éste escultor había trabajado de 1718 a 1737 en la obra extraordinaria del altar de los Reyes, como veremos más tarde, así como en el altar mayor. (en Manuel Toussaint, *La Catedral de México*, Porrúa, México, 1973: 61.)

músico maestro del Coliseo del que se decía que su talento musical era igual o superior al de Francesco Corselli (1705-1778), maestro de la Capilla Real de Madrid y quien también era de origen italiano.

Jerusalem era originario de Lecce, Italia, donde su padre, Matteo Martino Gerusalemme había sido a su vez violinista en la *Chiesa del Gesù* y había trabajado anteriormente en el ámbito teatral de Cádiz, ciudad de donde salían los barcos que se dirigían a la Nueva España. Luego de numerosos tropiezos administrativos que atestigua el documento con los autos formados para el examen de oposición del maestrazgo de capilla,²⁵³ Ignacio Jerusalem y Stella fue nombrado maestro interino de la catedral en 1749, y alcanzó el magisterio titular en 1750. Posteriormente, en 1755, fue también primer músico de la Colegiata de Guadalupe.

La razón por la que Jerusalem había llegado originalmente a la Nueva España en 1743²⁵⁴ fue que existía un contrato ofrecido de antemano por don José Cárdenas, administrador del Hospital y contador honorario del Real Tribunal de Cuentas, en el que se designaba al italiano para que ocupara una plaza titular en el Coliseo, que sería más tarde el

²⁵³ Ver: Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente I*, IIE, UNAM, 2007: 12-23.

²⁵⁴ Aunque también se ha manejado que Jerusalem llegó a México en el año de 1742, el expediente para tramitar la licencia de viaje que se encuentra en el Archivo General de Indias de Sevilla (AGI, Contratación, 5486, N. 3, R. 15, docs. 1 y 2, 19 de abril de 1743): “En 1743 se tramitaron las informaciones y licencia para que pasara a las Indias Ignacio de Jerusalem, natural de Lecce (Nápoles, Italia), contratado como músico del Coliseo de México, y que después fue también maestro de capilla en la Catedral de la misma ciudad. En el momento de partir hacia América, Jerusalem era considerado músico y comediante, viajó con otras 17 personas, entre las que estaban su mujer (nacida en Ceuta), y varios músicos y comediantes españoles (Andrés de Espinosa, Francisco Muñoz, Juan Ordóñez, Gregorio Paneco, Francisco Rueda y su mujer, Petronila Ordoñez), franceses (Juan Arestin, natural de Aix-en-Provence) e italianos (José Pissoni, natural de Milán).” Tomado de: María Gembero Ustárriz, “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, en *Revista de Musicología* XXIV, 1-2, 2001: 1-38.

Coliseo Nuevo de México, trabajo que además de otorgarle fama a Jerusalem en la Nueva España, fue un impulso para la vida músico-teatral del recinto.²⁵⁵

“[...] Mas lo que elevó el coliseo a un grado sobresaliente fue la afición del Señor Don Josef Cárdenas, Administrador del Real Hospital de Naturales, y contador honorario del Real Tribunal de Cuentas. En 1742 Consiguió permiso de S. M. Para ajustar en Cádiz algunas habilidades para este coliseo, y en ese año y en el siguiente ajustó a Josef Ordóñez e Isabel, [y otros músicos] y finalmente, el célebre músico compositor, Don Ignacio Jerusalem, natural de la ciudad de Leche en el reino de Nápoles, maestro de capilla de esta Santa Iglesia Catedral [...]”²⁵⁶

Sabemos realmente poquísimos, tanto del desenvolvimiento de Jerusalem en el Coliseo, como de la música teatral y operística que debió de haber compuesto en un ámbito diferente a la Catedral y la Basílica de Guadalupe; manuscritos y rastros perdidos que completarían hoy en día su obra total. Sin embargo, esta brecha en nuestra concepción de su vida²⁵⁷ y obra fuera de la Iglesia la podemos imaginar gracias al *corpus* de música litúrgica y devocional que circuló por todo el virreinato de la Nueva España, la capitania de Guatemala y el sur de la Alta California en el norte. Efectivamente, Jerusalem fue el primer

²⁵⁵ En 1673 se inauguró el Coliseo de México, considerado formalmente como el primer recinto teatral de la Nueva España. En el año de 1722, el Coliseo de México sufrió un incendio, por lo que fue reconstruido y estrenado en la misma ubicación aunque no tardó mucho en ser una molestia latente para los religiosos y enfermos del hospital. En 1753 fue inaugurado el Coliseo Nuevo, situado en la calle del Colegio de Niñas – hoy Bolívar-. La planta de su auditorio se ha descrito como una herradura o un octágono. Dicho recinto, más tarde, en el siglo XIX fue llamado Teatro Principal hasta 1931. (Información tomada de: Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII; entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal*, 2ª. Edición, corregida y aumentada, CONACULTA, INBA, 2013).

²⁵⁶ Luis González Obregón, *Época Colonial, México Viejo: Noticias históricas tradiciones, leyendas y costumbres por Luis González Obregón*. México, Editorial Patria, 1945: 346.

²⁵⁷ Recordemos como Estrada (Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentasDiana 95, México: SEP, 1973: 122-147) en su libro pionero nos cuenta de los numerosos escándalos y quejas en las que Jerusalem se vio envuelto. Sin embargo, es importante tener en cuenta que estas historias están siempre bajo la interpretación del cabildo de la Catedral u otras autoridades eclesiásticas.

italiano proveniente de un ambiente laboral ajeno a la iglesia²⁵⁸ en trabajar como maestro de capilla en la Catedral, lo que lo convierte en el primer agente –seguido por otros músicos italianos y novohispanos en la segunda mitad del siglo XVIII– que introdujo a nivel ritual un lenguaje musical italianizado²⁵⁹ íntimamente relacionado al teatro y a la ópera, y cuyo estilo galante nos hace recordar la música del alemán Johann Adolf Hasse (1699-1783), el italiano Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), o el español José de Nebra (1702-1768), cuya música, además, encontramos esparcida en los archivos novohispanos.

Es bien sabido y repetido desde los escritos de Robert Stevenson y Jesús Estrada,²⁶⁰ que Ignacio Jerusalem fue un precursor e introductor del llamado “estilo galante” en la Nueva España. Dicho estilo, con exponentes locales como Jerusalem, Santiago Billoni, Mateo Tollis de la Rocca, y más tarde Antonio de Juanas, Manuel Delgado o Mariano Elizaga –que siguieron, en gran parte, utilizando elementos de dicho estilo relacionado al teatro y la ópera–, se despliega, en un principio, de un contexto y sentido socio-musical y cultural que es importante tener en cuenta para estudiar y comprender asimismo su adaptabilidad y uso en la Nueva España.

²⁵⁸ Cabe mencionar por lo tanto que maestros de capilla anteriores a Jerusalem, tales como Hernando Franco, Francisco López Capillas, Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya, habían surgido y se habían educado en ambientes musicales dentro de la iglesia.

²⁵⁹ En la bibliografía concerniente al presente tema en castellano a la que he tenido acceso, el término utilizado es “italianizante”, a excepción de los escritos de Drew Edward Davies el cuál utiliza la palabra “italianizado”. En la presente tesis opté, al igual que el Dr. Davies, por el participio pasado “italianizado”, debido a que se acerca más a la idea, aquí expresada, de algo que ya ha sido influenciado, a diferencia del adjetivo “italianizante” que se podría entender como algo que ejerce la acción de italianizar. (Ver: Drew Edward Davies, PhD. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. University of Chicago, 2006: 48-61, “El sacramento galante: ¿‘maravilla rara’ o ‘galán amante’?”, en III Coloquio Musicat, *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, IIE, UNAM, México, 2008: 145-167.

²⁶⁰ Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, New York: Thomas Y. Crowell, 1952, y Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentasDiana 95, México: SEP, 1973.

Como toda terminología, la palabra “galante” tiene una larga y compleja historia. En su monumental libro *Music in European Capitals*,²⁶¹ el musicólogo norteamericano Daniel Hartz hace un recorrido a través de los diferentes significados y usos que se le han dado en diversos contextos; entre ellos, la aparición (mas no definición) del término *Gallanterie* en el diccionario bilingüe de Randle Cotgrave,²⁶² o el uso definido que le dieron franceses como Voltaire en los apartados “*Galant*” y “*Gallanterie*” de la *Encyclopédie*²⁶³ en donde existe ya una clara asociación a cualidades o actitudes relacionadas con “agradar” de la cultura de los nobles en la época de la Ilustración. Sin embargo, no es sino en Alemania en su *Das beschützte Orchestre*²⁶⁴ en donde Johann Mattheson menciona el estilo galante para describir un lenguaje musical característico de compositores tales como Giovanni Bononcini, Antonio Caldara, Benedetto Marcello, Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann, etc.²⁶⁵ De tal forma que un término francés que connota principalmente comportamientos sociales o verbales de ciertas élites es adaptado para propósitos musicales por la crítica alemana, refiriéndose así a lo “moderno”, o a lo “Italiano moderno”.²⁶⁶ Como sabemos, el siglo XVIII fue una era cosmopolita. Abundaban

²⁶¹ Daniel Hartz, *Music in European Capitals, The galant style, 1720-1780*, W. W. Norton & Company, Inc., Nueva York, 2003.

²⁶² Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, 1611. Edición facsimilar de la primera edición por la University of South Carolina Press, Columbia, 1950, o también se puede consultar en la edición facsimilar en internet: <http://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave/>.

²⁶³ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* fue editada entre los años 1751 y 1772 en Francia bajo la dirección de Denis Diderot y Jean d’Alembert. Fue un producto del movimiento de la llamada Ilustración, donde exponentes como Diderot, Voltaire, Rousseau y Montesquieu, entre otros, contribuyeron en sus diversos apartados.

²⁶⁴ Johann Mattheson, *Das beschützte Orchestre*, Hamburgo, Schiller, 1717: 354-276. El facsímil se puede encontrar en la librería en internet: [http://imslp.org/wiki/Das_beschützte_Orchestre_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Das_beschützte_Orchestre_(Mattheson,_Johann)).

²⁶⁵ *Ibid*: 354-276.

²⁶⁶ D. Hartz, 2003: 16-19.

los gobernantes nacidos en el extranjero: reyes alemanes en Inglaterra, Suecia y Polonia; un rey español en Nápoles; un duque francés en la Toscana; una princesa alemana emperatriz de Rusia. El francés Voltaire residió una temporada en la corte francoparlante de Federico II de Prusia y el poeta italiano Metastasio en la imperial alemana de Viena.²⁶⁷ Como es de suponer, el término “galante” empezó a ser maleable de acuerdo a los diversos países en donde se adoptó y también, de acuerdo a las subsecuentes generaciones que le dieron seguimiento; como los franceses a partir de la interpretación de los alemanes, o los españoles con una directa influencia italiana. No obstante, si había algo que persistió en el término fue precisamente lo “elegante”, lo “nuevo”, lo “moderno”, cuyos orígenes en el lenguaje teatral italiano –el bajo al servicio del texto– habían colonizado la música a nivel global y se veían ahora reflejados en melodías locales con acompañamiento. Además, la música instrumental de las cortes o la compuesta para diletantes que se tocaba en los hogares pertenecientes a la pequeña burguesía –la literalmente “música de cámara”– empezó a tener un carácter idiomático influenciado por lo italianizado y en una clara dicotomía con el llamado “estilo estricto o aprendido”, es decir, la polifonía contrapuntística propia de la iglesia.²⁶⁸ En la corte de Prusia, por ejemplo, el mismo rey Federico II “Der Grosse”, solía componer sonatas “a la moda” con movimientos de recitativos para flauta travesera, su instrumento.

²⁶⁷ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, 2, edición revisada y ampliada, Alianza Música, Madrid, 1997, p. 554. (En su versión original: *A History of Western Music*, cuarta edición, Norton Company, EUA, 1988: 543).

²⁶⁸ D. Hertz, 2003: 19-20.

En España, la interpretación cortesana en 1703 de *El pomo d'oro para la más hermosa* por la Compañía Real Italiana es considerada como la adopción de la ópera italiana, aunque desde antes ya había habido una irrupción de innumerables italianos que impregnaron con sus estructuras la producción dramática nacional. Entre otras representaciones anteriores de óperas, o de elementos de la misma, encontramos: la *La selva sin amor* (Madrid 1627) de Lope de Vega y Filippo Piccinini. Este último tiene además otros hitos en *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la rosa* (Madrid 1660) o *El robo de Proserpina* (Nápoles, bajo dominio español, 1678).²⁶⁹ Así, los italianos y lo italianizado fueron influyendo cada vez más en la vida y formas musicales en España, en donde la ópera, el teatro y los conciertos de las cortes se volvieron sinónimos de “a la moda”. En el sistema ilustrado español, con clara influencia de los movimientos sociales que se iban dando en Francia, el país vecino, la ópera vivió su esplendor en las ciudades que se encontraban en proceso de expansión, como Cádiz, que además de ser la puerta de entrada y salida hacia el nuevo mundo, se beneficiaba del comercio marítimo. Xoán M. Carreira menciona²⁷⁰ que “durante la primavera de 1737, el empresario Joseph Jordan construyó, sin licencia, un teatro en Cádiz, previsto para la representación de óperas italianas. No se sabe a ciencia cierta si Jordan dio empleo a algunos antiguos miembros de Los Caños del Peral (una compañía italiana en Madrid). Como dicho teatro competía con un local propiedad del Hospital de San Juan de Dios, este último decidió llevar a los

²⁶⁹ Filippo Coppola, Manuel García Bustamante, y Luis Antonio González Marín (Ed.) *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter: Nápoles 1678*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución "Milà i Fontanals," Departamento de Musicología, 1996.

²⁷⁰ Xoán M. Carreira, “Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica”, en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid; Cambridge University Press, 2000: 35.

tribunales al primero a fin de defender su monopolio, y se le concedió un 10 por ciento de los beneficios del nuevo teatro público de ópera, el único situado fuera de la capital española hasta 1750.” Aquí es, por lo tanto, donde debió de haber trabajado Ignacio Jerusalem antes de ser contratado de antemano, en 1743, por don José de Cárdenas, para ocupar la mencionada plaza titular en el Coliseo de la Nueva España. El hecho de que Jerusalem haya estado anteriormente en ciudades como Ceuta (c. 1738) o Cataluña (1739)²⁷¹ indica que muy probablemente trabajó en una o varias compañías italianas que viajaban por España, como la compañía italiana de Felipe V, conocida popularmente como “de los trufaldines”.²⁷²

Cinco años trabajó Jerusalem en el Coliseo de México antes de llegar a la Catedral Metropolitana. En su libro sobre el teatro en México del siglo XVIII, Maya Ramos Smith menciona: “La práctica teatral de la época configura un abigarrado y complejo microcosmos centrado en el Coliseo de la capital. Sus protagonistas y organizadores fueron desde el rey, que en Madrid dictaba sus leyes y ordenanzas, hasta el virrey, que determinaba su funcionamiento auxiliado por censores, jueces, administradores, funcionarios, escribanos y soldados [...] Para las autoridades, del rey para abajo, el teatro tenía una gran utilidad, [por lo que] a lo largo del Setecientos, se observó en la mayoría de los virreyes una intensa preocupación por el teatro, su funcionamiento y calidad”.²⁷³ Poco antes de que se inaugurara el Coliseo Nuevo (1753). que consistía en un nuevo edificio

²⁷¹ Craig H, Russell, *From Serra to Sancho, Music and Pageantry in the California Missions*, Oxford University Press, New York, 2009: 367.

²⁷² Juan José Carreras: 21.

²⁷³ Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII; entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal*, 2ª. Edición, corregida y aumentada, CONACULTA, INBA, 2013: 51-52.

construido en piedra, con escenario precisamente a la italiana y cupo para 1500 espectadores,²⁷⁴ Jerusalem acudió al llamado del examen de oposición del maestrazgo de capilla en la catedral, muy probablemente debido a las atractivas condiciones –mejores que en el Coliseo Viejo– y prestigio social que le ofrecían en este trabajo. A pesar de esto, se sabe que Jerusalem siguió teniendo contacto con el Nuevo Coliseo en donde dio a conocer diversas óperas italianas, hoy en día perdidas.²⁷⁵ Así, el gran corpus de música litúrgica y devocional que ha sobrevivido de este compositor está claramente impregnado de su pasado inmerso en el teatro y la música instrumental que empezó a surgir en la burguesía europea como síntoma del llamado movimiento de la Ilustración que impregnó a toda la cultura occidental.

Paradójicamente, este nuevo “estilo galante” proveniente de ámbitos como la música de cámara, la misma Iglesia, el teatro los nuevos conservatorios italianos, más que modificar el pensamiento teológico tradicional que regía el ritual catedralicio, modeló su sentido. Así, al tener una plataforma de acompañamiento idiomático con melodías ornamentales al servicio de la voz, los textos religiosos quedan clarificados, y con estos, el drama del sujeto en conflicto y comunión ante su Dios y religión.

En un análisis general podemos entonces decir que Jerusalem es el responsable de introducir formas nuevas y elementos musicales en el ritual catedralicio, tales como

²⁷⁴ *Ibid.*: 52.

²⁷⁵ Enrique de Olavarria y Ferrari, en su *Reseña Histórica del Teatro en México* señala que “Los primeros años del Coliseo Nuevo abundaron en calamidades de toda especie, que dificultaron su marcha material, pues en cuanto a la artística, nada podía esperarse digno de mención, no siendo extraño que nadie se preocupase en conservar noticias de unos espectáculos que, en la misma España, habían llegado entonces y continuaron mucho tiempo aún en supina decadencia”: Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México, (1538-1911)*, Editorial Porrúa, México, Tomo 1, 1961: 25.

partimenti,²⁷⁶ arias *da capo* (A, B, A) con partes virtuosas para la voz, texturas polifónicas muy homofónicas, ritmos lombardos y contrastantes (muy recurridos en los versos instrumentales), terminología musical italiana, así como el uso de la modulación, la cuál resalta la esencia del sistema tonal.

Particularmente, una de las características que Jerusalem introduce en la música de su autoría y que quiero resaltar especialmente, debido a su relación con esta investigación, es el uso idiomático en su escritura para instrumentos, principalmente los violines – instrumento que él mismo tocaba–, en donde las posibilidades técnicas de estos son exploradas más allá de la línea melódica que pueden producir, y llegan así a protagonizar y comentar pasajes por medio de ritmos diversos o cuerdas dobles, cromatismos u otros efectos al servicio del texto; tal es el caso del *Responsorio Quinto de la Concepción de Nuestra Señora*,²⁷⁷ en donde el texto *Et factum est diluvium peccati super omnem terram* (trad. Y un diluvio de pecados cayó sobre la tierra) adquiere diversos sentidos retóricos en sus repeticiones mediante ideas musicales protagonizadas por los violines con sus cambios de ritmo, fraseo, cuerdas dobles o uniéndose al virtuosismo de la voz. O también, por otro lado, relega los instrumentos al papel de soporte armónico de la línea principal como en el

²⁷⁶ Ver: Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007. Este libro proporciona un compendio completísimo de patrones musicales (*partimenti*) enseñados y usados en la música occidental perteneciente al llamado “estilo galante”, muchos de los cuales no sólo los encontramos en composiciones de músicos locales, como es el caso de Ignacio Jerusalem, sino también en composiciones que fueron traídas de Europa y a su vez estudiadas por compositores locales. Tal es el caso de las sonatas Op. 2 para Flauta Travesera del italiano Pietro Locatelli (Amsterdam 1732), o algunos de los *Solfèges d’Italie avec la basse chiffrée* (París, 1772) que se encuentran en el mismo Archivo de la Catedral Metropolitana de México.

²⁷⁷ Trevino-Godfrey, Ana, PhD: “Sacred vocal music by Ignacii Jerusalem found in the archives of the National Cathedral in Mexico City”, UMI Dissertation Publishing, pp. 21-32. Cabe mencionar que la autora no incluye en su tesis la catalogación del manuscrito. No obstante, la tesis, con sus correspondientes transcripciones puede localizarse en línea: (<http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/61817/3362422.PDF?sequence=1>).

salmo *Benigne Fac*²⁷⁸ (trad. Muestra conmigo tu bondad, Salmo 50, 20), en donde la voz, junto con la flauta travesera, protagonizan a la par un dialogo acompañado o comentado por los violines.

Esta utilización idiomática de los instrumentos, además de desencadenar composiciones instrumentales, provocó asimismo que en 1759 Jerusalem convenciera al cabildo para que mandase pedir una serie de instrumentos, que pudieran enriquecer y ampliar el sonido de la capilla, mismos que trajo el músico de violón Antonio Palomino, de *los Reynos de españa*.²⁷⁹

[...] 6 Violines de Gallani el Napolitano o de otro mejor fabricante si lo hubiere / 2 violas del mismo autor / 2 Oboes Cortos y 2 Largos / 2 Flautas Trabisieras con sus piezas de Alzar y Vajar / 2 Flautas Dulzes con 2 Octavinas / 2 Fagotes Largos por Be. Fa. Be. mi / 2 Órganos portátiles Napolitanos o de otra parte donde se fabriquen bien, de ocho o nueve rexistros, traiendo no más que la cañutería y su secreto para que aquí se armen / 2 clarines Octavinos de Re. Fa. Ut / Un Par de Timbales, en que pondrá todo el esmero posible para que se logren de la maior perfección por De. La. Sol. Re / 2 Trompas, teniendo presente las que la Iglesia tiene, para que estas y que de nuevo se piden, puedan servir de más [...]²⁸⁰

La Nueva España, al ser territorio español y tener una corte muy alejada geográficamente, desvió la vida musical hacia el teatro y la iglesia, en donde recibió toda clase de influencias y migraciones procedentes de Europa, que permitieron a nuevos

²⁷⁸ *Ibid*:44-54.

²⁷⁹ Ver apartado 2. 4 Los instrumentos musicales en la Catedral de México a través de los versos.

²⁸⁰ ACCMM, AC43, folio 698r.

compositores florecer como agentes de una práctica musical globalizada.²⁸¹ A diferencia de las instituciones teatrales y los particulares, la iglesia se preocupó por ir creando una memoria “histórica” a través de sus archivos; sin embargo, esta visión parcial con la que contamos constituye al mismo tiempo, en este particular caso, un reflejo indirecto de lo que sucedió en el mundo profano de la burguesía acomodada. La obra que ha sobrevivido de Ignacio Jerusalem, al mezclar ambos mundos estilísticamente, es quizás el parteaguas que más transgredió las estructuras musicales que llegaron a poblar las celebraciones de la Catedral Metropolitana, por lo que no resulta extraño que el estudio en torno a sus manuscritos sobrevivientes y a los de sus predecesores sea hasta cierto punto reciente, no sin haber dejado antes una estela de polémica y rechazo.²⁸²

Vale la pena recordar que, en un principio, el lenguaje musical que habían traído los españoles a la Nueva España pertenecía a la tradición polifónica franco-flamenca, por lo que estamos hablando a su vez de un fenómeno global; no obstante, dicho fenómeno se dio principalmente dentro de la iglesia.²⁸³ Así, vemos inmediatamente reflejada dicha tradición en la música de Hernando Franco y, posteriormente, en maestros de capilla tales como

²⁸¹ Drew Edward Davies, PhD. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. University of Chicago, 2006: 257.

²⁸² Recordemos en especial el primer rechazo del musicólogo R. Stevenson en su libro pionero sobre música en México: “Ignacio Jerusalem, provides but one especially conspicuous example of a second-rate Italian who, graduating from the orchestra pit at the Coliseo de México, carried into the cathedral the vapid inanities of Italian opera at its worst.” Ignacio Jerusalem, proporciona un ejemplo especialmente llamativo de un italiano de segunda categoría que, graduándose de la orquesta en el Coliseo de México, introdujo en la Catedral las trivialidades insulsas del peor momento de la ópera italiana [mi traducción]; Robert Stevenson, *Music in Mexico: a historical Survey*, New York: Thomas Y. Crowell, 1952 (revisado en 1971): 155.

²⁸³ Drew Edward Davies, PhD. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. University of Chicago, 2006: 48.

Antonio Rodríguez de Mata (1619-1648),²⁸⁴ Fabián Pérez Ximeno (1648-1654), Francisco López y Capilla (1654-1673) y Antonio de Salazar (1788-1815), entre otros. En el caso de Sumaya, discípulo de Salazar y un predecesor de Jerusalem, se empiezan ya a encontrar cambios por su utilización de diferentes y nuevos estilos; tanto en los villancicos, las cantadas y las misas; como en los salmos y las antífonas. Sin embargo, las composiciones de Sumaya siguen el estilo “antiguo” de la tradición polifónica, además de que su escritura para instrumentos no es idiomática.

En el tiempo en que Jerusalem estuvo a cargo de la capilla, ésta se caracterizó por su estabilidad, además de su intensa actividad y florecimiento musical. Conceptualmente hablando, estamos justo en la época en que empieza a aparecer en la Nueva España la palabra *Orquesta*, además de otra terminología filtrada por movimientos sociales ajenos a la iglesia; por lo que cabe aclarar que los primeros usos en occidente de esta palabra, como es el caso de la *Orchestre*²⁸⁵ de Mattheson, incluían precisamente sentidos que abarcaban también la relación de la música instrumental con la música vocal y dramática, particularmente la relacionada con el mundo de la ópera y el “nuevo estilo” italianizado,²⁸⁶ lo que permitió su fácil adaptación y adopción en la liturgia de la iglesia, con compositores locales como Jerusalem, Mateo Tollis de la Roca y Santiago Billoni.

²⁸⁴ Las fechas abarcan, en cada maestro de capilla mencionado, su periodo en el cargo.

²⁸⁵ Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo, 1713.

²⁸⁶ B. C. Cannon, *Johann Mattheson, Spectator in Music*, Yale Studies in the History of Music, New Haven, 1947: 109-134.

A lo largo de su libro *Music in the Galant Style*,²⁸⁷ el musicólogo norteamericano Robert O. Gjerdingen va desplegando un útil compendio de bajos cifrados y sin cifrar (*partimenti*), así como melodías emparejadas con bajos sin cifrar (los llamados *solfeggi*) tomados de composiciones dieciochescas tanto italianas, como alemanas, francesas, españolas, etc., que representan el llamado “estilo galante” y a su vez pueblan la obra de compositores novohispanos a partir de Jerusalem. Patrones de este tipo eran comúnmente utilizados como ejercicios para músicos. Prueba de esto es que los encontramos en los archivos catedralicios, tanto en España (los *partimenti* del napolitano Francesco Durante), como en la Nueva España (los *solfeggi* del también napolitano Leonardo Leo).

La migración de estilos y secuencias o esquemas musicales “a la moda” o en contraposición al “viejo estilo”, y cuyos vehículos de circulación llegaron a ser precisamente las cortes multinacionales, la pequeña y alta burguesía, las compañías de teatro, los migrantes y viajeros, la imprenta musical, etc., se consolidaron como un lenguaje en todo el mundo occidental; un producto de la llamada protoglobalización o “principios de la globalización moderna”²⁸⁸ que hoy en día nos ayuda a definir un “estilo” propio que floreció en diversos lugares geográficos, por lo que resulta necesario su contextualización tanto a nivel particular –como lo veremos a continuación con los versos para instrumentos– como a nivel global.

²⁸⁷ Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

²⁸⁸ Dicho término, es propuesto por primera vez por los historiadores A. G. Hopkins y Christopher A. Bayly con el fin de describir precisamente el expansionismo tanto de los vínculos comerciales como el intercambio cultural y de información que caracteriza el período inmediatamente anterior a la llegada de la llamada "globalización moderna" del siglo XIX.

3. 3 El inicio de una tradición: los versos instrumentales de I. Jerusalem

[...] Diez juegos de versos para los Psalmos alternados de el canto llano, para primeras y Segundas Clases [...]²⁸⁹

[...] por no haber pieza chica ni grande compuesta por el referido Jerusalem que no fuese de la admiración aún de los mismos inteligentes y la respetaban hasta por un milagro de la música que brillaba en lo muy patético y armónico de toda su composición.²⁹⁰

En 1765, siguiendo la tradición de los canónigos por el control y conservación de los fondos musicales,²⁹¹ el Cabildo pidió a Ignacio Jerusalem que elaborase “con la mayor exactitud y prontitud el Archivo de los libros y papeles de la capilla de la música de esta Santa Iglesia haciéndose con la debida separación y claridad...”²⁹² Sin embargo, cuatro años tuvieron que pasar, en medio de insistencias “por varios modos políticos y extrajudiciales”,²⁹³ para que Jerusalem se “hallara trabajando en dichos papeles”.²⁹⁴ Es aquí, en la primera página de este inventario,²⁹⁵ donde, junto con el resto de las composiciones de Jerusalem, se mencionan por primera vez los manuscritos de los versos para instrumentos o “versos para los Psalmos alternados de el canto llano” como los denomina el compositor, de los cuales, un juego de versos ahí citados no se ha conservado

²⁸⁹ ACCMM, A2211, “*Inventario de música compuesta por el Sr. Dn. Ignacio Jerusalem y Stella Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de Mexico; para servicio de el Choro de dha Santa Iglecia. Al que se compone, y tiene inventariado, por su orden numero de cada una de las obras, y al margen la anotación también de el numero de papeles...*”, 1769. El listado incluye más de 230 obras compuestas durante los diecinueve años de Jerusalem como maestro de capilla.

²⁹⁰ ACCMM, AC51, fol 18r, 21 de Enero de 1771.

²⁹¹ Ver apartado 3. 1: El Archivo del Cabildo de la Catedral de México: historia y estructuración.

²⁹² ACCMM, AC47, folio 69r, 22 de Enero de 1765.

²⁹³ ACCMM, AC48, folio 267r, 8 de Enero de 1768.

²⁹⁴ ACCMM, AC49, folio 69r, 22 de Enero de 1768.

²⁹⁵ El inventario está conformado por cuatro secciones: las dos primeras contienen composiciones de Jerusalem, mientras que la tercera es un inventario de música que Jerusalem adquirió para el archivo en 1751 y la cuarta enlista obras compradas por el maestro de infantes, Manuel de Acevedo.

actualmente en el Archivo de la Catedral. Respeto a los otros nueve juegos sobrevivientes, seis nos han llegado agrupados juntos en cuadernillos o papeles sueltos²⁹⁶ separados por instrumentos y los otros tres juegos se encuentran cada uno de manera independiente. Efectivamente, este violinista, clavecinista, organista y compositor, de origen italiano nacido en Lecce en 1707 y proveniente de una familia con una gran trayectoria musical fue el primero en componer juegos de versos instrumentales para la Catedral de México. Como sabemos, estas tipologías ya se habían dado en los países católicos como España, Francia, Portugal e Italia; las cuales surgieron, a su vez, como una variación alterna de los versos organísticos que formaban parte, en la Nueva España, de la tradición improvisatoria de la música dentro de la iglesia.²⁹⁷

No es del todo casual que haya sido precisamente Jerusalem el que haya trasplantado los versos para dotación de instrumentos transversales a la tradición escrita y a la oral de la música, pues, como mencioné anteriormente,²⁹⁸ este compositor se convirtió en uno de los principales agentes en introducir y propiciar la circulación de estilos, formas y géneros, ajenos hasta entonces en la música devocional dentro de la Nueva España y más apegados a las cortes europeas del siglo XVIII. Este cambio en la práctica musical se había extendido en Europa a mediados de siglo más allá de las fronteras de la nobleza, para convertirse en un lenguaje musical de la burguesía a nivel global en la cultura occidental.

Esta diferencia estilística con la que Jerusalem tan bien había sido recibido en el

²⁹⁶ El término “papeles sueltos” es utilizado en las Actas de Cabildo en oposición al de “libro de facistol”, y corresponde a papeles en disposición horizontal y vertical, agrupados y separados por instrumentos.

²⁹⁷ Ver apartado 1. 2 Los versos para órgano: el umbral entre la tradición oral y la escrita.

²⁹⁸ Ver apartado 3. 2 Ignacio Jerusalem y Stella: el llamado estilo “galante” en la Catedral de México.

Coliseo de México, provocó en el examen de oposición para el maestrazgo de capilla en la Catedral Metropolitana de 1750 –en el que figuró como único candidato– unos cuantos tropiezos y choques con la tradición musical que hasta entonces se había estado dando en la Catedral, como lo podemos leer a continuación:

...se le mandó [para calificar las obras de contrapunto y composición ejecutadas por Jerusalem] que, allá a su modo y como pudiese, explicase lo que tenía entendido de la música y con particularidad del canto llano, y se previno al mismo tiempo a los examinadores que si dificultasen sobre alguna cosa de las que dijese se la replicasen y si entendían que erraba en algo se lo enmendasen y corrigiesen. Con efecto, hizo así, y, con voces y palabras mestizas y no bien perceptibles, discurrió, explicó y expuso por un buen rato de tiempo las principales y más sustanciales reglas de la música armónica o canto llano y también algunas de la cromática o canto figurado,²⁹⁹ del contrapunto, concierto y composición, diciendo a lo último que así se aprendía y se enseñaba la música en su tierra la Italia y demás naciones extranjeras, y que no se necesitaba de más discursos ni libros antiguos para comprender, enseñar y aprender perfectamente la música que lo que él llevaba dicho y algunas pocas cosas más, por ser la verdadera ciencia de la música sólo la arreglada ejecución de ella...³⁰⁰

Como se puede observar a lo largo del expediente con los autos formados para el examen de oposición de maestrazgo de capilla de Ignacio de Jerusalem,³⁰¹ para obtener tal

²⁹⁹ La diferencia que se marca aquí al separar canto llano de canto figurado es el uso de compases prefijados – en el caso del canto figurado– así como la utilización del cromatismo, lo cuál veremos más adelante desplazado y reflejado en parte en los versos para instrumentos de Jerusalem.

³⁰⁰ Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente I*, IIE, UNAM, 2007: 16.

³⁰¹ El documento consta de las siguientes partes: 1. Portada (folio 98), 2. Edicto convocatorio (folio 99), 3. Informe de Luis Fernando de Hoyos Mier y Francisco Ximénez Caso (folios 100-103), 4. Dictamen de Miguel de Herrera (folio 104), 5. Dictamen de Joseph González (folio 105), 6. Dictamen de Martín Vázquez de Mendoza (folio 106), 7. Dictamen de Miguel Gallegos (folio 107-107v), 8. Villancico *A la milagrosa escuela* (folio 108), 9. Cuenta de la música que se copió (folio 109), 10. Acuerdo de aceptación (folio 110), 11. Antífona *O Emmanuel Rex* (folio 111-111v), 12. Dictamen de Juan Joseph Durán y León (folio 112), 13. Contrapunto de tema (*O Emmanuel Rex*; folios 114-116v), 14. Hoja pautada con notación musical (folio 117v), 15. Antífona *Iste Sanctus*, fragmento (folio 118-118v), 16. Fuga a cuatro voces (folio 119-119v), 17.

cargo, los postulantes eran examinados en el conocimiento de las fórmulas cantadas en la misa y el oficio, para lo cuál era necesario saberse tales fórmulas usuales, es decir; entonar el himno de tercia, las antífonas de la virgen, los versículos de invocación del oficio, los responsorios breves de las horas menores, etc., por lo que todos estos resultaban elementos básicos y necesarios para las funciones prácticas de un maestro de capilla. Sabemos también que cualquier músico, por más lejano de la iglesia que estuviera en aquella época, tenía experiencia práctica en el ámbito litúrgico de la música, es decir, conocía el orden de la participación de la música en el rito de la misa y el oficio.³⁰²

Aunque resulta notoria, tanto la reticencia de las autoridades eclesiásticas respecto a la escuela y tradición a la que pertenecía Jerusalem “por no tener costumbre de catedral”,³⁰³ como los numerosos tropiezos y choques que se dieron cuando se le pedía algo y lo hacía “según su modo de entender, no como debe ser”,³⁰⁴ llama igualmente la atención cómo, a pesar de las diferencias, el dictamen reconoce positivamente la preparación del italiano; su habilidad en la composición y un especial reconocimiento en lo que se refiere al acompañamiento de los instrumentos:

[...] Por lo que toca a la práctica y ejecución de lo que es música –y [que] debe poseer principalmente el que habría de obtener el magisterio de capilla–, es también cierto que, así

Bajo de contrapunto (folio 120), 18. Parte de bajo (*O Emmanuel Rex*; folios 120v-121v), 19. Parte de contralto (*O Emmanuel Rex*; folios 122-123), 20. Parte de tenor (*O Emmanuel Rex*; folios 124-125), 21. Parte de tiple (*O Emmanuel Rex*; folios 126-127), 22. Parte de contralto (*Iste Sanctus*; folio 131v), y 24. Parte de tenor (*Iste Sanctus*; folio 132v). Información tomada de: Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente I*, IIE, UNAM, 2007: 12-13.

³⁰² Estamos hablando de una época en que la educación no era laica, por lo que el estudio de la teología y la retórica eran parte de la educación básica en los países católicos como Italia y España.

³⁰³ F. Zamora y J. A. Cruz, 2007: 17.

³⁰⁴ *Ibid.*

como vimos que tropezaba [Jerusalem] y escaseaba en la explicación y en las voces, vimos también que, con notable agilidad y expedición, se desembarazaba y respondía a lo que se le preguntaba con la pluma en la mano, haciendo y formando de repente sobre el papel rayado, con figuras y notas, lo que se le mandaba que hiciese, conviniendo los examinadores en que estaba con arreglo lo compuesto, de que alguno o algunos fragmentos se hallan en los autos. Así el contrapunto como el villancico a cuatro, compuesto uno y otro en el preciso término de veinte y cuatro horas que se le asignó para cada uno –ya vuestra señoría ilustrísima los oyó cantar públicamente en el coro–, con la especialidad que compuso también dentro [de] el mismo tiempo las voces del acompañamiento de instrumentos, sin ser esto de la obligación de los que se examinan, sino tan sólo el meter las voces y no los instrumentos [...] ³⁰⁵



Imagen 3. 3. 1. Portada de los autos del examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella. ACCMM.

³⁰⁵ *Ibid*:16.

A pesar de que anteriormente Manuel de Sumaya (ca.1676-1755) había encabezado el uso de violines en sus obras, la escritura de Jerusalem en lo que concierne a los instrumentos en general, y a los violines en particular, adquiere un gran protagonismo e independencia técnica en sus composiciones vocales. A diferencia de las obras con violines de Sumaya, por primera vez nos encontramos con una escritura idiomática para instrumentos de compositores locales en el archivo la catedral. Cabe destacar que, al igual que en las catedrales españolas, el violín es introducido en Hispanoamérica en el siglo XVII precisamente por los italianos –en España, también encontramos algunos flamencos–, lo que desencadena la apertura de plazas propias de violín a principios del siglo XVIII, coincidiendo con la Guerra de Sucesión. Así, en la Catedral Metropolitana del siglo XVIII, encontramos a destacados violinistas provenientes de Italia, tales como José Givomo Laneri, Francisco Todini y Gregorio Panseco, entre otros, por lo que parte de los violines con los que contaba la capilla de música de la catedral provenían de constructores napolitanos.³⁰⁶

También a partir de Jerusalem nos encontramos por primera vez en los archivos catedralicios con composiciones instrumentales pertenecientes a un compositor local, como es el caso de las oberturas en tres movimientos que se encuentran en el Archivo de la Catedral de Durango,³⁰⁷ y los versos para instrumentos. En el caso de las oberturas, es muy

³⁰⁶ En 1759, el Cabildo le encargó a el músico Palomino la compra de diversos instrumentos, entre ellos “seis violines del constructor napolitano Gallani o de otro mejor si lo hubiera” (ACCMM, Actas de cabildo, libro 43, folio 298v-299r, 13 de Febrero de 1759). Los Gagliano constituían una dinastía napolitana de constructores de instrumentos de arco, cuyo primer representante, Alessandro, era discípulo de Stradivarius.

³⁰⁷ Drew Edward Davies, PhD. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. University of Chicago, 2006: 258-264.

probable que estas fueran escritas originalmente como preludios de obras escénicas que compuso para el Coliseo y llegaron a la Catedral de Durango para ser interpretadas, al igual que algunas sinfonías de compositores extranjeros que se encuentran en el Archivo de la Catedral de México, como música de ambientación en el ritual catedralicio.³⁰⁸ Esto último se puede deducir indirectamente a través de documentos tales como el inventario de 1793 de la Catedral de México –el último del periodo virreinal–,³⁰⁹ el cuál está organizado de la siguiente manera: 1. Música instrumental, 2. Música para maitines, 3. Música de Semana Santa, 4. Música de difuntos, 5. Villancicos, 6. Versos y 7. Música sin instrumentos.³¹⁰ Aquí, la denominación “música instrumental” se refiere a la música con acompañamiento instrumental; la llamada “música sin instrumentos” es música donde, además de las voces, únicamente intervenía el órgano; y en la sección de “versos” es donde encontramos los juegos de versos para instrumentos y una sinfonía, por lo que dicha ordenación se constituye a partir del discurso religioso y las celebraciones litúrgicas llevadas a cabo en la

³⁰⁸ *Ibid.*: 258.

³⁰⁹ ACCMM, A2213: Este inventario, que da información más completa y catalogada que los anteriores, fue realizado en 1793 por el secretario capitular José Díaz de Ribera en colaboración con el maestro de capilla Antonio Juanas.

³¹⁰ Las secciones completadas son: 1. MUSICA INSTRUMENTAL: Misas de primera clase (41), misas para segundas clases (21), secuencias (13), graduales (8), motetes (29). Salmos de vísperas: Dixit Dominus (21), Beatus vir (17), Laudate Dominum (19), Laetatus sum (7), Lauda Jerusalem (12), Magnificat (24), juego de vísperas (5), salmos propios (7), himnos (44), juegos de vísperas para segundas clase (18), Credidi (2)., 2. MUSICA PARA MAITINES: Música para Maitines: San Idelfonso (24), San Felipe Neri (5), San José (23), Patrocinio de San José (16), Santísima Trinidad (19), Resurrección del Señor (2), Natividad del Señor (38), Natividad de Nuestra Señora (18), Nuestra Señora del Pilar (21), Purísima Concepción (26), Nuestra Señora de Guadalupe (32), Asunción de Nuestra Señora (38), Santa Rosa María (17), Preciosísima Sangre de Nuestro Señor (14), San Pedro (22), Corpus Christi (21), responsorios sueltos para varias festividades (16), Te Deum Laudamus (23), Salves (13). Obras interpretadas en la restitución al trono de Fernando VII: versos (1), secciones de misa (3), sinfonía (1), motetes (2)., 3. MÚSICA DE SEMANA SANTA: Lamentaciones (12), misereres (3), versos del miserere (19), antifonas (2)., 4. MÚSICA DE DIFUNTOS: Salmos (12), misas (8), secuencias (8), invitatorios (8), salmos (6), lecciones (7), reponsos (6)., 5. VILLANCICOS: (5)., 6. VERSOS: Versos orquestales (32), sinfonía (1)., 7. MUSICA SIN INSTRUMENTOS: Misas o secciones de misa (18), salmos (27), magnificats (10), salmos sueltos (10), motetes para las procesiones (30), himnos (18). Música para Semana Santa: antifonas (3), pasiones (4), lamentaciones (2), himno (1), salmos (1). Música de difuntos: misas (1), invitatorios (1), salmos (3), responsorios (3), lecciones (3), antifonas (9), salves (15).

Catedral Metropolitana.

Los 9 juegos de versos que se encuentran actualmente en el archivo están entonces agrupados juntos en cuadernillos o papeles sueltos, separados por instrumentos (A0591.01, A0591.02, A0591.03, A0591.04, A0591. 05 y A0591.06), y los otros tres juegos se encuentran cada uno de manera independiente (A0590, A0592, A0593), aunque también separados por instrumentos, pues cada ministril contaba con su propio atril.³¹¹

En el inventario elaborado por Tollis de la Roca en 1770,³¹² un año después del fallecimiento de Ignacio Jerusalem, las composiciones del anterior inventario fueron incorporadas y además divididas en secciones donde se enlistan más detalladamente los mismos 10 juegos de versos, y se indica en el décimo que “nueve no están en el Archivo, ni los borradores” debido a que “los tienen los primeros violines”.³¹³ Esto último, sin embargo, no indica que los que nos han llegado son los otros nueve juegos que Tollis de la Roca menciona, pues aspectos tales como la instrumentación no coinciden completamente con los sobrevivientes, lo que me lleva a plantear los siguientes argumentos al respecto; a) la instrumentación cambió por razones prácticas, como es el caso de los juegos A0591.03, A0591.04, A0591. 05 y A0591.06, a los cuales se les añadió posteriormente la parte de las trompas; b) el hecho de que encontremos varios de estos juegos de versos en archivos como el de la Basílica de Guadalupe o en Durango y Puebla, entre otras ciudades, indica que la circulación de los versos de Jerusalem, así como su uso práctico dentro del ritual, provocó

³¹¹ Ver apartado 2.2 La música en la Catedral de México.

³¹² ACCMM, A2212: “Testimonio de el imventario de musica que esta a mi cargo”.

³¹³ ACCMM, A2212: 12.

su desgaste y reproducción, por lo que; c) la caligrafía de los versos pertenece a copistas posteriores a la muerte de Jerusalem.

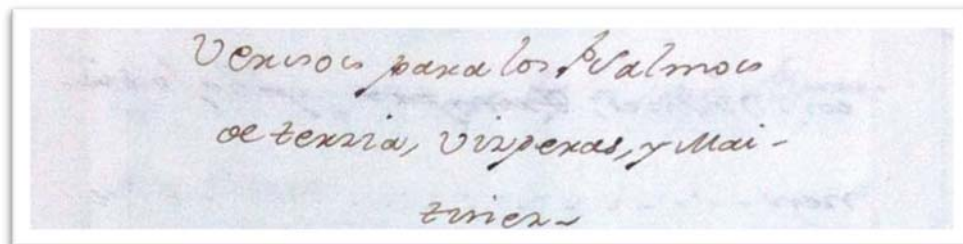


Imagen 3. 3. 2 Fragmento del inventario de 1770, redactado por Tollis de la Roca.³¹⁴

Al comprobar la nomenclatura del sistema guidoniano que Tollis de la Roca utiliza, se observa que éste no corresponde en su totalidad a la práctica usual de la música catedralicia. Esto se puede deber a que el sentido de la tonalidad propia de la época predominaba más en la concepción musical de compositores como Jerusalem y sus contemporáneos, lo que deja interrogantes respecto a la predominancia de la tonalidad sobre el uso de los modos antiguos en la mente de estos compositores en específico.³¹⁵

<i>Primero .- Por el tono de él Lafá, con Violines, Fagotos, clarines, Trompas, Timbales, y bajos, con Borrador, tiene...</i>
<i>Segundo.- Por el tono de Ffaut mayor, con violines, Trompas, Fagoto, y bajos, con Borrador, tienen...</i>
<i>Tercero.- Por el tono de Dlasolre mayor, con Violines, Clarines, Trompas, Timbales, y bajos, con Borrador, tienen...</i>
<i>Cuarto.- Por el tono de el Lami mayor, con violines, Trompas, y bajos, tienen...</i>

³¹⁴ ACCMM, A2212.

³¹⁵ A pesar de que en el barroco predomina la tonalidad, a nivel de la música eclesiástica, ésta es música muy dependiente de los modos, aunque haya cambiado también a la tonalidad, sobre todo lo relacionado a lo que proviene del canto gregoriano, como es el caso de los versos. Ver apartado 2. 3: Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje híbrido de los versos.

<i>Quinto.- Por el tono de Ffaut mayor, con violines, Trompas, y bajo, tienen...</i>
<i>Sexto.- Por el tono de Dlasolre mayor, con violines, Trompas, y bajos, tienen...</i>
<i>Septimo.- Por el tono de Dla solre mayor, con violines, Trompas, y bajo tienen...</i>
<i>Octavo.- Por el tono de Gsolreut mayor, con violines, Trompas, y bajo, tienen...</i>
<i>Nono.- Por el tono de Gsolreut menor, con violines, y bajo, tienen...</i>
<i>Dezimo.- Por el tono de Dlasolre menor, con violines, y bajo: De estos, nueve no estan en el Archivo, ni los Borradores, los tienen los primeros violines, y tienen...</i>

Tabla 3. 3. 1 Versos para los Psalmos de terciá, vísperas y maitines.
 Información tomada del Inventario de 1770 redactado por Tollis de la Roca, ACCMM, A2212.

A pesar de que no es posible saber con certeza cuál fue el primer juego de versos que Jerusalem compuso, se pueden observar en los manuscritos, elementos transicionales que dan indicios de una cronología, lo que me ha llevado a dividir las obras en dos grupos:

1. Los juegos A0591.01, A0591.02, A0591.03, A0591.04, A0591.05, y A0591.06, agrupados en cuadernillos por instrumentos. Estos presentan los siguientes aspectos que me llevan a deducir que fueron los primeros versos instrumentales compuestos en la Nueva España: a) Son los versos más breves de toda la colección que hay en la Catedral de México; b) Presentan una cadencia o pausa intermedia, muchas de las veces indicada con doble línea en la notación y un calderón en su resolución, por lo que su estructura corresponde a la de las fórmulas salmódicas divididas en dos hemistiquios; c) Son los únicos juegos de versos que están numerados, es decir, que no contienen indicación de tempo (Allegro, Adagio, etc), emparentándose directamente con los versos para órgano que se han conservado, tales como los de A. de Cabezón, Rafael Angles, etc.; d) La instrumentación, pensada inicialmente para dos violines y bajo, es la más sencilla de los

nueve juegos, pues las trompas, que utilizó igualmente Jerusalem en obras vocales posteriores, fueron añadidas después ya sea doblando los violines en el A0591.02 o separadamente en los juegos A0591.03, A0591.04, A0591.05, y A0591.06; e) el registro que abarcan los violines es estrecho en comparación con los juegos posteriores, lo que podría indicar su adecuación a las fórmulas cantadas; f) La fecha de composición está en duda, sin embargo, en 1750 el *DIARIO MANUAL* de la Catedral de México habla de la alternancia de estas tipologías, lo que sugiere que, tan pronto como Jerusalem entró a trabajar al recinto, compuso estos juegos de versos. Además, cabe destacar que fueron precisamente éstos juegos los que más se propagaron a otras iglesias.³¹⁶



Imagen 3. 3. 3 Primeros dos folios de la parte del violín primero del juego de versos A0591.01

³¹⁶ *El DIARIO MANVAL DE LO QUE EN / Esta Santa Yglesia Cathe / dral Metropolitana de México se / Practica y Observa, en su Altar, Choro [...]*, fols. 2r y 2v.

2. Los otros tres juegos de versos, A0590, A0592, A0593, más variados entre sí respecto a la instrumentación y que muy probablemente fueron escritos posteriormente. Estos presentan las siguientes características: a) Tienen una duración más larga; b) Contienen indicación de tempo (Adagio, Allegro, etc); c) Los juegos A0590 y A0592 no muestran una pausa o cadencia intermedia que corresponda a la división por hemistiquios correspondiente a la *mediatio* del tono salmódico; d) El juego A0593 sí muestra divisiones en algunos de sus versos, como en los dos allegrettos; sin embargo, éstas están indicadas con doble punto o repetición tanto en la cadencia intermedia como al final, lo que les daría la forma binaria AABB, acercándolos a las repeticiones de la forma sonata (dos partes que se ejecutan dos veces); c) El lenguaje musical que presentan los tres juegos, con recapitulaciones y partes de solos en las secciones de instrumentos, los vuelve más independientes de una estructura basada en los salmos, a diferencia de los anteriores seis juegos; d) La instrumentación refleja, además de un diálogo basado en los diferentes timbres y agrupaciones de los instrumentos, un hecho práctico relacionado con los mismos instrumentos que se fueron adquiriendo y usando en la capilla musical de la Catedral de México alrededor del siglo XVIII; tal es el caso de la introducción de los violines y las trompas primeramente, y después, de instrumentos como los clarines (1753), el fagot (1760) y los timbales (1756), lo que nos obliga a datar al menos los juegos A0590 y A0592 como posteriores a 1760.³¹⁷

³¹⁷ Ver apartado 2. 4 Los instrumentos musicales en la Catedral de México a través de los versos. También se puede encontrar información detallada al respecto en: Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía, siglos XVI-XVIII”, tesis doctoral, 3 vols., Granada, Universidad de Granada, Tomo I, 2007: 182-225.



Imagen 3. 3. 4 Primero folios de la parte del acompañamiento del juego de versos A0593.

Al estar condicionados por la duración tan corta de los versos de los salmos, es notorio cómo los versos instrumentales no permiten un desarrollo muy amplio en el discurso musical. Los primeros seis versos, escritos para dos violines y bajo (y posteriormente dos trompas) tienen una textura muy homorrítmica y homofónica en la melodía que sustenta el bajo, muchas veces incluso yendo el primer y segundo violín en unísono (ANEXO 3. 3. 1). Estos y los posteriores juegos están llenos de pequeñas melodías sobre soportes armónicos *-partimenti-* típicos del estilo galante, que se repiten en intervalos o acompañando instrumentos distintos, modulando constantemente, o también como recapitulaciones en el caso de los versos con cadencias intermedias. También podemos oír ritmos lombardos en todos los juegos, así como apariciones notorias de ritmos

diversos y contrastantes en los juegos con mayor instrumentación. Al haber solos de los instrumentos de viento-madera (fagotes) o metal (trompas, clarines), los violines acompañan los solos con acordes como gestos, y se suman así a la improvisación armónica del bajo continuo con el órgano (ANEXO 3. 3. 2, y Ejemplo 3. 3. 1).

5. Andante

Fagot 1

Fagot 2

Trompa 1

Trompa 2

Clarín 1

Clarín 2

Timbales

Violín 1

Violín 2

Bajo

9

Ejemplo 3.3.1 Fragmento del 5º verso, andante, del juego de versos A0592, para 2 fagotes, 2 trompas, 2 clarines, timbales 2 violines y bajo.

Ciertamente, los elementos encontrados en los versos de Jerusalem que he mencionado pertenecen al estilo galante italianizado cuya relación con el teatro, la música de la alta burguesía europea y el *bel canto* reflejan el ambiente del cuál el compositor italiano había surgido.

Una característica que llama la atención en la mayoría de los versos es el hecho de que contienen cromatismos a lo largo del discurso melódico. Esto se presta a la siguiente interpretación: que si bien el cromatismo formaba parte de un lenguaje de finales del

barroco que explora la tonalidad, también puede ser un efecto que el compositor utiliza en estas tipologías para aplicar una variante a estructuras tan cortas.

Al estar al servicio del ritual, los versos respondían a la práctica de las celebraciones litúrgicas, lo cuál explica el fenómeno de que los manuscritos hayan circulado tan exitosamente por diversas catedrales e iglesias menores, así como el hecho de que se hayan añadido o quitado posteriormente partes de instrumentos que la Catedral iba adquiriendo o que otras iglesias no tenían. Ésto, junto con el hecho de que la práctica de la notación musical en el siglo XVIII contenía una amplia ornamentación improvisada a nivel melódico que los diversos músicos le iban añadiendo, evidencia la brecha que existe actualmente entre los manuscritos y una concepción sonora fiable que nos indique cómo los músicos de la época podrían haber hecho uso, en la práctica, de estas tipologías.



Imagen 3. 3. 5 Portada del juego de versos A0590.

Como mencioné en el apartado anterior, al igual que las oberturas conservadas en la Catedral de Durango y el resto de la música vocal con acompañamiento instrumental de Jerusalem, el llamado “estilo galante” de los versos pertenece a un lenguaje³¹⁸ con un marco de referencia global de composiciones de músicos contemporáneos tales como Mateo Tollis de la Roca y Santiago Billoni (ca. 1700-ca. 1763), que estuvieron en la Catedral de México y en la de Durango respectivamente; o como los españoles José de Nebra (1702-1768), Luis Misón (1727-1776) y José de Herrando (c. 1720-1763); o los italianos Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), y Leonardo Leo (1694-1744), entre otros muchos, que no llegaron a pisar territorio novohispano, pero cuya música instrumental y *Solfeggi* han llegado a los archivos catedralicios de la Nueva España.

Cabe destacar que este nuevo estilo, introducido primeramente por Jerusalem en el ritual, representó un parteaguas en la música que se había dado hasta entonces en la Catedral de México; formas externas y nuevas de escribir e interpretar la música que, en el caso de los versos para instrumentos, convivieron a su vez con los versos organísticos que se improvisaban paralelamente en las celebraciones, los cuáles estaban más apegados a la tradición polifónica.

Estos manuscritos para instrumentos de Jerusalem trazaron una variante en la tradición oral de la música que había llegado con la vieja práctica *alternatim* de la liturgia; variante que en pleno siglo XVIII fue bien recibida y difundida por sus contemporáneos, así como muy recurrente por sus predecesores. Sin embargo, no fue sino hasta tiempo después

³¹⁸ Ver apartado: 2. 3 Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje sincrético de los versos.

de la muerte de Jerusalem que el género fue retomado, esta vez no por un maestro de capilla, sino por un violinista: Manuel Delgado.

3. 4 La propagación de los versos en la Nueva España

Hablar de la propagación de los versos en la Nueva España es entrar en terrenos limitados, por la simple razón de que gran cantidad de archivos catedralicios y conventuales que hay en México y otros países latinoamericanos no han sido explorados aún, por lo que no existen catálogos, o siquiera pequeños inventarios, que nos permitan tener un acceso global a las obras que se encuentran en estos.³¹⁹

Sin embargo, en el transcurso de esta investigación, desde el 2012 hasta la fecha, han surgido cuatro catálogos nuevos publicados por investigadores de diversos ámbitos, de los cuales sólo en uno (el acervo de la parroquia de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la sierra Mixteca de Oaxaca)³²⁰ no he encontrado versos para instrumentos. De igual forma, de los catálogos que habían sido publicados previamente, sólo uno carece de versos (Archivo de Musical de la Catedral de Oaxaca).³²¹ Así, he estado trabajando con dichos catálogos,³²² o también artículos³²³ y publicaciones³²⁴ que aluden a versos instrumentales

³¹⁹ Las razones de esta situación varían mucho: desde el hecho de que la musicología es aún muy joven en estos países, hasta el de que la situación política no apoya ni fomenta el desarrollo de la investigación musicológica; también, que las autoridades eclesiásticas se han mostrado reacias a abrir las puertas de sus archivos al ámbito académico, etc.

³²⁰ John Lazos, *Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristobal de Suchixtlahuaca, en la Sierra Mixteca de Oaxaca*, RISM Musical Sources in MEX-SCHamp, México, 2013.

³²¹ Aurelio Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca: catálogo*. CENIDIM México, D.F., 1990.

³²² Thomas E. 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; Aurelio Tello, Dalila Franco, Abel Mani: *Archivo de Música del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla; Catálogo y Apéndice biográfico*, CONACULTA-INBA-CECAP, Puebla, 2014 (en prensa); Drew Edward Davies, *Catálogo de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM, IIE, ADABI, México, 2013; John Lazos, *Catálogo musical del Archivo Histórico Diocesano de la Catedral de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas/ Music catalogue of the Historical Diocesan Archives at the Cathedral of San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.*, RISM Series A/II Musical manuscripts after 1600, RISM, 2012; Lidia Guerberof Hahn, *Archivo Musical / Catálogo, Insigne y*

en archivos no catalogados, e inventarios históricos.³²⁵ En lugares como el archivo de la Catedral de Morelia³²⁶ o la Basílica de Guadalupe, intenté acceder a estos sin éxito alguno hasta la fecha. Así, comentaré a continuación algunos aspectos que han llamado mi atención sobre dichas fuentes consultadas. Estos comentarios están en relación al ANEXO 3. 4. 1 que elaboré y que toma la información más relevante de los versos censados hasta la fecha, algunos de los cuales abordo más a fondo en otros apartados.

Primeramente me gustaría mencionar que el Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe, con 72 juegos de versos, es definitivamente el caso más emblemático para este género musical en la Nueva España y el México Independiente. Como sabemos, Ignacio Jerusalem fue también primer músico de la Colegiata de Guadalupe a partir de 1755, seis años después de que comenzara a trabajar en la Catedral de México, lo que enfatiza la conexión natural –además de geográfica–, entre los dos recintos, en donde los versos se propagaron e intercambiaron con facilidad. Sin embargo, la cantidad de versos en la Basílica empieza a aumentar notoriamente justo en el periodo post-independentista, es

Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, Primera Edición, México, Febrero 2006; Patricia Sanabria Varga y John Lazos, *Catálogo del Archivo Histórico Musical de la Parroquia El Sagrario de la Catedral de Tulancingo*, Adabi de México, A.C., México, 2013. Y por último: John Lazos, *Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristobal de Suchixtlahuaca, en la Sierra Mixteca de Oaxaca*, RISM Musical Sources in MEX-SCHamp, México, 2013.

³²³ Gabriel Pareyón: “Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara”, *Heterofonía*, enero-diciembre de 1997, 116-117., CENIDIM-INBA: 99-124.

³²⁴ Evgenia Roubina en *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México, Ediciones Eón, 2009.

³²⁵ Fco. Banegas Galván, *Inventario General de las obras de música que tiene el Archivo de ésta Santa Iglesia en la fecha formado en la chantría del Sr. Prebdo. D. Francisco Banegas Galvan, Morelia Noviembre de 1902*. Folio 29v. (Agradezco al Mtro. Aurelio Tello por proporcionarme esta información).

³²⁶ En el *Inventario General de las obras de música que tiene el Archivo de ésta Santa Iglesia...* de la Catedral de Morelia, Mich., existe una carpeta de “varios autores” de donde la Dra. Evgenia Roubina encontró un juego de versos, información que añado al ANEXO 3. 4. 1. Creo, sin embargo, que dicho archivo alberga muchos más juegos de versos de los que pude censar indirectamente.

decir, en el siglo XIX, en donde encontramos incluso versos con acompañamiento de piano o batería, los cuales reflejan, entre otras cosas, el analfabetismo musical y litúrgico de las capillas decimonónicas, por lo que merecerían una investigación aparte.³²⁷

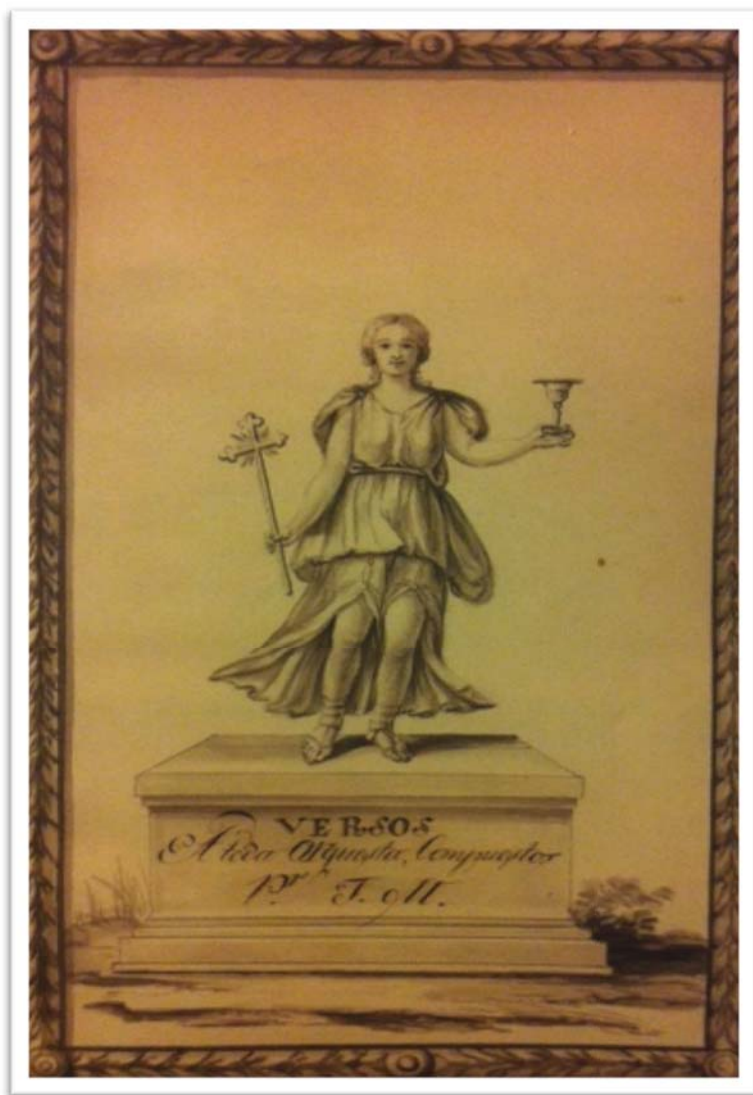


Imagen 3. 4. 1 Carátula de los *Versos a toda orquesta* de J. Mora (en el Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe).

³²⁷ En 1859, Juárez retuvo entre el número de las fiestas nacionales la de la Guadalupana y eximió de la nacionalización de los bienes de la Iglesia a las riquezas de la Basílica, así como al donativo reservado al capellán del santuario de los Remedios.

Podemos ver en general cómo la instrumentación refleja aspectos locales del estado o ciudad en donde se encuentra cada archivo, como por ejemplo el caso de la parroquia de Santiago Chazumba en Oaxaca, en donde encontramos instrumentos como el saxhorno, el bombardón o la gran cassa, típicos de las bandas de pueblo.

Respecto a la circulación de manuscritos de la Catedral de México a otras iglesias – y/o viceversa–, se puede observar en el catálogo del *corpus* de Durango³²⁸ que, en especial los primeros juegos de versos compuestos por Ignacio Jerusalem (A0591) para la Catedral de México,³²⁹ circularon por varias iglesias, entre ellas la Basílica de Guadalupe y las Catedrales de Durango y Guadalajara, así como los versos de José Manuel Aldana (A0686) que están copiados en la Catedral de Durango, o los de José Francisco Delgado (A0609) cuya copia en el archivo de la Catedral de Morelia es de las pocas versiones de versos instrumentales que se encuentran transcritos en partitura,³³⁰ es decir, que no están en partes separadas como se acostumbraba hasta bien entrado el siglo XIX. Esto puede significar que, en una época donde las partituras provenían de una concepción ligada a las publicaciones completas de los “grandes” clásicos,³³¹ este manuscrito podría connotar que la obra ha adquirido un carácter especial, lo que indica también que una copia nunca tendrá

³²⁸ Cabe mencionar que este catálogo es el único de los que consulté que da información de este tipo (circulación de manuscritos): Drew Edward Davies, *Catálogo de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM, IIE, ADABI, México, 2013.

³²⁹ Ver apartado: 3. 3 El inicio de una tradición: los primeros versos instrumentales.

³³⁰ La única versión en partitura de versos para instrumentos en el *corpus* de la Catedral de México son los *Versos a toda orquesta* de Lauro Beristain (1837-1889).

³³¹ Bart Kuijken, *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice*, Indiana University Press, 2013, #521 Edición Kindle.

el mismo significado que la anterior, posterior, o que el original.³³² Otros compositores de versos que están en la Catedral de México y se repiten en varios de los archivos son: José Mariano Mora (1748-1792), Manuel Delgado (1770-1818), José María Bustamante (1777-1861), Antonio Valle (1825-1876) y Cenobio Panigua Vázquez (1821-1882).³³³

Es cierto, por lo tanto, que estos documentos sólo nos proporcionan una pequeña parte de lo que debió de haber sido la “realidad” de estas tipologías, a la que difícilmente tendremos acceso en su totalidad. Sin embargo, la mirada parcial de estos trabajos, muy probablemente nos acerca, como un fractal, a una visión general del *corpus* de versos y su circulación, en donde la parte refleja el todo y viceversa. Además, pone en evidencia que los versos instrumentales fueron un género, que si bien fue transplantado de países como España, Italia y Portugal, adquirió un nuevo rostro local que lo hizo florecer –en especial en la segunda mitad del siglo XIX– y circular hasta catedrales tan importantes como la de Durango, o hasta parroquias tan pequeñas como la de Santiago Chazumba, en donde incluso la presencia de un “cristianismo indígena” era mayor, por lo que la plantilla de instrumentos varía más en estos lugares.

³³² Ver apartado: 3. 1 El Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: estructuración y retrospectiva a partir de los versos.

³³³ La labor de José Antonio Gómez (1805-c. 1879) en el ámbito eclesiástico se vincula con su trabajo como organista y maestro de capilla de la catedral de México donde reordenó el archivo musical, y, por otro, con la entonces recién construida catedral de Tulancingo, donde también formó y organizó el coro, y para la que escribió una importante cantidad de obras religiosas. La obra de Gómez se halla diseminada en diferentes templos, sobre todo en la catedral de México, la Colegiata de Guadalupe y muy probablemente en la catedral de Tulancingo: Consuelo Carredano, en “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”, en Carredano, Consuelo, y Victoria Eli Rodríguez. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Volumen 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010: 132.

ESTADO	NOMBRE DEL ARCHIVO	JUEGOS DE VERSOS
CHIAPAS Audiencia de Guatemala	1. Archivo de la Catedral de San Cristobal de las Casas	2
DISTRITO FEDERAL Intendencia de México	2. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano	45
	3. Archivo de la Basílica de Guadalupe	72
DURANGO Intendencia de Durango	4. Archivo musical de la Catedral de Durango	21
GUADALAJARA Intendencia de Guadalajara	5. Catedral de Guadalajara	5
HIDALGO	6. Archivo histórico musical de la parroquia El Sagrario de la Catedral de Tulancingo	5
MICHOACAN Intendencia de Valladolid de Michoacán	7. Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia	7
OAXACA Intendencia de Antequera de Oaxaca	8. Acervo musical de la parroquia de Santiago Chazumba	9
PUEBLA Intendencia de Puebla de los Ángeles	10. Archivo musical de la Catedral de Puebla	11

Tabla 3. 4. 1 La propagación de los versos en la Nueva España

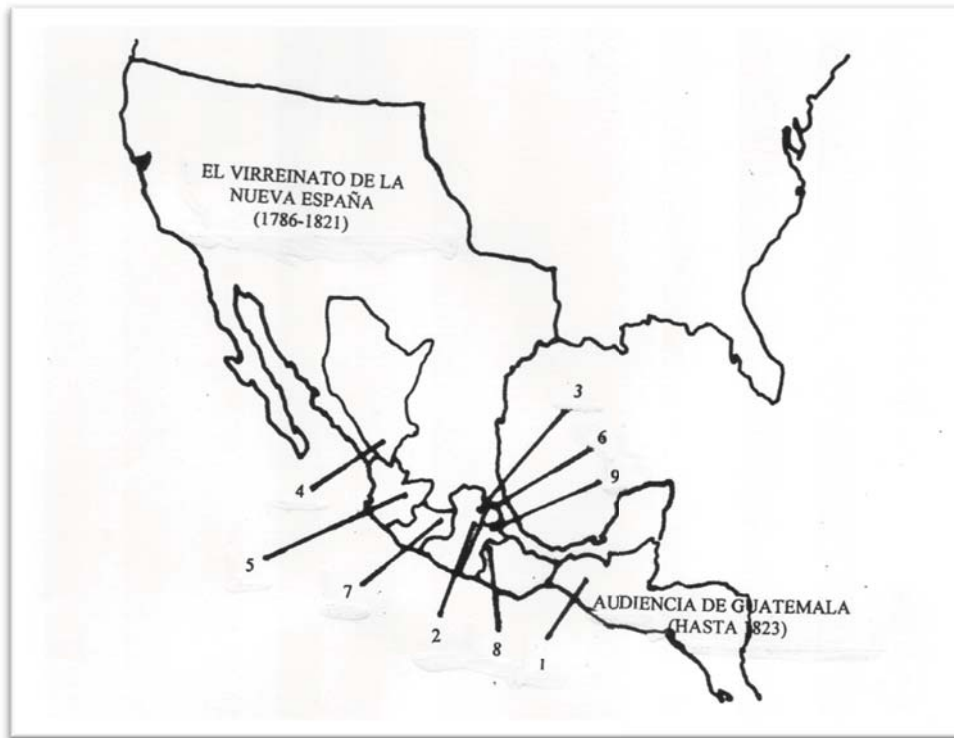


Imagen. 3. 4. 2 Mapa de lo que fue la Nueva España (1780-1821) con la distribución de los versos con base en la anterior Tabla 3. 5. 1

Resumen del capítulo 3

La concepción que tenemos hoy en día del pasado musical catedralicio en la Nueva España y el México Independiente surge en gran parte de la interpretación de las fuentes que, a través de la notación musical, fungen como vehículos del sonido, pero que además, tienen una historia como objetos sobrevivientes en el tiempo. En el apartado 3. 1., elaboro una retrospectiva de la historia del archivo de la Catedral de México que contiene el *corpus* de versos para instrumentos que aquí se estudia, gracias a lo cual podemos ver cómo la visión que tenemos de ellos varía a través del tiempo tanto cuantitativamente como conceptualmente.

Aproximadamente en el año de 1748, Ignacio Jerusalem y Stella compone los primeros versos para instrumentos en la Catedral de México, y así, traza una variante en la tradición oral de la música que había llegado con la vieja práctica *alternatim* de la liturgia. Esto se debe en gran parte a que el compositor, de origen italiano, fue el primer maestro de capilla que provenía de un ambiente laboral un tanto ajeno a la Iglesia. En el apartado 3. 2., expongo cómo la música que ha sobrevivido de este compositor lo convirtió en un parteaguas estilístico a nivel litúrgico y devocional en la Nueva España, introduciendo por primera vez en la Catedral de México composiciones en estilo galante con escritura idiomática para instrumentos, las cuales están emparentadas con el teatro, la ópera y la música instrumental italianizada que empezó a surgir en la burguesía europea como síntoma del llamado “movimiento de la Ilustración” que influyó fuertemente en toda la cultura occidental.

Con el apoyo de los capítulos previos y los antecedentes del estilo galante, disertó sobre los primeros versos para instrumentos en el apartado 3. 3.: tanto de su posible ordenación en el tiempo como del lenguaje musical que presentan. Al ser bien recibido y difundido por sus contemporáneos, así como muy aceptado por sus predecesores, este género musical puebla hoy en día diversos archivos catedralicios y conventuales de lo que fue la Nueva España. Aunque hablar de la propagación de los versos es entrar en terrenos limitados debido a la gran cantidad de archivos que hay en México y en otros países latinoamericanos que no han sido explorados aún; en el apartado 3. 4., ayudándome de los catálogos impresos hasta la fecha, presento una mirada parcial de la propagación para acercarme, como un fractal que va de la parte al todo y viceversa, a una visión general del *corpus* de versos y sus circulación en el territorio mexicano. Queda así en evidencia que los versos instrumentales fueron un género, que si bien fue transplantado de países como España, Italia y Portugal, adquirió un nuevo rostro local que lo hizo florecer en la segunda mitad del siglo XIX, y circuló hasta catedrales e iglesias tan importantes como la de Durango o la Basílica de Guadalupe, en donde se volvió un caso paradigmático, o hasta parroquias tan pequeñas como la de Santiago Chazumba, en donde, a través de ellos, encontramos la presencia de un cristianismo indígena.

CAPÍTULO 4

La transición al México Independiente

4. 1 La transvaloración de la música: reflexiones en torno al llamado “clasicismo” musical en México.

Que el buen gusto progresa en la república, es una verdad que todos palpamos. Los nuevos edificios que se construyen, el empeño con que se buscan los cuadros de grandes artistas, el interés que inspiran las esculturas de mérito, no dejan duda de que va en aumento la estimación de las artes encantadoras. Sin embargo, parece que la música es entre las bellas producciones la que más afecta hoy a todos los mexicanos.³³⁴

En la segunda mitad del siglo XVIII empezó a consolidarse en la Nueva España un lenguaje a partir de prácticas políticas inéditas provenientes del absolutismo ilustrado y las llamadas “reformas borbónicas” de la monarquía española. Aunque el visible medio elocuente de este lenguaje fue el surgimiento de textos historiográficos y publicaciones tales como la *Bibliotheca Mexicana*, el *Diario Literario de México*, *Historia antigua de México*, la *Gazeta de México*,³³⁵ etc., en gran parte inspirados en las corrientes intelectuales de la Ilustración, la formulación de las reformas del reino de Carlos III fue un proceso muy

³³⁴ *El siglo Diez y Nueve* (México, 11 de julio de 1843), cita tomada de: John Lazos: “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: ¿Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil?”, en *Anuario Musical*, No. 67, España, CSIC, enero-diciembre 2012: 201.

³³⁵ Ver ANEXO 4. 1. 1 Cronología de acontecimientos culturales y políticos en la Ciudad de México.

distinto al movimiento que dio origen a la Revolución francesa; y muy distintas fueron también sus repercusiones políticas y culturales en la Nueva España.

Uno de los puntos más importantes para el muy joven debate en torno a la música de este periodo,³³⁶ es que dichas reformas nunca fueron formuladas, ni en Madrid ni mucho menos en la Nueva España, en términos de una “revolución en el gobierno” frente a antiguos regímenes, por lo que no presentan un carácter innovador.³³⁷ Así, en el ámbito musical y gracias a la circulación de impresos que el auge del consumismo y la comercialización del ocio habían fomentado en gran parte del mundo occidentalizado³³⁸—y en donde la música tuvo un papel protagónico—, encontramos, sobre todo en las escasas obras instrumentales de cámara de compositores locales posteriores a Ignacio Jerusalem, una mayor concesión al sonido y a la originalidad a expensas de la forma. No obstante, al igual que en España, los dos ámbitos musicales predominantes en la segunda mitad del siglo XVIII siguieron siendo la Iglesia y el teatro. Además, en lo que se refiere a la

³³⁶ Ver: Juan José Carreras, “El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia”, en Miguel Angel Marín (Editor), *La ópera en el Templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, España, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010: 23-56.

³³⁷ Annick Lempérière, *Entre Dios y el rey: la república. La ciudad de México de los siglos XVI al XIX*: México, Fondo de Cultura Económica, 2013: 163-167.

³³⁸ En 1801, el inventario de la librería de José Fernández Jáuregui de la Ciudad de México (“Abaluo de los papeles de música pertenecientes del Alcacenazgo del difunto P. Dn. José Fernández Jáuregui, año de 1801”, en “Testamentaria de José Fernández Jáuregui...”, AGN, Tierras, vo. 1334, fol. 522) contaba con música instrumental de compositores vivos y activos en países tales como Alemania (Christian Cannabich 1731-1798, Franz Anton Hoffmeister 1754-1812, Johannes Simon Mayr 1763-1845, Johann Christian Vogell 1756-1788, etc.), Francia (Ettienne Bernard Barriere 1748-1818, Jean Baptiste Davaux 1737-1822, Rodolphe Krutzer 1766-1831), Austria (Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791), Bohemia (Leopold Koželuch 1747-1818, Adalbert Gyrowetz 1763-1850, Ludwig Wenzel Lachnith 1746-1820, Jan Ladislav Dussek 1760-1812, etc), Italia (Muzio Clementi 1752-1832, Domenico Cimarosa 1749-1801, Niccolò Piccini 1728-1800, etc), entre otros. Curiosamente en esta extensa lista no existe ningún compositor de nacionalidad española, a excepción de Luggi Boccerini, de origen italiano, y tres compositores novohispanos (Ignacio Jerusalem, José María Aldana y Francisco Delgado): Ricardo Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía*, vol. XXX, números 116-117, enero-diciembre de 1997: 49-50.

producción local escrita, la Iglesia siguió teniendo el liderazgo en términos cuantitativos, al menos hasta la primera mitad del siglo XIX.

Entre 1800 y 1850, la expansión de las ciudades, la promoción de nuevos valores urbanos comunes y el mismo orden institucional que cobró la escritura produjeron una transformación radical en la sociedad europea que se reflejó tanto en la conceptualización del arte en general, como en las formas de ejercer su práctica. Esto, además de la comercialización de la música gracias a la venta de impresos, originó que se establecieran conservatorios y orquestas financiados en un principio de manera privada, y finalmente por los gobiernos de la Ciudad o el Estado. Fue ésta también la época en que surgieron los conciertos públicos a los que podía asistir cualquiera que fuera capaz de pagar su entrada. Ciertamente, en alternancia al ritual y al poder del mecenazgo característico de las cortes europeas, el arte³³⁹ se colocaba por primera vez del lado de la política y de lo comprable y con esto se imponía, como menciona el filósofo alemán Peter Sloterdijk, la hipérbole crítico-cultural de que los valores tradicionales están sujetos a transvaloración y desvaloración.³⁴⁰ Por lo mismo, la categoría de músico sufrió un giro radical en donde la

³³⁹ Como apunta Tim Blanning, “Los proyectos culturales constituían un modo halagüeño de promover la idea de un propósito común sin compartir de verdad el poder político. La ampliación de Louvre en París durante el gobierno de Napoleón y la creación de la National Art Gallery (Rijksmuseum) en Ámsterdam en 1800, del Museo Real de Pintura y Escultura (el Prado) en Madrid en 1819 y del Museo Real en Berlín (Das Alte Museum en 1822, formaban parte del mismo propósito político y social”: Tim Blanning, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* (trad. Francisco López Martín), Barcelona, Acantilado, 2011: 222-223.

³⁴⁰ Peter Sloterdijk *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización* (trad. Isidoro Reguera), Madrid, Siruela, 2010: 248-251.

imagen y los sentimientos de éste, al igual que sus creaciones, empezaban a adquirir un papel cada vez más intercambiable y protagónico.³⁴¹

Que se le llame a este periodo “clasicismo” se debe en parte a que la denominación “música clásica” pasó a ser de uso común en esta época. Sin embargo, lo era para denotar músicas antiguas más que una referencia a lo histórico o a un estilo de composición, como lo es hoy en día. El proceso de otorgarles autoridad canónica y estética a obras de tiempos anteriores, como ya lo mencioné,³⁴² fue reforzándose a principios del siglo XVIII.³⁴³ No obstante, como menciona William Weber: “para 1830, los términos ‘clásico’ y ‘música clásica’ eran habituales en casi toda Europa gracias a la rápida expansión del comentario musical impreso que trascendía las fronteras nacionales...”³⁴⁴ Estos cambios de terminología son importantes para comprender no solo por qué en su origen dicho término tiene un sentido normativo e innovador, sino también porque a partir de aquí se empezará a formar, como diría la filósofa inglesa Lydia Goehr,³⁴⁵ un museo imaginario de obras musicales, a partir de cuya lógica dominante se ha clasificado el resto. En palabras del

³⁴¹ En Viena este giro es radical, así, mientras que al comienzo de su carrera, Haydn se hizo famoso por ser el *Kapllemeister* de los Esterházy, además de que el príncipe mantenía un monopolio sobre su producción; en cambio, cuando murió, en 1809, los Esterházy eran famosos porque Haydn había sido su *Kapellmeister*, además de que sus partituras, libres de un monopolio, se podían comprar ya en toda Europa: Tim Blanning, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* (trad. Francisco López Martín), Barcelona, Acantilado, 2011: 54.

³⁴² Ver apartado 2. 1: La noción de “historia” y “género” en música: el caso de los versos instrumentales.

³⁴³ A partir tanto de la creación de grupos como la *Academy of Ancient Music* y el *Concert of Ancient Music* de Londres, como de las primeras ediciones de música del siglo XVI. Al respecto, ver también: William Weber, “The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 47, No. 3, 1993: 488-520.

³⁴⁴ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Nueva York: Cambridge University Press, 2008: 163.

³⁴⁵ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Nueva York: Oxford University Press, 2007.

musicólogo alemán Carl Dahlhaus: “El clasicismo vienés no representa la música europea del momento, sino que representa una “cultura de la música” que toleraba otra cultura no clásica junto a sí.”³⁴⁶

Así, toda acción tiene su reacción, por lo que como contrapartida y fuera del discurso que forjó la autoridad estética de la música clásica “sería”,³⁴⁷ se reforzará lo que solemos llamar música popular “ligera”, y de ahí, se expandirá el significado musical y su clasificación en direcciones conceptuales y geografías diversas.³⁴⁸ Géneros que se acercaban y pertenecían más a lo “popular” que a lo “clásico”, o que en cierta forma eran despreciados y considerados indignos por los ensayistas y críticos europeos en ciudades como Viena o París,³⁴⁹ tales como la ópera, la danza, la variación, el popurrí, etc., fueron muy bienvenidos y cultivados en la sociedad decimonónica de un México post-independentista que hacía grandes esfuerzos para parecerse a los grandes reinos europeos.

Como certeramente señaló Dahlhaus: “Una equiparación del clasicismo vienés con cualquier época del clasicismo en toda Europa es históricamente inadmisibile...”³⁵⁰ Ahora, si a esto le añadimos un contexto colonial, con sus muy complejos procesos de aculturación, marginación y descontextualización que tuvieron que afectar directa o

³⁴⁶ Carl Dahlhaus. *La música del siglo XIX*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2014: 23.

³⁴⁷ Como indica W. Weber: “En las décadas subsiguientes, a partir de este discurso surgieron ciertos principios que pueden resumirse de la siguiente forma: a) Actitud seria durante la ejecución; b) respeto por la obra de arte en su totalidad; c) autoridad sobre el gusto musical conferida a los clásicos musicales; d) ordenamiento jerárquico de géneros y gustos, e) la expectativa de que los oyentes se informen acerca de las grandes obras para comprenderlas de manera apropiada...”: W. Weber, *Ibid*: 131.

³⁴⁸ Así lo expone W. Weber a partir del análisis de transcripciones y digitalizaciones de programas musicales impresos en cinco ciudades (Londres, París, Viena, Leipzig y Boston) entre los años 1750 y 1875: de los conciertos *promenades* al concierto *pop*, de las cortes a los conciertos públicos, de la liturgia en el templo a los conciertos de *early music*, de lo espiritual al idealismo musical, etcétera. *Ibid*.

³⁴⁹ W. Weber 2008: 132.

³⁵⁰ Carl Dahlhaus. *La música del siglo XIX*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2014: 23.

indirectamente a las fuentes la equiparación periódica tendría que descartarse en un principio para dejar entrar a la historia de la lectura, aquella historia del lector que le confiere un significado al texto.³⁵¹ Por lo mismo, en vez de crear una adecuada periodización sobre un “clasicismo musical”³⁵² en la Nueva España y el México Independiente, mi pregunta en la presente tesis sería ¿cómo influyeron estos horizontes conceptuales de expansión global en un contexto novohispano de finales del siglo XVIII, y cuales fueron los procesos sincréticos que se dieron en la producción local (específicamente en los versos orquestales) durante la transición a lo que llamamos el México Independiente?



Imagen 4. 1. 1 *Sarao en un jardín*, Autor desconocido, segunda mitad del siglo XVIII, Biombo en diez telas, óleo sobre tela, 189 x 550 cms., Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

³⁵¹ Dos libros que reflexionan al respecto de la periodización y clasificación en la historia son: Antonio García Gutiérrez, *Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2007. Y Díaz Cayeros, Patricia; Galí Boadella, Monserrat y Krieger Peter (Eds.), *Nombrar y explicar: La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2012. Sobre la historia de la lectura ver: Cavallo, G., Chartier, R. y Bonfil, R., *Historia de la lectura*. Madrid: Taurus, 1998.

³⁵² En uno de los artículos pioneros al respecto (Ricardo Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”: *Heterofonía*, vol. XXX, números 116-117, enero-diciembre de 1997: 39-50), el musicólogo mexicano Ricardo Miranda establece la fecha de inicio para dicho periodo musical como 1770, tomando en cuenta la significativa muerte de Ignacio Jerusalem y la llegada al archivo del Colegio de las Rosas de la obertura de Antonio Sarrier, obra “cuya estructura sonata anuncia un novedoso y fundamental concepto de la forma musical *sine qua non* del clasicismo.” Así mismo, establece la muerte de Mariano Elízaga en 1842 como el final de esta clasificación historiográfica.

Como señala la historiadora francesa Annick Lempérière: si hubo una dimensión nueva en el pensamiento de los magistrados y dirigentes españoles del siglo XVIII, fue precisamente “la consciencia trágica de que los grandes reinos europeos habían entrado en una nueva era, la era del crecimiento competitivo y de la rivalidad.”³⁵³

Efectivamente, el deseo de figurar en la historia universal al unísono con las “naciones civilizadas” creó prácticas políticas inéditas en la Ciudad de México provenientes del reformismo borbónico, tales como el alumbrado público, el empedrado de las calles, el gusto por las alamedas, la reorganización de las parroquias y del cuerpo policiaco, la apertura de planteles educativos fuera de la iglesia, jardines botánicos, museos, teatros, etc.,³⁵⁴ y en donde, complementariamente, lo normativo emergía mediante las formas y géneros de la escritura. No obstante, para comprender las postrimerías del Virreinato de la Nueva España y el por qué de los movimientos independentistas, cabe también mencionar que ya desde 1786 se había producido una de las crisis agrícolas más grandes de su historia, provocando no sólo escasez y desempleo, sino también una hambruna en la que murieron cerca de 300 000 personas.³⁵⁵ Además, propio del modernismo y la normativización en la Nueva España fue la distinción moralizante y elitista de las “clases altas” (denominación europea que surgió en aquella época) para con las “clases bajas” que, si bien sacaba a las poblaciones indígenas de una gran ambigüedad al tiempo que los alfabetizaba y castellanizaba, lo era también para tomar provecho de

³⁵³ Annick Lempérière 2013: 163-167.

³⁵⁴ Ver ANEXO 4. 1. 1 Cronología de acontecimientos culturales y políticos en la Ciudad de México.

³⁵⁵ A 1785-86 se le conoce como el “año del hambre”.

esto.³⁵⁶ Como menciona el historiador francés S. Gruzinsky: “El desarrollo de un cristianismo indígena en el siglo XVIII también es producto de la evolución global de la sociedad colonial y, en particular, de la Iglesia. Al parecer, aunque fue hasta fines del siglo XVIII cuando algunos hablantes de las culturas originarias empezaron de manera regular a recibir el sacerdocio [...], hacia mediados del siglo XVIII, la Nueva España ya contaba con al menos unos 50 sacerdotes indígenas.”³⁵⁷

Por tanto, si el concepto de política cobró cuerpo en los movimientos independentistas que se forjaron en la primera mitad del siglo XIX, lo fue también a base de procesos complejísimo de descontextualización y aculturación que, en mi opinión, es necesario tomar en cuenta también en el debate de la música escrita y los archivos catedralicios.

Otro fenómeno que se dio a finales del siglo XVIII fue que el ejército se convirtió en uno de los medios de la corona española para reducir el poder autónomo de la Iglesia. Como menciona el historiador inglés David Brading: “Mientras los Reyes habían empleado sacerdotes, los Borbones se sirvieron de soldados, porque aunque el fuero eclesiástico sufrió ataques, el militar fue fortalecido y ampliado...”³⁵⁸ Esta llegada de un gran ejército a la Nueva España trajo consigo la tradición de las bandas militares de instrumentos de

³⁵⁶ “En 1780, los curas informaron que los censos no podían ser exactos en la ciudad de México ‘por las muchas familias volantes que no tienen casa, ni residencia fija, viviendo y durmiendo en las calles y plazas’ y que estaban convencidas (con justa razón) de que el censo estaba planeado para imponer ‘una contribución’ o para ‘alistarlos para soldados’: Annick Lempérière 2013:195.

³⁵⁷ Serge Gruzinski: *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 261. Hay casos de maestros de capilla indígenas desde principios del siglo XVII, como el zapoteco Juan Matías (c. 1618-1665) en Oaxaca, o también de ministriles, que tañeron instrumentos desde los primeros años de la conquista.

³⁵⁸ David A. Brading, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, F. C. E., 1975: 49-50.

aliento que empezaron a integrarse a las festividades, tanto de la Iglesia como en la tradición popular. Por lo mismo, a partir de 1810 se registran en la Catedral de México intervenciones de bandas, como aquella vez que la Banda de la Gran Cruz³⁵⁹ tocó en la Sala Capitular; o años más tarde, cuando las autoridades eclesiásticas proporcionaron fuegos artificiales y tablados para “las músicas de viento” de las celebraciones independentistas.³⁶⁰ Era éste el año que proclamaba y celebraba el Plan de Valladolid, es decir, la independencia absoluta de México respecto a España, y en donde también se estipulaba que se mantendrían los fueros eclesiásticos.

Por todo esto, a partir de principios del siglo XIX fueron apareciendo espacios musicales alternos como producto de la competitividad, tales como la primera temporada de conciertos públicos de los que se tiene registro (1807),³⁶¹ u orquestas como la *Orquesta Sinfónica de la Capilla Imperial de Su Majestad Agustín de Iturbide*, la *Orquesta Teatral de Pedro Carbajal*, la *Gran Sociedad Filarmónica* o las primeras escuelas de música. No obstante, no fue sino hasta finales de siglo y principios del XX, que éstas, junto con el surgimiento de otras nuevas instituciones musicales, se insertaron en la agenda política del país de manera oficial.

Aunque la música instrumental y las publicaciones de música que llegaban de Europa continuamente y empezaban a cambiar silenciosamente la concepción de la música

³⁵⁹ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 64, f. 382r, 24 de septiembre de 1810.

³⁶⁰ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 67, f. 214v, 6 de septiembre de 1814.

³⁶¹ La emergencia de conciertos públicos y el abandono de la música vocal por la instrumental en algunas ciudades Europeas ilustradas simplemente es incomparable al caso de la Nueva España (e incluso España). Por ejemplo, a principios del siglo XIX en una ciudad como Viena, a partir de la cual se suele juzgar erróneamente el resto, la cantidad de conciertos instrumentales de élite, ajenos al Teatro, la ópera, o la Iglesia eran tantos que un músico podía sobrevivir tocando cuartetos. (W. Weber 2008: 92). En cambio, en la Nueva España en la primera mitad del siglo XIX solo tenemos registro de éste ciclo de conciertos.

de un México Independiente, los teatros y las Iglesias fueron los principales espacios públicos del acontecimiento musical en las clases acomodadas que trataban de mantener su vida cotidiana a pesar de las continuas confrontaciones entre los liberales y los conservadores, y a pesar también de las invasiones militares.

En el Coliseo, el repertorio que se interpretó durante décadas se componía de comedias supernumerarias, pilones, comedias de limosna, comedias morales, bailes, etc.³⁶² También se llegaba a tocar aquí música instrumental en los entreactos, como aquella ocasión en el Teatro Principal de 1826 en que se escuchó a Mariano Elízaga (1786-1842), Francisco Delgado y Vicente Castro tocar un recital de clavecín y dos violines.³⁶³

En 1824, el reglamento de la pionera *Sociedad Filarmónica*, fundada por el mismo Elízaga, proponía:

Organizar bajo el patrocinio y dirección de la Sociedad Filarmónica, un Coro y una Orquesta Sinfónica, los cuales conjuntos se pondrían al servicio de los conventos, de las catedrales y de las iglesias, a cambio de una pequeña contribución que se destinaría al pago de sueldos de sus personales y el remanente al sostenimiento de la Sociedad Filarmónica; la 2ª implicaba la realización de dos conciertos mensuales ejecutados por la orquesta y por los coros cuyos productos también se destinarían cubiertos los gastos al sostenimiento de la Sociedad Filarmónica; y la 3ª, se encaminaba a la fundación de una imprenta de música profana, de la cual carecía el país, destinándose las utilidades al sostenimiento de la propia Sociedad.³⁶⁴

³⁶² Aurelio Tello, “El tránsito de los virreinos a los estados independientes”, en Carredano, Consuelo, y Victoria Eli Rodríguez. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Volumen 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010: 50-54

³⁶³ Eduardo Contreras Soto, “La música en el teatro en el México de 1810 a 1910”, en: Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores), *La música en los siglos XIX y XX*, Tomo IV, México, Conaculta, 2013: 164.

³⁶⁴ Citado por Gloria Carmona en: Gloria Carmona, *La música en México. I. Historia. 3. Periodo de la Independencia a la Revolución*, en: Jesus Estrada (ed.), México, UNAM, 1984: 19-20.

Aunque la estabilidad de dicho proyecto duró tan solo de 1824 a 1829, fue éste el antecedente que desencadenaría tanto la *Gran Sociedad Filarmónica* fundada en 1839 por un alumno de Elízaga, José Antonio Gómez (1805-1876),³⁶⁵ como la *Sociedad Filarmónica Mexicana*, fundada en 1866. En la imprenta que él mismo había patrocinado, Mariano Elízaga publicó libros didácticos, entre ellos: *Elementos de la música* (1823) y *Principios de la armonía y de la melodía* (1835), que a su vez serían secundadas por otras publicaciones, tales como *Gramática razonada musical* (J. A. Gómez, 1840) y el *Instructor Filarmónico*. Este último fue la primera publicación periódica para aficionados a la música con partituras y textos en torno a la música.

La labor de enseñanza originada en ámbitos religioso se desplazaría paulatinamente a espacios “laicos” tales como cofradías privadas, las cuales más tarde serían absorbidas por las sociedades filarmónicas. Éstas últimas, después de muchos traspies respecto a su financiación y supervivencia, terminarán siendo, al igual que en el viejo continente, parte del proyecto nacional de Estado. Por lo mismo, resulta difícil establecer una fecha exacta para el final e inicio de la educación musical laica en el siglo XIX.

³⁶⁵ Gómez trabajó como primer organista de la Catedral de México entre 1820 y 1865. Ver: John Lazos: “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: ¿Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil?”, en *Anuario Musical*, No. 67, España, CSIC, enero-diciembre 2012: 185-214.

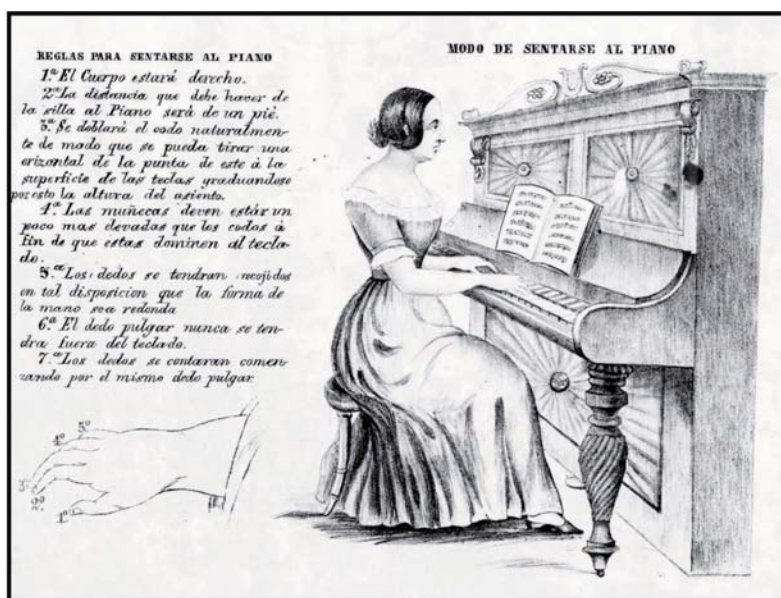


Imagen 4. 1. 2 Gómez, *Instructor Filarmónico. Nuevo Método para Piano*, No. 3, Tomo 1, 1^a Parte, 1843, Fondo Reservado de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

El hecho de que la educación en espacios independientes de la Iglesia estuvo a cargo en un principio de los músicos que habían tenido una formación auspiciada por ésta, provocó reticencias por parte del movimiento independentista y por parte de las autoridades gobernantes, hacia sus propios compositores y artistas.³⁶⁶ Y también al contrario, a las autoridades eclesiásticas no sólo les molestaba que sus músicos tocaran en “muchas funciones clásicas”,³⁶⁷ sino también el hecho de que los aficionados a la música fuera de la Catedral aprovecharan las enseñanzas de los músicos de la capilla. En este intercambio continuo, la música sacra también se desplazó de su contexto ritual, por lo que se editaron

³⁶⁶ John Lazos: “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: ¿Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil”, en *Anuario Musical*, No. 67, España, CSIC, enero-diciembre 2012: 203.

³⁶⁷ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 65, f. 103r, 7 de febrero de 1811.

al por mayor piezas religiosas para consumo doméstico,³⁶⁸ que comercializaban las mismas casas editoras de música de salón. En el año de 1801 encontramos registrado como “a la venta” un juego de versos de Ignacio Jerusalem, junto con una sinfonía y un concierto para violín de José Ma. Aldana y un dueto, un trío y un minuet para clave de Francisco Delgado.³⁶⁹ En el caso de los versos, esto nos da indicios de que dichas tipologías pudieron ser ejecutadas probablemente sin alternancia, como si fueren música puramente instrumental.

Así, es a partir del siglo XIX que gran parte de los músicos que pertenecían a la Capilla realizaban un trabajo integral que abarcaba lugares tales como el teatro, las nuevas academias y los espacios privados donde se enseñaba la música a miembros de familias acomodadas y autoridades políticas. Como veremos más adelante, dichos espacios emergentes les fueron otorgando a los músicos (sobre todo los instrumentistas) prestigio y status social fuera de la Iglesia, lo cual terminaría transformando su visión como creadores de música y, por lo mismo, sus expectativas laborales.

³⁶⁸ Consuelo Carredano, “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”, en Carredano, Consuelo, y Victoria Eli Rodríguez. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Volumen 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010: 130-150.

³⁶⁹ Ricardo Miranda 1997: 49-50.

4. 2 Manuel Delgado, José Mariano Mora, José Manuel Aldana

En la época en que Ignacio Jerusalem llegaba a la Ciudad de México y, poco después, era nombrado maestro interino de la Catedral de México, nacía una nueva generación de músicos en cuyas obras podemos encontrar cada vez más elementos misceláneos difíciles de clasificar dentro del canon. Esto último es corroborado no sólo por el contexto histórico anteriormente señalado, sino también por el análisis académico que se empieza a abrir en torno a la producción, supervivencia e interpretación de obras compuestas por aquellos músicos que experimentaron el cruce histórico de lo que fue la Nueva España y el México Independiente. Así, pasando del todo a la parte, empezaré por aquellos compositores que, además de haberse formado en la ciudad de Valladolid (hoy Morelia), retomaron la iniciativa que había dejado abierta Ignacio Jerusalem al introducir composiciones de versos para conjuntos de instrumentos en las celebraciones de la Catedral de México: José Manuel Delgado (1747-1819), José Mariano Mora (1748-1792), y José Manuel Aldana (1758-1810).³⁷⁰

El caso de José Manuel Delgado resulta especialmente interesante pues tanto el hecho de que sus juegos de versos sean la parte más cuantitativa del *corpus* dentro del

³⁷⁰ Los trabajos que se han hecho en torno a estos tres compositores son: Robert Stevenson: “José Manuel Aldana y Mateo Tollis della Rocca”, *Heterofonía*, vol. V, no. 30, cd. de México, may.-jun., 1975; Evgenia Roubina: Los instrumentos de arco en la Nueva España, CONACULTA, cd. de México, 1999. (es el último capítulo el que está dedicado a la obra de Aldana): E. Roubina: *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009, y Mauricio Hernández Monterrubio: “José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII”, *Heterofonía*, vol. XXXIV, núm. 125, julio-diciembre de 2001: 9-30.

ACCMM,³⁷¹ como el hecho de que éstos sean los manuscritos más desgastados, copiados y que tienen más anotaciones superpuestas –y muchas veces contradictorias–, sugieren que pudieron ser los más interpretados dentro del recinto. Esto, además de mostrar que tipologías como los versos fueron usadas, copiadas e incluso modificadas posteriormente, nos indica que los versos de este compositor fueron también agentes importantes para los procesos de propagación de dicho género. Así, resulta probable que José Manuel Delgado haya sido el inmediato continuador de la tradición que I. Jerusalem había transplantado a la Catedral de México, aunque por el mismo estado de los manuscritos es difícil establecer una cronología.

Existen todavía dudas respecto al lugar, fecha de nacimiento y educación de éste compositor. En un principio se creía que había nacido en Valladolid en el año de 1770.³⁷² Sin embargo en el ACCMM está inscrito en el año de 1802 como “E. S.” de “52 a.s”,³⁷³ por lo que es probable que nació en el año de 1750 o alrededor de éste. Respecto a su educación, podemos deducir algo de ella en un documento, situado en la Catedral de Morelia, Mich., en el que Delgado se describe a sí mismo con el objetivo de ser admitido como parte de la plantilla de músicos de dicha institución:

... digo que por cuanto haberme ejercitado en aprender música desde mis tiernos años, con algún trabajo, y esmero, y de esto haber logrado algún aprovechamiento, dispuse con el

³⁷¹ El orden cuantitativo del *corpus* de juegos sobrevivientes es el siguiente: M. Delgado: 17 juegos; I. Jerusalem: 9; F. Delgado: 4; M. Aldana: 3; C. P. Vázquez: 2; B. Asioli: 1; J. Beristain: 1; L. Beristain: 1; J. M. Bustamante: 1; C. Echevarría: 1; J. M. Mora: 1; F. Osorio: 1; I. Solares: 1; N. Sort de Sáenz: 1; y A. Valle: 1.

³⁷² Muy probablemente el primer documento en registrar ésta fecha que fue tomada de ahí a otras fuentes e investigaciones fue el *Diccionario de música en México*, de Gabriel Pareyón (G. Pareyón, *Diccionario de música en México*, Guadalajara, Jal., SCJ, 1995: 181).

³⁷³ ACCMM, Padron Parroquial del Sabrario, lib. 102, f 204v, 1802.

beneplácito de mis padres, venir a esta Santa Iglesia Catedral, a solicitar una plaza de música. Pues para esto, pongo patente a los ojos de Vuestra Señoría las dos habilidades que gozo, que son, tocar violín, y voz para cantar, generalmente en música suelta, y tocar tan bien sin reservar obra alguna de las que se practican en el culto divino, excepto la música de facistol por no haberla visto en donde aprendí pero, no obstante, me obligo dentro de muy corto tiempo a hacerme cargo de ella y ejecutarla...³⁷⁴

Por música de facistol, Delgado se refiere aquí a los libros de canto llano y de polifonía, por lo que dicha información nos puede indicar que su formación musical estuvo fuera del ámbito eclesiástico. Esto es importante pues vemos ya cómo la educación en la época de Delgado se encuentra cada vez más emancipada y relajada respecto a la Iglesia como institución formativa, por lo que los usos y costumbres litúrgicas también. Músicos como M. Delgado aprendían posteriormente a leer tanto la notación del canto llano como la notación mensural de la polifonía, más que nada como una forma de acceder a la plantilla de alguna de las catedrales o iglesias menores, siendo éstas el mejor –y más estable– trabajo remunerado al que podía acceder cualquier músico.

Once años después, José Manuel Delgado accedió a una plaza en la Catedral de Valladolid como violinista y fue nombrado tanto primer violín como primera flauta con la también “obligación de enseñar a los niños”.³⁷⁵ En 1778, Delgado se trasladó a la Ciudad de México para trabajar al servicio del Conde de San Matheo, quien era:

... aficionado de mi tal cual habilidad en el violín, y otros instrumentos, y al mismo tiempo de mi pluma, me asignó unas competentes asistencias, y honorario, continuando ahora en la

³⁷⁴ ACCMM, leg. 3.1-100, f. 193r, [ca. 20 de junio de 1761]. Información tomada de E. Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009: 18-19.

³⁷⁵ ACCM, Actas de Cabildo f. 73v, [24 de octubre de 1772]. Información tomada de E. Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009: 26-27.

Casa de la Señora Condesa, hallando en su Señoría la misma estimación, y aprecio que merecí a su difunto esposo...³⁷⁶

Más tarde, con la intención de establecerse en la Ciudad con un “destino honroso”,³⁷⁷ M. Delgado es aceptado en la Catedral de México “unánimemente por su notoria habilidad” en la plaza de 2º violín, con un salario de 225 pesos anuales.³⁷⁸ Seis años después de ser aceptado como músico de la Catedral, encontramos un documento en las Actas de Cabildo que llama especialmente la atención al develar tanto las actividades de músicos como M. Delgado y M. Aldana en el Coliseo y en el Palacio Real, como los problemas que éstas mismas les llegaron a causar:

... el Señor Dean dijo que su Exelencia Señor Virrey le había encargado hiciere presente a este vuestro Cabildo que estando determinado por su Excelencia y otros Sujetos principales de esta Ciudad formar una sociedad, cuyo objeto fuese purgar todos los vicios y desórdenes del teatro, reduciendo las diversiones a unas óperas, las que se habrían de representar en el Real Palacio, para lo que ya está formado el Teatro, y necesitándose para esto músicos de habilidad y destreza, habiendo en esta Santa Iglesia en el servicio de su Capilla tres Individuos sobresalientes en la habilidad del violín, los cuales son Don Gregorio Panseco, Don Manuel Delgado y Don José Aldana, atendiendo a que el primero tiene el genio ríspido: lo que puede traer algunos litigios, que los otros dos siendo de el agrado de este V. Cabildo, y sin que en ello se perjudicase a la Iglesia se señalasen para aquel Teatro sin perjuicio de sus plazas en la Capilla. Lo que habiendo oído, dijeron algunos señores que este era un caso sin ejemplar, e inaudito, respecto a parecer repugnante el servicio de la Iglesia con el del Teatro: pero que lo mas era, que las reglas, u ordenanzas de los músicos disponen, no puedan tener otra asistencia u ocupación, estando en esta Capilla, si no fuere con especial licencia del Ilustrísimo Señor Arzobispo y del Venerable Cabildo. En vista de lo cual a pluralidad de votos se acordó, que el señor Dean diga al Excelentísimo Señor

³⁷⁶ ACCM, Correspondencia, leg. 18, s.f., Año de 1780.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 54, f. 239r, 4 de julio de 1780.

Virrey, que condescendiendo el Señor Arzobispo en que estos dos Individuos de la Capilla asistan en las expresadas óperas, también condesciende este Cabildo...³⁷⁹

Cinco años después, el 22 de marzo de 1790 el juez del Coliseo, don Cosme de Mier y Trespacios, se dirigió al nuevo Virrey para que intercediera con las autoridades eclesiásticas y, de esta forma, los músicos de la Catedral pudieran asistir de nuevo y sin restricciones a la “Horquesta del Teatro”,³⁸⁰ después de todo, la Iglesia seguía siendo el primer vínculo político de la monarquía católica, y la mediación de ésta era a su vez una necesidad:

En un teatro como el de esta Capital donde por una infinidad de efectos inconfundibles no es fácil establecer la ilustración que han adquirido los de Europa, suele ser la música la que llama el concurso de las personas de inteligencia y gusto cuando se compone de una orquesta de los mejores instrumentos y habilidades. La tiene esta Santa Iglesia: las horas son distintas de las del Teatro y no hay incompatibilidad en la asistencia de algunos que a imitación de lo hecho en el año de 1785 que interpuso su autoridad...³⁸¹

Al hablar de elementos misceláneos en los versos para instrumentos de compositores posteriores a Jerusalem, la ópera y el estilo galante, aunque menos que en la obra del italiano, siguen jugando aquí un papel importante; una especie de reflejo a distancia del papel avasallante que éstos habían adquirido para la segunda mitad del siglo XVIII en cualquier rincón del Imperio Español y de Europa. El llamado barroco tardío está

³⁷⁹ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 56, folio 11r y 11v, 14 de marzo de 1786.

³⁸⁰ Como vemos, el término Orquesta es usado en el ámbito teatral antes de ser usado “oficialmente” dentro de la Iglesia.

³⁸¹ BNM, FR, MS1410, “Asuntos de teatros”, t. 32, ff. 289r y v, 22 de marzo de 1790. Información tomada de E. Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009: 41-42.

aquí muy presente, con cromatismos, texturas homogéneas por terceras, modulaciones, y algunas veces ritmos contrastantes. En el siguiente ejemplo, sin embargo, existen ritmos más homogéneos entre el bajo y los violines, un poco más de interacción e imitación entre las tres voces después de la corta exposición del tema, y un pequeño solo o cadencia escrita,³⁸² que dilata a su vez la cadencia final:

1. Allegro

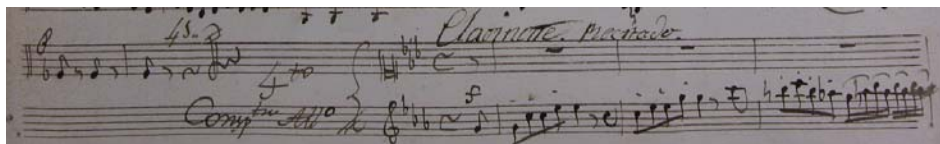
The musical score consists of three staves: Violín 1 (top), Violín 2 (middle), and Bajo (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked '1. Allegro' and the dynamic is 'f' (forte). The score shows the first eight measures. In measure 8, there is a fermata over the final note of the first violin part.

³⁸² Ver ejemplos sentidos de cadencias que se hacían en el barroco tardío en: Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute, The Classic of Baroque Music Instruction*, edición a cargo de Edward R. Reilly, Londres, Faber and Faber, 2001: 179-195.



Ejemplo 4. 2. 1 Primer verso (Allegro) del Juego A0757 de M. Delgado

En otro ejemplo, también encontramos un exótico “Clarinete Recitado” (con un do menor armónico)³⁸³ con acompañamiento de violín en el cuarto verso del juego. Este tipo de recurso “operístico” en que los instrumentos asemejan recitativos vocales es común en la música instrumental de las cortes europeas en donde el estilo italianizado se habían apropiado de la música instrumental del barroco tardío.³⁸⁴



³⁸³ Este tipo de sonoridad, con influencia andaluza, la encontramos también en compositores como M. Aldana.

³⁸⁴ Uno de los ejemplos más tempranos de estos recitativos de instrumentos lo encontramos en el movimiento lento del concierto para violín de Antonio Vivaldi (RV 208). Otros ejemplos más comunes y tardíos los encontramos con compositores tales como Carl Philipp Emanuel Bach (sonatas prusianas), Federico el Grande (sonatas como la Sonata, per il Flauto Traverso Solo e Basso in C Minor, "pour Potsdam" No. 190) y Joseph Haydn (Sinfonía No. 7, Cuartetos Op. 9 y 17), entre otros.



Imagen 4. 2. 1 “Clarinete Recitado” y violín 1 del cuarto verso del Juego A0760

También, continuando con la influencia de la ópera en la música instrumental, en muchos de los primeros versos de los juegos de estos tres compositores, encontramos movimientos que empiezan con estructuras rítmicas homogéneas, comunes en las oberturas, para después desarrollar o introducir otros temas que van emancipando las diversas voces, ya sea con diminutos solos o en secciones instrumentales (cuerdas, instrumentos de viento madera o metal, y bajos). Tal es el caso de los ejemplos siguientes: el juego A0756, el A0755, el A0756, y el A0765 (también A0748) de M. Delgado.

Sin embargo, una brecha estilística se irá abriendo entre los versos de Jerusalem y los de M. Delgado. La escritura de M. Delgado será más sobria y contendrá en mayor y

menor grado elementos provenientes de la expansión de la música instrumental abstracta a finales del barroco más que un estilo completamente italianizado como el de Jerusalem.

1. Allegro moderato

Ejemplo 4. 2. 2 Inicio del primer verso del Juego A0756

Encontramos aquí las llamadas “formas de sonata”³⁸⁵ que impulsó la tonalidad y

³⁸⁵ Como menciona Charles Rosen: “el término ‘forma sonata’ hace referencia más bien a la forma de un solo movimiento y no al conjunto constituido por una sonata [...] En su significado usual, consiste en una forma tripartita, en la que la segunda y tercera parte están tan íntimamente vinculadas que podría suponerse una organización bipartita. Esas tres partes se denominan exposición, desarrollo y recapitulación: la organización

cuyas características se pueden ya localizar en la gran mayoría de los géneros musicales, estilos y “escuelas” como la vienesa que empezaba a tomar cada vez más fuerza gracias al impulso de los nobles.³⁸⁶ Es importante recordar que este lenguaje en torno a la tonalidad que posibilitaría el advenimiento de lo que llamamos “estilo clásico” se dio en gran parte gracias al surgimiento de los conciertos públicos y a la gran venta de impresos que se desencadenó en la segunda mitad del siglo XVIII. Así, por primera vez la música se convertía en un mercado circulante por cualquier rincón de occidente y sus colonias. En 1801 por ejemplo, el inventario de la librería de José Fernández Jáuregui de la Ciudad de México que encontraron los musicólogos John Koegel y Ricardo Miranda³⁸⁷ enlista música de compositores vivos y activos en Europa, tales como Franz Joseph Haydn,³⁸⁸ Luigi Boccherini, Muzio Clementi (1752-1832), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Leopold Koželuch (1747-1818), Jan Ladislav Dussek (1760-1812) y Christoph Willibald

de las dos partes se evidencia con máxima claridad cuando, como ocurre a menudo, la exposición se ejecuta dos veces [...]”, en *Charles Rosen: Formas de Sonata*, Barcelona, Labor, 1987: 13.

³⁸⁶ Como menciona W. Weber al analizar un *corpus* de programas musicales impresos en cinco ciudades (Londres, París, Viena, Leipzig y Boston) entre los años 1750 y 1875: “No hubo lugar de Europa donde los nobles les dedicaran tanto a las actividades profesionales de la vida musical como Austria”: William Weber: *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Nueva York: Cambridge University Press, 2008: 153.

³⁸⁷ Dicho inventario puede consultarse en el Archivo General de la Nación: AGN, “Abaluo de los papeles de música pertenecientes del Alcabazgo del difunto P. Dn. José Fernández Jáuregui, año de 1801”, en “Testamentaria de José Fernández Jáuregui...”, Tierras, vol. 1334, fol. 522, Apéndice.

³⁸⁸ Recordemos también que en gran parte de las iglesias ibéricas y de la Nueva España, encontramos un *corpus* importante de sinfonías de Haydn, sin embargo, gran parte de estas sinfonías que llegaron de la península son manuscritos. Al respecto T. Blanning menciona: “... la música de Haydn empezó a circular primero en copias manuscritas, que pasaron a formar parte de los fondos de numerosos monasterios de Austria y de aristócratas entendidos de Francia, Italia y Alemania. El monopolio formal que el príncipe Esterházy mantenía sobre la producción de Haydn impedía cualquier tipo de publicación, como se especificaba en el contrato de 1761. La cláusula fue eliminada cuando se revisó el contrato en 1779... Para entonces, en toda Europa era fácil comprar sus partituras.” (en Tim Blanning: *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, (trad. Francisco López Martín), Barcelona: Acantilado, 2011: 37).

Gluck (1714-1787), entre otros.³⁸⁹ También sabemos que M. Delgado y otros de sus contemporáneos contaban con suscripciones a este tipo de librerías que los mantenían actualizados y les proporcionaban nuevos elementos para sus propias composiciones.³⁹⁰

Por lo mismo, gran parte de los versos a partir de M. Delgado tienen un discurso musical un poco más largo y definido en cuanto a duración y forma, es decir; versos que cuentan con introducción, tema, solos o frases cada vez más independientes, recapitulación y/o resolución; y en cuya “trama” la retórica musical tan practicada en el barroco, y exaltada en el barroco tardío, tiene un papel fundamental. Los versos A0756, y A0765 o A0748 respectivamente forman parte de los juegos que quizá llaman más la atención en este sentido.

³⁸⁹ Veinte años antes, en 1778, empezaron a haber publicaciones regulares en Viena-Bohemia (ver: James Webster, “Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period), *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 27, No. 2, 1974: 212-247.

³⁹⁰ Ricardo Miranda: “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en: R. Miranda y A. Tello (coordinadores): *La música en los siglos XIX y XX*, Tomo IV, México, Conaculta, 2013. Para ver dichas listas de suscripciones ir a: *Diario de México*, 20 de diciembre y 12 de junio de 1802.

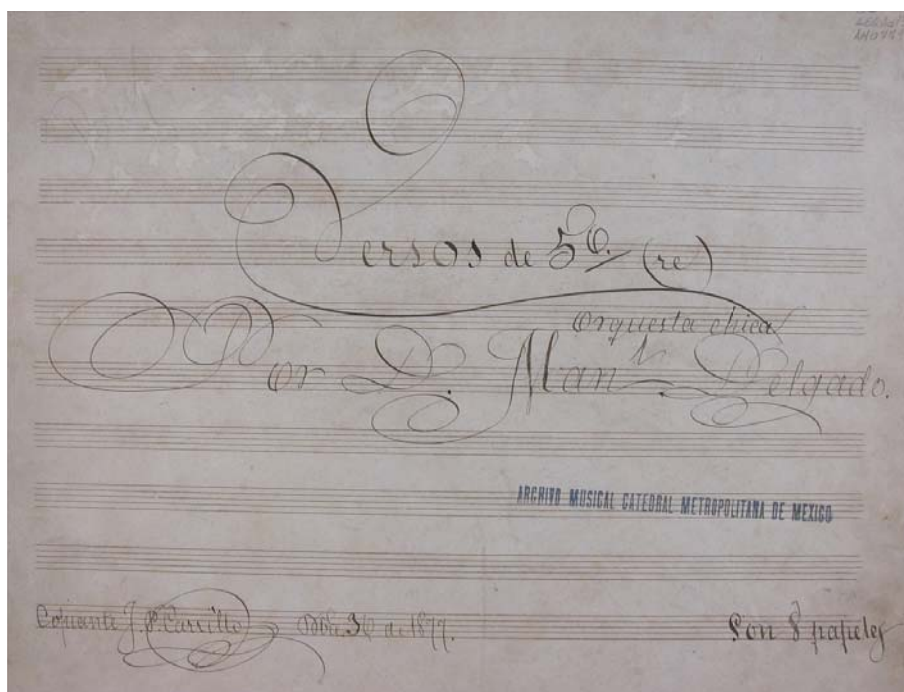


Imagen 4. 2. 2 Portada del juego de versos A0764 (copia del A0761), 1877.

Esto último me lleva a hablar de las condiciones en las que varios de los juegos probablemente fueron escritos: En el mismo año de 1802, la muerte de Juan Gregorio Panseco dejó vacante la plaza de primer violín de la capilla de la Catedral de México, por lo que M. Delgado aprovechó la oportunidad para quedarse con ella, y le escribió una carta al deán argumentando que:

...veinticinco años ha que estoy en el coro de esta Santa Iglesia con sólo el sueldo de cuatrocientos pesos. Y aunque mi plaza en que su generosidad me admitió sólo fue de violín, he tenido en todo este tiempo el cuidado de asistir al primer violín, gobernando la orquesta, y llevando la música más exquisita [...] En todas las veces que ha faltado con precisión de obligados, viola, flauta, violoncello, y aún el órgano; no sufriendo falte a la Iglesia la decencia posible: he tomado dichos instrumentos, para que no se haga falta

alguna...³⁹¹

Sabemos por documentos de la Catedral de Morelia y de la Ciudad de México, que además de tocar varios instrumentos, como era costumbre de la época, M. Delgado contribuyó con nuevas composiciones, como juegos de versos, “de modo que no se puedan oír en parte alguna más que en el coro de mi Santa Iglesia”.³⁹² Además, el Diario de México menciona unos años después que:

El día de la Ascensión se celebró la hora nona en la santa iglesia catedral, con la solemnidad acostumbrada, tocándose por la orquesta, en los intermedios de los versículos del segundo salmo, una excelente composición de don Manuel Delgado, natural de Valladolid. Es notoria la habilidad y destreza de este profesor en el violín y otros instrumentos [...]³⁹³

Por tanto, la infiltración del movimiento de la Ilustración en las celebraciones no sólo es un desplazamiento al lenguaje musical de las obras catedralicias y conventuales sino también a la misma concepción social de la música dentro de la Iglesia que empieza a ser comentada y resaltada como objeto digno de historizar y comentar en publicaciones de gacetas y periódicos como *El Diario Literario de México* (a partir de 1778) o la *Gazeta de México* (a partir de 1784). Así, compositores como Delgado empiezan a adquirir la noción

³⁹¹ ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 8 s.f., marzo de 1802. (En la disputa de dicha plaza que ya tenía sus antecedentes, M. Aldana fue el principal rival de Delgado. Sin embargo, el 6 de abril de 1802, M. Delgado fue “nombrado por mayor número de votos en la plaza de primer violín”).

³⁹² *Ibid.* Esta forma de agradecer o buscar favores del cabildo a cambio de nueva música era una práctica muy común de la época.

³⁹³ *Diario de México*, 14 de mayo de 1807. Recordemos que el Diario de México había aparecido apenas dos años antes de ésta publicación, precedido en 1768 por la publicación semanal de *El Diario Literario de México*, primer periódico de corte ilustrado que aparece en la Nueva España.

de escribir no sólo para una celebración catedralicia, sino además para un público atento a la música como objeto fuera del ritual, es decir; la música reseñada en el comentario musical impreso. Cabe destacar también que tanto M. Delgado como M. Aldana participaron en los muy probablemente primeros recitales públicos en México, llevados a cabo entre 1807 y 1808 en el Palacio de Minería,³⁹⁴ e impartieron cátedras a miembros de las familias ricas de la capital del país. Así, una de las razones que podría explicar hechos tales como que unos de los juegos de versos tengan un discurso más estructurado que otros, que hayan sido copiados, que empiecen de forma más solemne con movimientos lentos (como el A0748, A0752, A0753 y A0762) o contengan una instrumentación más nutrida (como el A0753, el A0765 -también A0748-, o el A0762, éste último con “órgano obligado”),³⁹⁵ puede deberse a que dichas tipologías fueron compuestas para celebraciones específicas y de especial importancia, como la del día de la Ascensión mencionada en el *Diario de México*.

Respecto a la instrumentación de los versos, como podemos ver en el la indicación del A0756, ésta era en parte adaptable a los instrumentos con los que contó la capilla a lo largo de los años en que dichas tipologías fueron interpretadas, probablemente hasta finales del XIX, como es el caso de los clarinetes en vez de los oboes en los versos de M. Delgado y M. Aldana.³⁹⁶ O también el juego A0762, único de M. Delgado que tiene flautas, viola y órgano obligado, y sin embargo, el fagot dobla la parte de la viola, por lo que es muy probable que esta última se añadió por circunstancias similares al A0756.

³⁹⁴ *Ibid*, 24 de octubre de 1807.

³⁹⁵ Ver: 2. 5 El uso de los instrumentos musicales en la Catedral de México a través de los versos, así como; 2. 3 Notación, terminología y equivalencia: el lenguaje sincrónico de los versos.

³⁹⁶ Ver apartado: 2. 5 El uso de los instrumentos musicales en la Catedral de México a través de los versos.

Otros elementos importantes que encontramos por primera vez a partir de M. Delgado en adelante son el uso de tonalidades menores en los versos, la nomenclatura “Orquesta”, “Grande Orquesta”, así como más linealidad en el bajo y finales prolongados a base de la repetición de una nota o acorde. Ciertamente, a pesar de los elementos dominantes del barroco tardío, esto último nos remite cada vez más al llamado clasicismo musical, estilo que prolongó quizá como ninguno la cadencia final en el lenguaje tonal.

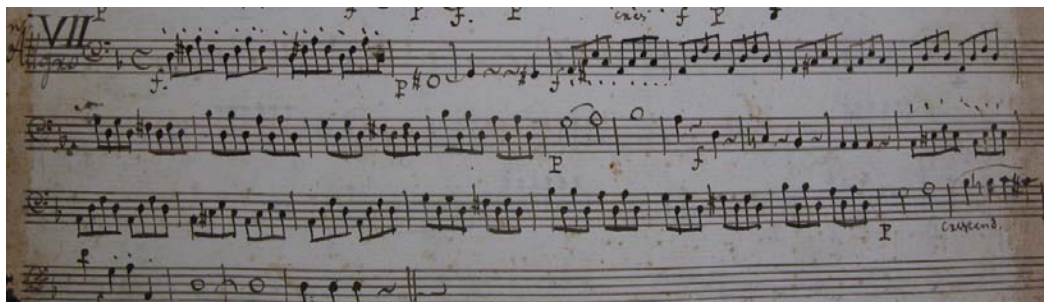


Imagen 4. 2. 3 Parte del bajo del séptimo verso del Juego de Versos A0752

Los tres juegos de versos de José Manuel Aldana comparten muchas características misceláneas con los versos de M. Delgado y también presentan algunas diferencias. Por ejemplo, tenemos principios en unísono para después hacer una exposición por temas intercalados, así como respuestas por medio de las diferentes voces. También encontramos bajos de Alberti, esta vez como acompañamiento de la mano izquierda en los órganos obligados, así como finales extendidos. En el juego A0686, hay por primera vez una partitura con la parte de los dos órganos obligados, el 1er violín y el bajo. Este tipo de manuscritos que servían como una guía, los empezamos a encontrar a partir de la presencia

de Antonio de Juanas como maestro de capilla. Aunque curiosamente dicho maestro de capilla nunca compuso juegos de versos instrumentales.

A pesar de que los padres de M. Aldana hayan sido españoles,³⁹⁷ no se sabe a ciencia cierta si nació en España o en la Nueva España, al igual que M. Delgado. Al parecer fue niño cantor de la catedral vallisoletana para después ingresar a temprana edad en el Colegio de Infantes. Más tarde, a los 17 años, se convirtió en violinista de la capilla de música de la catedral. Curiosamente, tanto la familia de M. Delgado, como la de M. Aldana, trabajaron durante mucho tiempo codo a codo como violinistas, tanto en la Catedral de México como en el Coliseo. Esto último, sin embargo, trajo conflictos cuando la plaza de violín primero fue otorgada a Manuel Delgado, como lo relata la correspondencia de la época.³⁹⁸

Aunque la documentación histórica sobre la vida de Aldana es bastante esporádica,³⁹⁹ este músico fue uno de los principales protagonistas de las publicaciones y debates musicales del *Diario de México* a principios del siglo XIX. Así, cabe mencionar aquella sugerencia de un lector respecto a que Aldana cambiara su nombre por el de “Aldani” o “mister Eldem”, para contar así con más reconocimiento.⁴⁰⁰ O la controversia surgida a raíz de un artículo del mismo diario en 1806 que comparaba a Aldana con Ignaz Pleyel (1757-1831), y después con Antonio Lolli (*ca.* 1725-1802), la cual fue refutada por

³⁹⁷ R. Stevenson menciona que cuando era niño, Manuel Aldana se “dedicaba a tocar fandangos con su padre”: Robert Stevenson, “José Manuel Aldana y Matheo Tollis de la Roca”, *Heterofonía*, vol. V, núm. 30, mayo-junio 1973: 16-17.

³⁹⁸ ACCMM, *Correspondencia*, *ca.* 1798.

³⁹⁹ Ver la Biografía revisada en: Mauricio Hernández Monterrubio, “José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII”, *Heterofonía*, vol. XXXIV, núm. 125, julio-diciembre de 2001: 9-30.

⁴⁰⁰ *Diario de México*, 13 de octubre de 1805.

un lector anónimo que argumentaba que a pesar de ser buen violinista, como compositor, Aldana se limitaba a escribir “contradanzas, minuets, boleras, polcas y otros juguetes de esta naturaleza.”⁴⁰¹ No obstante, aunque tanto los músicos como la audiencia de la época se esforzaban por “establecer la ilustración que han adquirido los de Europa,”⁴⁰² la vida social novohispana adoptó y transformó más fácilmente aquellos “géneros indignos”,⁴⁰³ como les llamaban en Europa, los cuales impregnan con su sonoridad la música popular, y además, forman la mayoría de impresos a partir del siglo XIX.

Además de las obras sacras de Aldana, han sobrevivido, en su mayoría incompletas, unas cuantas composiciones profanas, tales como bailes, boleras, sonatas, sinfonías y conciertos.⁴⁰⁴ Estas obras, estilísticamente muy parecidas a los versos, eran muy probablemente interpretadas y compuestas para conciertos de cámara que organizaban las familias acomodadas a finales del siglo XVIII y principios del XIX, al igual que las poquísimas sobrevivientes de M. Delgado.

Al diferencia de M. Delgado y M. Aldana, José Mariano Mora fue organista, violista de la Catedral y director de la escoleta de música de esta institución. También

⁴⁰¹ *Diario de México*, 17 de diciembre de 1806.

⁴⁰² BNM, FR, MS1410, “Asuntos de teatros”, t. 32, ff. 289r y v, 22 de marzo de 1790. Información tomada de E. Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009: 41-42.

⁴⁰³ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming form Haydn to Brahms*, Nueva York: Cambridge University Press, 2008: 96.

⁴⁰⁴ Las obras profanas de Aldana enlistadas por M. Hernández. Monterrubio son: *Baile Ynglés* (Códice Angulo, ENM, UNAM), *Boleras* (perdida), *Boleras nuevas* (Conservatorio de las Rosas), *Canción patriótica* (perdida), *Minueto con varia[ción]* (Manuscrito de Ma. Guadalupe Mainer), *Sonata* (Códice Angulo, incompleta), *Sonata concertante* (Códice Angulo, incompleta), *Sinfonía* (consignada por Ricardo Miranda) y *Concierto* (*Ibid*). Ver: Mauricio Hernández Monterrubio, “José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII”, *Heterofonía*, vol. XXXIV, núm. 125, julio-diciembre de 2001: 21-24.

trabajó en la Basílica de Guadalupe como violista, en cuyo archivo se encuentran, entre otras muchas composiciones litúrgicas, ocho juegos más de versos “a toda Horquesta”. A diferencia de los juegos de M. Delgado y M. Aldana, lo más llamativo del juego de versos de M. Mora son aquellas características que nos recuerdan la música organística del barroco alemán, estilo que para la Europa de esa época debió de haber parecido tan solo un “espectro”, como diría Aby Warburg,⁴⁰⁵ de la música eclesiástica.

Por ejemplo, el siguiente fragmento transcrito es una pequeña fuga para instrumentos que nos recuerda el oficio de M. Mora como organista y músico de Iglesia. A diferencia de otros contemporáneos como Delgado y Aldana, no se conserva ni se tiene registro alguno de sus obras profanas:

3. Allegro

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Violín 1
- Violín 2
- Clarinete 1
- Clarinete 2
- Trompa 1
- Trompa 2
- Timbales
- Bajo

The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The Violín 1 part contains the primary melodic material, while the other instruments are marked with rests, indicating they are silent in this specific fragment.

⁴⁰⁵ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Nueva York: Cambridge University Press, 2008: 132.

Ejemplo 4. 2. 3 Principio del Allegro (verso 3) en fuga, del juego A0903 de M. Mora.

En el mismo juego, encontramos la siguiente cadencia *ad libitum*. Este tipo de cadencias libres o definidas en medio de movimientos rápidos, como la de M. Delgado que expuse al principio del presente apartado, se solían improvisar en todo el periodo barroco, por lo que se fueron teorizando en diversos tratados musicales del barroco y el clasicismo. Normalmente se enmarcaban, como el siguiente ejemplo, por fermatas que servían como la improvisación casual de un ornamento expresivo:⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999: 588-598.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system, starting at measure 53, features three staves: Violin 1 (Vln. 1), Riposte (Rip.), and Violin 2 (Vln. 2). The Violin 1 staff contains a melodic line with a fermata and the instruction "ad libitum" above it. The Riposte and Violin 2 staves have rests. The second system, starting at measure 57, shows more complex rhythmic patterns in the Violin 1 staff, while the other staves remain mostly at rest.

Ejemplo 4. 2. 4 Cadencia *ad libitum* del quinto verso (Vivo) del juego A0903 de M. Mora

Es significativo el hecho de que, además de Ignacio Jerusalem, ningún otro maestro de capilla en la Catedral de México haya compuesto juegos de versos para instrumentos debido a que componer música formaba parte de los compromisos profesionales estipulados para dicho cargo. Por lo mismo, en comparación con los otros géneros y formas, el *corpus* de versos con los que cuenta la Catedral de México es relativamente chico y se fue creando con contribuciones de músicos instrumentistas al servicio de la catedral o de las bibliotecas personales que éstos u otros músicos heredaban al archivo musical, como era costumbre de la época. Así, los compositores de juegos de versos a partir de M. Delgado, serán músicos que alternaban su vida musical en la capilla de la iglesia con

las nuevas actividades musicales que el mundo exterior iba creando y ampliando cada vez más.

4.3 El caleidoscopio social y musical del México Independiente

En términos muy generales, para la segunda mitad del siglo XIX occidental, la jerarquía entre sentido y belleza se encontraba ya en un estado invertido. El siglo XVIII había transformado la concepción de las bellas artes en una progresiva secularización ilustrada que, como diría Tzvetan Todorov, contribuiría paulatinamente a una nueva sacralización del arte.⁴⁰⁷ Si antes de esto la música asumía diversas funciones en las iglesias, en los palacios o en las viviendas particulares, ahora, en nombre de la autonomía del individuo y la igualdad, la tradición se desplazaba a nuevas salas y espacios de conciertos en donde la antigua autoridad con sus buenos gustos y funciones podía ser sujeta a transvaloración gracias a una nueva autoridad estética, la cual, a finales de siglo se encontraba ya, en mayor o menor grado, alineada a la agenda del estado y del mercado en todo el mundo occidental.

Ciertamente, fuera de estas generalidades están las peculiaridades de cada país, estado, o región que impiden que las épocas caminen paralelamente, y más en aquellos países fuera del discurso dominante, en donde la religión y las tradiciones tuvieron un papel preponderante. Por tanto, un repaso muy general del siglo XVIII en España nos mostrará cómo la actitud hacia la música estuvo ante todo muy limitada por la censura de la Iglesia. Si hubo más tarde una ilustración española que a su vez influyó en dicha actitud hacia la música del siglo XIX, más que concebir un pensamiento del yo autónomo en la primera modernidad, como sucedió en Inglaterra o los países germanos, ésta retomará dicha censura

⁴⁰⁷ Todorov, T. (2009). *La Literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009: 49-55.

religiosa y la convertirá –invirtiéndola– en un prejuicio moralista con el cual defender de manera absoluta la identidad colectiva del pueblo español.⁴⁰⁸

Así, a principios del siglo XIX la Nueva España vivía el despotismo ilustrado en medio de un contexto colonial caótico y conflictivo que desembocó, en 1814, en la proclamación de independencia. El recién México Independiente fue entonces el escenario de inestabilidad y choques políticos constantes que, tras tres siglos de dominación española, intentaba deshacerse de su pasado colonial con medidas tan extremas como la de expulsar a todos los españoles del país,⁴⁰⁹ o aquella otra de tratar de borrar la ciudad católica del Siglo de las Luces demoliendo iglesias y conventos coloniales en la segunda mitad del siglo XIX. Paradójicamente, si algunos de estos edificios se salvaron, fue gracias al movimiento de la élite ilustrada, la cual logró que los conventos e iglesias se convirtiesen en centros de reunión para la comunidad social, cultural y científica muy a la manera del siglo XIX europeo: bibliotecas, museos...⁴¹⁰ De esta forma, la contradicción entre la emulación y la búsqueda de la diferencia –una nueva identidad– protagonizarán constantemente el siglo XIX mexicano.

Acompañarán además a estos procesos de secularización los conflictos entre conservadores y liberales; la imposición de caudillos tales como Agustín de Iturbide (1783-1824), o Antonio López de Santa Anna (1794-1876), once veces presidente entre 1833 y 1855; la pérdida del norte del país; la invasión norteamericana; la llegada de un zapoteco

⁴⁰⁸ Ver: Rafael Lamas, *Música e identidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2008: 45-72.

⁴⁰⁹ Uno de los pasquines ofensivos que circulaban en la época decía: “O se destierra al Coyote o mata a nuestras gallinas”. Ver: Serge Gruzinski, *La ciudad de México: una historia*, México: FCE, 2004: 93-95.

⁴¹⁰ *Ibid.*

(Benito Juárez 1806-1872) a la presidencia, quien separó a la Iglesia Católica del Estado; diversas epidemias de cólera; la Guerra de Reforma; la intervención francesa, y un sin fin de circunstancias, tragedias, fracasos y pequeños logros,⁴¹¹ que harán que los sobrevivientes de la aristocracia colonial y de la burguesía mexicana vivan con la obsesión de huir hacia las grandes ciudades europeas, no sin al mismo tiempo promover un espíritu nacionalista inédito en las élites de los tiempos de la colonia.

Si para la segunda mitad del siglo XIX, en una ciudad como Viena, los recitales de piano, los conciertos orquestales y los de música de cámara se habían convertido en la cultura elevada de la vida musical en contraste con la música vocal y el baile, tan relacionados con el público popular;⁴¹² en el México Independiente la realidad musical es incomparable pues se fragmentará de formas tan distintas y plurales como lo fueron sus variopintos habitantes decimonónicos. Así, aunque las iglesias, los teatros, los salones y las tertulias de la burguesía serán los espacios delineados para la ejecución de la musical escrita, la música de banda y aquella en relación con la tradición oral, con espacios de representación más móviles, no pueden concebirse como algo por completo separado de la escritura. Por ejemplo, la canción popular inspirará muchas veces temas que se llevarán al papel. Incluso el caso de las bandas, tan poco estudiado,⁴¹³ se encuentra en zonas limítrofes

⁴¹¹ Ver: Anexo 4. 1. 1 Cronología de acontecimientos culturales y políticos en la Ciudad de México.

⁴¹² W. Weber 2008: 335.

⁴¹³ Entre los estudios que he encontrado caben destacar: Rafael Antonio Ruiz Torres: *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, UAM, México, 2002; Victoria Eli, “Las sociedades artístico-musicales”, en Carredano, Consuelo, y Rodríguez, Victoria Eli. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Volumen 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 270-303; y Sergio Navarrete Pellicer, “Comunidad y ciudadanía: La transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca”, en *Ritual Sonoro Catedralicio*, CIESAS, México, 2013: 301-331.

de la escritura y la oralidad pues estas organizaciones jugarán un papel muy importante tanto en los conventos e iglesias como en la consolidación de lo que podríamos llamar las primeras instituciones educativas de conjuntos de cámara y orquestas: los cuerpos filarmónicos.⁴¹⁴

Volviendo a las élites privilegiadas de la Ciudad de México, serán éstas, en complicidad con empresarios extranjeros, las responsables no sólo de la organización de veladas musicales (ópera, música de salón, bailes, zarzuela, tertulias, etc.), sino también las que determinarán los gustos que imperarán en la importación y producción de impresos. La burguesía, además de asistir a las galas de ópera en donde se interpretaban obras de compositores como Rossini, Bellini, Donizeti y Verdi, entre otros; se convertirá ella misma en ejecutante. Cual eco descontextualizado de aquel fenómeno que se había dado en las ciudades europeas del siglo XVIII,⁴¹⁵ las mujeres decimonónicas serán las protagonistas de las tertulias musicales con sus interpretaciones al piano, además de que se volverán la fuente de inspiración de composiciones galantes que guardarán cuidadosamente en cuadernos misceláneos. De esta manera es como surgen revistas e impresiones destinadas a las mujeres de sociedad, cuya música era normalmente ejecutada en los salones y las tertulias, y la cual incluía danzas, habaneras, contradanzas, mazurcas, valeses, polcas, y otros

⁴¹⁴ Sergio Navarrete Pellicer 2013: 301-331.

⁴¹⁵ Aunque este fenómeno lo encontramos en ciudades como Madrid, Londres o Viena, es sólo en estas dos últimas en donde las mujeres estarán implicadas en la formación de una música de cámara a nivel “ilustrado” o por decirlo de otra forma, de un repertorio idiomático para piano que involucrará a compositores como Muzio Clementi (1752-1832) o Franz Joseph Haydn (1732-1809), quién incluso dedicó muchos de sus tríos a señoritas de la aristocracia que tenían un nivel de ejecución tan alto como el de un profesional hoy en día.

muchos géneros para canto con acompañamiento de pianoforte o para pianoforte solo.⁴¹⁶ En la primera imprenta musical mexicana, aquella de Mariano Elízaga (1826), encontramos éste tipo de publicaciones que conviven con otras más “ilustradas”, es decir, música instrumental que en vez de estar con una estructura de bajo y melodías protagonistas, basadas en bailes, canciones y óperas, experimenta más con formas de sonata enriquecidas con la exploración del sistema tonal, con armonías en donde no hay división tan clara entre melodía y acompañamiento, como las *Variaciones* para piano del propio Elízaga.⁴¹⁷



Imagen 4. 3. 1 Grabado: *Triunfo de una señorita*, en el *Calendario de las señoritas*

⁴¹⁶ Este instrumento había adquirido fuerza en la segunda mitad del siglo XVIII gracias a la burguesía europea, en especial las mujeres, por lo que se empezó a fabricar en México desde las últimas décadas del siglo XVIII.

⁴¹⁷ Ver: Ricardo Miranda: *Mariano Elízaga. Últimas variaciones para teclado*, México, CENIDIM, 1994.

*megicanas (sic) para el año de 1843.*⁴¹⁸

Ciertamente el siglo diecinueve será la época en que la música escrita se empiece a proclamar elevada, sobre todo la puramente instrumental, proceso que se irá gestando en Europa y adoptando en Latinoamérica en épocas tan tardías como las primeras décadas del siglo XX.⁴¹⁹ No obstante, las sinfonías, conciertos, cuartetos, sonatas, variaciones y demás géneros puramente instrumentales nunca llegarán a darse en la producción local más que de manera esporádica.⁴²⁰

Sabemos que nada puede ser implantado a otra cultura sin que haya un desplazamiento de sentido o varios sentidos superpuestos. Por lo mismo, aunque las clases altas decimonónicas se esforzaban siempre por imitar las modas europeas, la interpretación estuvo comúnmente ligada a los diversos poderes locales de un país en subdesarrollo. Por ejemplo, mientras que en Europa la emergente crítica musical ayudó de manera significativa a otorgarles autoridad canónica a obras del pasado,⁴²¹ en México, la selección llegaba ya formada y la crítica musical además de aprobarla con elogios, se centró en las creaciones e interpretaciones de los músicos nacionales con desbordados halagos o críticas poco objetivas, como aquella vez en que se estrenó la “primera ópera de un autor mexicano”, *Catalina de Guisa* (1859) de Cenobio Paniagua (1821-1882), la cual representó

⁴¹⁸ Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.

⁴¹⁹ Victoria Eli 2010: 270-303.

⁴²⁰ Entre estas obras están los cuartetos para cuerda de Cenobio Paniagua, Guadalupe Olmedo, Joaquín Beristain. Ver: Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores), *La música en los siglos XIX y XX*, Tomo IV, México: Conaculta, 2013: 74.

⁴²¹ W. Weber 2008: 163.

todo un acontecimiento y triunfo nacional, que mereció la presencia del entonces Presidente de la República.⁴²² Si bien se logró abrir un camino en la música a una reflexión en torno a la identidad sonora de un México Independiente fue con discursos nacionalistas en cuyo reverso se encontraba escondido siempre el discurso dominante. Así, surgieron óperas como *Guatimotzín* (1871) de Aniceto Ortega del Villar (1825-1875), quien homenajeaba a Cuauhtémoc, el último soberano azteca, y lo reconvertía en una especie de héroe trágico de la lucha contra los conquistadores españoles.

Como mencioné anteriormente, en el paulatino proceso de institucionalización de la música que duró todo el siglo, es significativo cómo al no haber una división como ahora entre lo “popular” y lo “clásico”, las bandas públicas estuvieron involucradas desde un principio en la consolidación y mediación de las instituciones dedicadas tanto a la práctica como a la enseñanza de la música. Es precisamente en estas instituciones en donde las primeras agrupaciones instrumentales nacerán en toda Latinoamérica. Las fotografías de la última década del siglo nos enseñan que funcionaban prácticamente con los instrumentos que hubiese disponibles, con un claro predominio en los alientos y ocasionalmente, tanto un “bajo” (contrabajo –o tololoche– y violonchelo) como timbales. Aunque el origen de estas agrupaciones esté en los cuerpos militares, las mismas llegaron a tener un alcance hasta las poblaciones rurales.⁴²³ Sus funciones eran sumamente variables y elásticas; desde su

⁴²² Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 2013: 30.

⁴²³ Cabe destacar que mucho de este repertorio ha sido conservado en los pueblos con tradiciones de bandas de las distintas regiones del país, en los que incluso se musicalizan las ceremonias religiosas hasta hoy en día. En Oaxaca he llegado a oír “piezas instrumentales” en alternancia que bien podrían ser tipologías descendientes o parecidas a los versos para conjuntos de instrumentos. Por lo mismo, podríamos decir de manera metafórica que la tradición de bandas ha sido una especie de archivo musical del pueblo. Estas asociaciones junto con sus sistemas peculiares de educación musical tradicional de las diversas culturas

participación en actos y ceremonias políticas, hasta ser incluso las que musicalizaban ceremonias religiosas en las capillas rurales, o también, las fiestas o eventos sociales de la burguesía. Aunque las bandas fueron en el siglo XIX los conjuntos que más interpretaron repertorio instrumental en el México Independiente, éste está casi siempre en relación con la música vocal o con la de danza y consiste por lo general en arreglos o transcripciones de danzas, oberturas de óperas, fantasías sobre temas de óperas, de operetas o zarzuelas, canciones populares, sones, jarabes, y obras religiosas entre las que muy probablemente estuvieron los versos para conjuntos de instrumentos.⁴²⁴ Si en la época novohispana de la segunda mitad del XVIII el ejército tenía la obligación de participar en las fiestas y procesiones de mayor importancia de la Iglesia, la banda militar tuvo también una participación activa en las festividades religiosas. Por ejemplo, en la época de la Reforma las bandas militares participaban en la fiesta del *corpus*, luego, con el triunfo de la Revolución de Ayutla (1854) y el ataque a los fueros de la Iglesia, las bandas del ejército se alejaron de las celebraciones, para volver a éstas en la época del Imperio de Maximiliano (1863) y permanecer ahí de manera protagonista incluso después de la restauración de la República (1867) y la separación entre Iglesia y el Estado.⁴²⁵

originarias (mixes, zapotecos, purépechas, etc.) son un fenómeno que no sólo ha sido poco estudiado sino también tremendamente marginado hasta la fecha.

⁴²⁴ Victoria Eli 2010: 270-303.

⁴²⁵ Rafael A. Ruiz T. 2002: 165-167.



Imagen 4. 3. 2 Orquesta Salesiana de la ciudad de Puebla, 1894. Foto: Gabriel Benitez. Fototeca Lorenzo Becerril, A. C. Foto tomada de: *Artes de México. Música de la Independencia a la Revolución*, No. 97, Marzo 2010: 41.

Aunque las bandas hayan constituido los conjuntos instrumentales más numerosos del México Independiente, el término “orquesta” estuvo en el siglo XIX más asociado a las temporadas de ópera o a la música litúrgica, que para esa época se entremezclaba a su vez con la práctica de las bandas. Fueron los músicos de estas orquestas que acompañaban las óperas o el ritual, junto con intelectuales diletantes de diversas esferas, los que crearon las Sociedades Filarmónicas en la Ciudad de México y otros estados del país que reunían músicos pertenecientes al ambiente conventual, catedralicio, de banda, etc.⁴²⁶ Un ejemplo de esto es el Club Filarmónico que pasó a ser en 1866 la Sociedad Filarmónica Mexicana. Son estas asociaciones filarmónicas las que ayudarán al establecimiento de academias,

⁴²⁶ Algunas de estas sociedades son: Sociedad Filarmónica Mexicana (1824, Ciudad de México), Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia (1854, Ciudad de México), Sociedad Filarmónica Guanajuatense (1856, Guanajuato), Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia (Guadalajara, 1857), Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia (1858, Oaxaca), Sociedad Filarmónica Ángela Peralta (1871, Puebla), Sociedad Filarmónica del Comercio (1869, en Mérida, Yucatán), Sociedad Filarmónica El Progreso (1874, Veracruz), etc: Gabriel Pareyon, *Diccionario de la Música en México*, Guadalajara: Secretaría del Cultura del Gobierno de Jalisco, TomoI, 1996: 972-975.

escuelas de música de lo más variado y más tarde, conservatorios propiamente dichos, como el mismo Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, bajo la dirección de Agustín Caballero (1815-1886) que pasaría a ser el Conservatorio Nacional de Música, tal y como lo conocemos hoy en día en la capital. Ésta institución pionera en México pasó a manos del gobierno federal mediante un decreto expedido en 1867 por Porfirio Díaz, por lo que fue la primera institución musical que empezó a funcionar mediante reglamentos que pretendían formar músicos “profesionales”. Es a este plantel al que llegarán a trabajar muchos de los músicos que anteriormente habían formado parte de las capillas y las asociaciones filarmónicas, por lo que su archivo contiene todo tipo de repertorio decimonónico, incluidos juegos de versos para conjuntos de instrumentos, que muy probablemente se llegaron a interpretar como música de cámara propiamente instrumental.

Efectivamente, el siglo XIX produjo música escrita fuera del templo como ninguna época anterior lo había hecho. Si hasta entonces la música dentro de la iglesia había servido para resaltar los textos de las celebraciones, dicha función fue desplazada por la concepción del arte autónomo que se sumergía en un país confrontado y fragmentado por las guerras de independencia y la separación de la Iglesia y el Estado. Por tanto, veremos que si bien todos los compositores de juegos de versos decimonónicos empezaron trabajando en la iglesia, a lo largo de su carrera éstos se fueron independizando para crear y formar parte de nuevos espacios de educación y recreación musical tales como academias, asociaciones filarmónicas, o el mismo Conservatorio, por lo que algunos de ellos son autores de tratados o métodos pedagógicos para aprender el arte de la música. No obstante, esto no significa

que la producción de manuscritos musicales en las iglesias haya cesado. Muy por el contrario, los archivos catedralicios guardan música local que casi no ha sido estudiada hasta la fecha, debido a su duración y a su fuerte carácter misceláneo y estilísticamente anacrónico que se sale de los métodos musicológicos e historiográficos que existen actualmente.

En la Catedral de México, son las clases adineradas del siglo XIX las que se volvieron asiduas asistentes y organizadoras de las celebraciones litúrgicas, y las convirtieron en festejos sociales multitudinarios que reunían además grandes masas instrumentales y corales.⁴²⁷

Si el teatro, las nuevas formas, estilos, terminología, etc., se habían filtrado en los templos durante el siglo XVIII, en el siglo XIX se llegó ciertamente a un exceso. Así, era común incluir en el ritual grandes oberturas o incluso arias y fragmentos de óperas italianas de compositores como Gaetano Donizetti o Gioacchino Rossini, entre otros. Aunque la música de iglesia a nivel global entró en una crisis muy grande durante el siglo XIX,⁴²⁸ es importante resaltar que en México el espíritu religioso fuera de la iglesia estuvo además condicionado por los recuerdos de lo que había sido la imposición de una religión durante tres siglos, mismos que agravaron las tensiones entre Estado e Iglesia durante el siglo XIX e incluso durante el siglo XX. Un ejemplo de esto son las pocas o nulas herramientas que existen en la educación musical para abordar la música religiosa y su contexto, lo que ha

⁴²⁷ Consuelo Carredano, “La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano”, en Carredano, Consuelo, y Victoria Eli Rodríguez. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Volumen 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010: 130-150.

⁴²⁸ Esta crisis culminará, como sabemos, a principios del siglo XX (1903) con el *Motu Proprio* de Pio X (*Tra le sollecitudini*). Ver: María Nagore Ferrer, “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Proprio*”, en *Revista de Musicología*, XXVII, 1, 2004: 211-235.

obligado a los investigadores a crear métodos autodidactas. Quizá una metáfora nacional que ilustra tanto la tensión entre Iglesia y Estado del siglo XIX, la vida cultural centrada en el teatro y aquella inversión de la que hablé al principio entre sentido y belleza, sería precisamente la historia que guarda silenciosamente el Palacio de Bellas Artes en el Centro Histórico de la Ciudad de México. En el lugar en que se encuentra hoy este monumental edificio, en los tiempos de la colonia había un convento novohispano, el de Santa Isabel, que fue desalojado en el México Independiente en el año de 1861 debido a las Leyes de Reforma. Poco después se demolió el inmueble y se construyó lo que sería el Gran Teatro Imperial (luego Nacional), en donde además de tener la presencia de cantantes como Ángela Peralta, *El ruiseñor mexicano*, interpretando óperas de compositores italianos, se estrenarían óperas nacionales como las de Cenobio Paniagua o Melesio Morales, entre otros. Nuevamente demolido, dicho teatro cedería finalmente su lugar al Palacio de las Bellas Artes tal y como lo conocemos hoy en día. Una historia que pertenece ya al siglo XX.

4. 4 Los compositores de versos del siglo XIX

Como mencioné anteriormente, los compositores de juegos de versos posteriores a Ignacio Jerusalem ya no son maestros de capilla en la Catedral de México. Sí lo son, en cambio, en otras Iglesias, por lo que cabe preguntarse: ¿por qué los maestros de capilla posteriores a I. Jerusalem no compusieron versos instrumentales?, ¿acaso alguien, por ejemplo, como Antonio Juanas, consideraba que al no ser tipologías muy tradicionales, los versos no eran composiciones suficientemente necesarias para la liturgia?... Como sabemos, es el violinista Manuel Delgado, cuando el mismo Juanas era maestro de capilla, ese quién convirtió la iniciativa de Jerusalem en una tradición e impulsó estas tipologías hacia el México Independiente. Tras de él, los nuevos compositores de versos serán tecladistas, ejecutantes de varios instrumentos de aliento y/o de cuerdas, cantantes, teóricos, profesores en academias emergentes fuera del dominio de la Iglesia, directores de orquesta... en fin, músicos que se irán diversificando y adaptando a los cambios culturales y sociales que se verán reflejados en el caleidoscopio musical y social del siglo XIX.

A excepción de Francisco Delgado y Cenobio Paniagua que tienen tres y dos juegos de versos respectivamente, el resto de los compositores tienen tan solo un juego o partes de un juego, como el caso de Francisco Osorio.⁴²⁹ Tomando en cuenta la época en que vivieron y la importancia de la independencia en México, estos compositores se pueden agrupar en dos:

⁴²⁹ Ver apartado: Marco temporal y espacial.

1. Aquellos que vivieron la transición de la Nueva España al México Independiente: Bonifazio Asioli (1769-1832), José María Bustamante (1777-1861), Cayetano Echevarría (c. 1779-1834), Narciso Sort de Sáenz (1780-1833) y Francisco Delgado (1792-1858).
2. Músicos que nacieron y vivieron únicamente en el México Independiente: Joaquín Beristain (1817-1839), Cenobio Paniagua Vázquez (1821-1882), Antonio Valle (1825-1876), Ignacio Solares (1827-1894) y por último, Lauro Beristain (1837-1889).

Si Manuel Delgado había sido uno de los primeros músicos en ser elogiados por la naciente prensa cultural, los compositores decimonónicos, sobre todo aquellos pertenecientes a la segunda mitad del siglo, vieron y aprovecharon a tal grado los beneficios y el reconocimiento que les otorgaban los nuevos medios de comunicación que cultivaban la música fuera del ritual catedralicio, que su involucramiento en las celebraciones litúrgicas pasó cada vez más a segundo plano. Esto lo demuestran sus actividades, noticias y largas listas de composiciones extra-eclesiales entre las que figuran, además de sus obras religiosas como misas y versos; óperas, operetas, marchas, zarzuelas, pastorelas, música para piano y canto, danzas, canciones, etc. Algunos de ellos, a pesar de trabajar para la Catedral de México, como Cenobio Paniagua, tuvieron problemas con la misma Iglesia por su postura política, o incluso formaron parte de los movimientos independentistas, como José María Bustamante, quien, tras ser el primer maestro de capilla

del México Independiente, pasó dos años en prisión y compuso un drama musical llamado “México Libre”, lo que lo llevó a que lo llamaran el “Músico Insurgente”.⁴³⁰

Como expuse en el apartado anterior, con las transvaloraciones sociales y culturales que se dieron en el siglo XVIII, la música escrita durante el XIX se diversificó tanto como los variopintos pobladores del México decimonónico. Además, la división entre “música popular” y música “clásica”⁴³¹ no era como lo es hoy en día a nivel institucional. Ciertamente al estar los compositores expuestos más que nunca a un abanico de información auditiva y escrita tan anacrónico como variado, la búsqueda de un solo estilo o la creación de una secuencia narrativa y progresiva de las tipologías es prácticamente imposible. Así, cuando hay mayor cantidad de información musical que se distribuye más democráticamente entre los variados grupos que conforman una población, los signos se conectan de maneras más azarosas. Eso explica los pocos estudios que existen de la gran mayoría de impresos que circulaban en las diversas sociedades decimonónicas en Latinoamérica, en especial aquellos que se refieren a la práctica de la liturgia.

Por tanto, en el presente apartado expondré de manera general rasgos comunes o unívocos que tienen los manuscritos, tales como la expansión de la escritura para piano, la multiplicación de la instrumentación debido a la emergente cultura de las bandas y las

⁴³⁰ Fondo Bibliográfico de la Biblioteca Candelario Huizar del Conservatorio Nacional de Música de México, Sig. R8914.

⁴³¹ Recordemos que el término “clásico” para la primera mitad del XIX en Europa debe entenderse como innovador más que conservador (William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Nueva York: Cambridge University Press, 2008: 187). Sin embargo, el uso de ésta voz cobra sentidos distintos en la Nueva España. Por ejemplo, en las Actas de Cabildo se utiliza la palabra “clásico” para hablar de todos los conciertos en los que participaban los músicos fuera de la Iglesia, en especial aquellos pertenecientes a las clases acomodadas, no importa si fuesen de ópera, tertulias, de cámara, etc.

asociaciones filarmónicas, la aplicación del lirismo y las grandes frases de la ópera italiana y la canción en la liturgia, la influencia de Haydn y compositores más “ilustrados”, etc.

Los juegos de versos pertenecientes a los compositores que vivieron la transición de la Nueva España al México Independiente tienen una escritura más cercana a los versos de Jerusalem o Delgado en estilo italianizado, con bajos sencillos, virtuosismo en los violines, cromatismos y estructuras rítmicas homogéneas en los demás instrumentos que interactúan en diálogo.



Imagen 4. 4. 1 Fragmento de la parte de violín del verso 2 del juego A0933 de Narciso Sort de Sáenz.

Sort de Sáenz, español que había llegado a la Nueva España a principios del siglo XIX y fue expulsado del país en 1822, trabajó primeramente como maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara, y como compositor y trompetista en la banda del Regimiento de

Dragones de la Reina, en Guadalajara, y más tarde en la Ciudad de México.⁴³² En él se puede reconocer los rasgos del estilo galante, es decir, además de una participación mayor y más idiomática en los instrumentos de aliento, sus versos contienen una escritura con mucho virtuosismo en los violines, ritmos lombardos y cromatismos.

Cayetano Echevarría, quien fue organista y compositor en la Catedral de México, es el otro compositor, junto con M. Delgado, J. M. Aldana y C. Paniagua V, que tiene juegos de versos con escritura para órgano obligado. A pesar de ser escritura parecida a los casos de M. Delgado y J. M. Aldana en donde la mano izquierda hace mucho el papel de continuo, esta vez encontramos un poco más interacción o solos entre ambas manos:

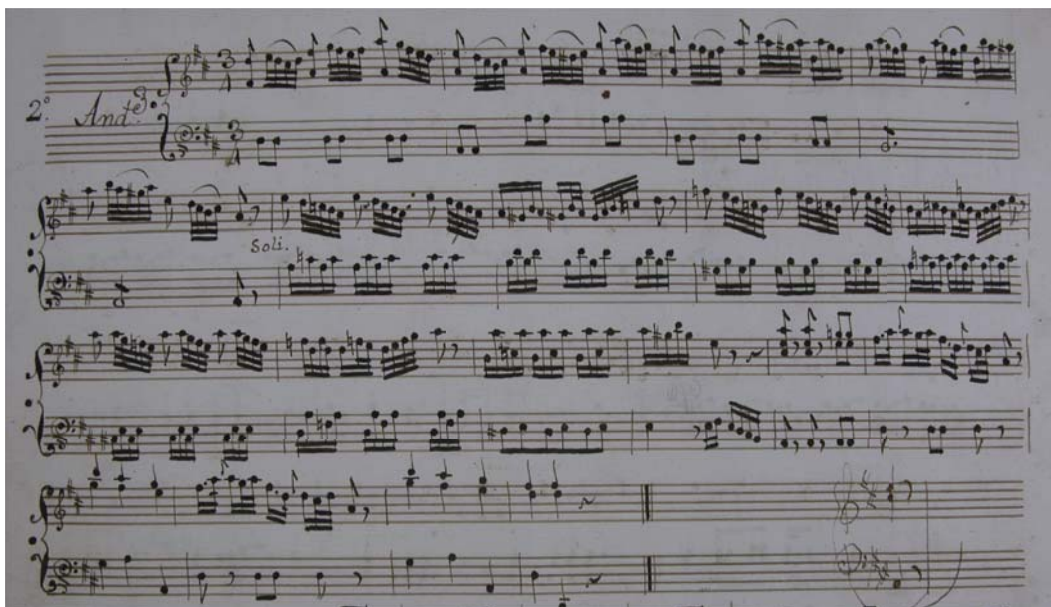


Imagen 4. 4. 2 Segundo verso (Andante) del juego de versos A0686 de Cayetano Echevarría.

⁴³² Gabriel Pareyon, *Diccionario de la Música en México*, Guadalajara: Secretaría del Cultura del Gobierno de Jalisco, Tomo I, 1996: 985.

Francisco Delgado fue hijo de Manuel Delgado. En febrero de 1810 ocupó la plaza del recién fallecido José María Aldana.⁴³³ Además de trabajar hasta su fallecimiento en la capilla de la Catedral de México y el Colegio de Infantes, se sabe que solía asistir a la tertulias de música a partir de las cuales se formaron academias como aquella establecida en el Colegio de Minería “por varias personas de gusto”.⁴³⁴ Si sus contemporáneos llegaron a llamarle el “Haydn mexicano”⁴³⁵ es porque sus composiciones tienen ciertamente características de lenguaje musical del compositor austriaco. En la siguiente parte de violín, por ejemplo, podemos apreciar elementos tales como silencios dramáticos o ampliaciones de cadencias finales:



Imagen 4. 4.3 Parte del 1er violín del juego A0609 de Francisco Delgado.

⁴³³ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 64, f. 192v, 16 de febrero de 1810.

⁴³⁴ Evgenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009: 86-87.

⁴³⁵ *Ibid.*: 91.

Sabemos que en 1819, Francisco Delgado solicitó que el cabildo lo nombrara “compositor de la orquesta”,⁴³⁶ creando así un cargo que nunca había existido en la capilla y que si bien fue denegado, refleja un cambio radical en la concepción de la figura del músico decimonónico dentro de una Iglesia. Efectivamente, éstos juegos de versos, junto con los de su padre Manuel Delgado, son de los más “ilustrados” que tiene el Archivo de la Catedral de México, es decir, que a pesar de que es música funcional, en ellos hay más búsqueda y experimentación del sentido del arte en la composición misma, más que un único “estilo”, como en el caso de las composiciones de Ignacio Jerusalem. En especial se podría decir que el A0609 es el que más sigue esta línea. Es además el único de todo el *corpus* de versos que tiene un sello de la Catedral (trad. del latín: “sello de la Santa Iglesia Metropolitana Mexicana”), que indica que la composición fue escrita originalmente para la Catedral de México, a diferencia de otros en los que existe la duda de si fueron copiados de otros archivos como el de la Basílica de Guadalupe u otras iglesias. También el sello puede constatar que fueron versos compuestos específicamente para alternar en el oficio de maitines de la fiesta de la Asunción de la Virgen. Los juegos de versos de Francisco Delgado son los únicos del *corpus* que contienen la especificación “opus”, es decir, que fueron registrados dentro del *corpus* de su obra completa. Aunque es precisamente en el siglo XIX cuando los compositores adoptan la costumbre de numerar sus obras, hay pocos casos de compositores locales en el ACCMM que poseen esta característica, la cual es indicio del buen reconocimiento que llegó a tener el violinista, que además de tocar y dar

⁴³⁶ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 69, f. 97v, 4 de abril de 1819.

clases fuera y dentro de la Iglesia, fundó y dirigió su propia orquesta, que llegó a ser una de las más conocidas en el país a mediados del siglo XIX.⁴³⁷

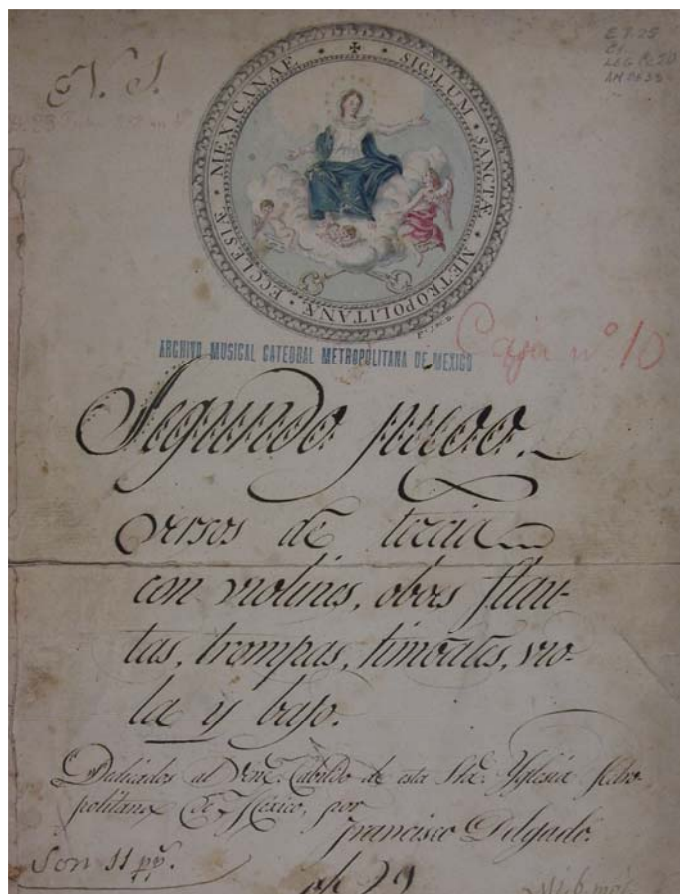


Imagen 4. 4. 4 Portada del juego A0609 de Francisco Delgado.

Los músicos que nacieron y vivieron únicamente en el México Independiente (Joaquín Beristain, Cenobio Paniagua Vázquez, Antonio Valle, Ignacio Solares y Lauro Beristain) fueron instrumentistas que, además de trabajar en la capilla de la Catedral de

⁴³⁷ G. Pareyon, Tomo I, 1996: 320.

México u otras iglesias, trabajaron tocando o cantando en la ópera, o fueron también directores de orquesta y compositores pertenecientes y/o fundadores de las emergentes sociedades filarmónicas en el país. Ciertamente es en la primera mitad del siglo XIX cuando los directores individuales empezaron a dejar de tocar un instrumento, emplear una batuta y a leer la partitura completa, actitudes que no tardaron en llegar a México en todo tipo de circunstancias, desde dirigir orquestas en la ópera o en la capilla hasta asociaciones filarmónicas y bandas.

Así, de manera general se puede decir que estos compositores pertenecen ya a la era de, por un lado, las grandes asociaciones filarmónicas, la ópera lírica y las bandas militares, y por otro, el auge de la música para piano. Efectivamente, a pesar de contener ya secciones más elaboradas en los instrumentos de aliento como los clarinetes y las trompas, la escritura en casi todos los casos tiene un estilo muy homorrítmico, delineando por melodías líricas hechas por secciones instrumentales. Como sabemos, en el siglo XIX hubo una tendencia a concebir lo instrumental de manera vocal, como si se le proveyese a la música de un texto imaginario.⁴³⁸ En México, las melodías líricas de canciones, operas y operetas italianas internacionales o locales (con clara influencia italiana), danzas, etc., quedaron grabadas en la memoria del pueblo y las clases medias gracias a los arreglos para piano de la música de salón, o también gracias a los arreglos para las bandas que irrumpían en los espacios públicos con melodías tales como cuadrillas, *Las Mujeres de Mármol*, *Introducción de Lucrecia Borgia*, de Donizetti; *Walz Bougacissen*, de Strauss; *Dos danzas: La Perla de*

⁴³⁸ Carl Dahlhaus. *La música del siglo XIX*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2014: 9.

Guanajuato y Natalia, por el Sr. Herrera, etc.⁴³⁹ Esta música “clásica” popularizada, o canciones líricas, influyeron además en la composición de la música religiosa fuera de la iglesia como los misterios del rosario cantados a la Virgen María, conocidos como “alabanzas”, o cantos al Santísimo Sacramento para la devoción de la “hora santa”.⁴⁴⁰

También, a partir de estos compositores aparecen instrumentos que responden más a un sonido “filarmónico”, como la viola, entre los instrumentos de cuerda e instrumentos de aliento-metal como el oficleido o ficle, los pistones, los trombones y la corneta. Efectivamente, es durante el siglo XIX que se da el gran desarrollo en los instrumentos de aliento que impactaron la banda militar, las capillas, los cuerpos filarmónicos y las orquestas de la ópera, muchas veces mezcladas entre ellas. Lo que había sido un predominio de los aliento-madera se sustituyó por los aliento-metal de boquilla circular.⁴⁴¹ Para 1853 los instrumentos de aliento-metal eran ya los preferidos en las bandas, entre otras cosas por tener un sonido más potente, ser más fáciles de tocar y tener un menor costo que los aliento-madera.⁴⁴²

Los versos de Cenobio Paniagua Vázquez reflejan su carrera como pianista y director de orquesta. El juego A0918 es una especie de muestrario que contiene muchas características de estilos anacrónicos: esquemas de bajos en la mano izquierda, bajos de

⁴³⁹ Parte de la programación de la Alameda interpretada por la Banda del Batallón del Distrito Federal en 1872 (tomado de Rafael Antonio Ruiz Torres: *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, UAM, México, 2002: 157).

⁴⁴⁰ Un compositor mexicano prolífico de obras de este tipo fue Francisco de Paula Lemus (1857-1919) (ver G. Pareyon, Tomo II, 1996: 586).

⁴⁴¹ Los promotores de estos cambios son, Sax en Francia, Wieprecht en Prusia y Leonhardt en Austria (R. A. Ruiz, 2002: 143-148).

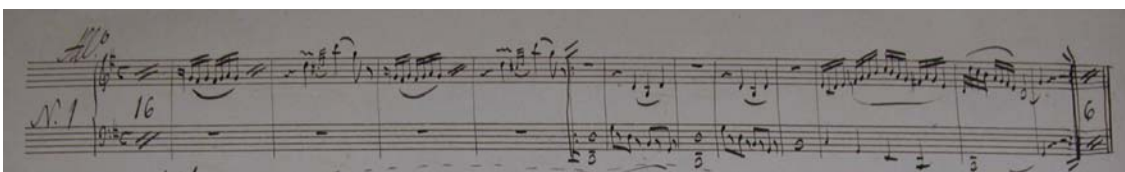
⁴⁴² *Ibid.*

Alberti y una escritura para piano con más independencia entre ambas manos, etc. Este juego también es lo más parecido que podríamos encontrar en el *corpus* a un concierto para dos órganos: el órgano primero alterna en diálogo con el segundo órgano (que está subordinado al primero), mientras el tercer grupo instrumental, con instrumentos como el oficleido o ficle y los pistones, se compone de los demás instrumentos en estilo muy homorrítmico.

Órgano 1:



Órgano 2:



Imágenes 4. 4. 5 Órgano 1º y 2º del primer verso (Allegro) del juego de versos A0918 de Cenobio Paniagua Vázquez.

Paniagua fue quizá el autor que más fama logró del *corpus* de versos del XIX. Fue además uno de los primeros compositores en incursionar en la ópera lírica, considerado por los cronistas de su época como el “primer mexicano que escribió ópera”.⁴⁴³ Existe además otro manuscrito de este mismo juego de versos para dos órganos obligados en la Biblioteca Candelario Huizar del Conservatorio Nacional de Música de México.⁴⁴⁴ También hay en este archivo juegos de versos de Joaquín Beristain,⁴⁴⁵ junto con algunas obras para piano de su hijo Lauro Beristain y una carta de donación de obras del bisnieto de José María Bustamante.⁴⁴⁶



⁴⁴³ Esto indica también la poca incursión que había para la época pues como antecedentes tenemos a Sumaya, Atienza, Delgado, Baca, Bustamante y Covarrubias. Ver: G. Pareyon, Tomo II, 1996: 802-805.

⁴⁴⁴ FB de la BCH del CNMM, Sig. R14209.

⁴⁴⁵ FB de la BCH del CNMM, Sig. M783.

⁴⁴⁶ FB de la BCH del CNMM, Sig. R8914.

Imagen 4. 4.5 Portada del manuscrito del juego de versos de Cenobio Paniagua, copia del A0918. FB de la BCH del CNMM, Sig. R14209.

Debido a que no hay otras obras sacras de estos compositores en este archivo, es probable que en los inicios del Conservatorio las obras se llegaron a ejecutar como música instrumental, sin alternancia. Ciertamente no hay un documento que sustente la hipótesis de que los versos sufrieron una secularización parcial en el siglo XIX al eliminar la alternancia y sacarlos del ritual. No obstante, además de la venta de unos juegos de I. Jerusalem a principios de siglo, sabemos que Lauro Beristain fue director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música en la segunda mitad del siglo XIX, además de miembro de la Orquesta de la Colegiata de Guadalupe, recinto en el cual la ejecución de versos se arraigó fuertemente. El manuscrito del juego de versos compuesto por su padre, Joaquín Beristain, indica que es una copia de 1858, posterior a la muerte del músico, que pertenece también a la “Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe.” Este juego de versos, con “pistón obligado” fue dedicado y estrenado por Manuel Salot (1837), quien trabajó como trompetista en casi todas las orquestas de las compañías operísticas que visitaron México en los años siguientes a la Independencia,⁴⁴⁷ por lo que la obra se mantuvo en circulación (y probablemente en ejecución) al menos a lo largo de una generación de músicos. Así, cabe recordar que fue precisamente en el siglo XIX, en especial la segunda mitad de éste, cuando la costumbre por reinterpretar o reutilizar la música del pasado empezó a arraigarse en el México Independiente.

⁴⁴⁷ G. Pareyon, Tomo II, 1996: 379.

El juego de versos de Lauro Beristain (ANEXO 4. 4. 1) tiene una escritura también en estilo homorrítmico con gran instrumentación, la cual refleja su estancia en la Sociedad Filarmónica Mexicana y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional. Tanto el juego de versos de su padre, como el de L. Beristan y el de I. Solares, pertenecen originalmente al Archivo de la Colegiata de Guadalupe. El juego de Solares incluso tiene la leyenda: “... para el uso de la Santa Colegiata de Ntra. Sra. de Guadalupe a cuyo Archivo pertenecen”.

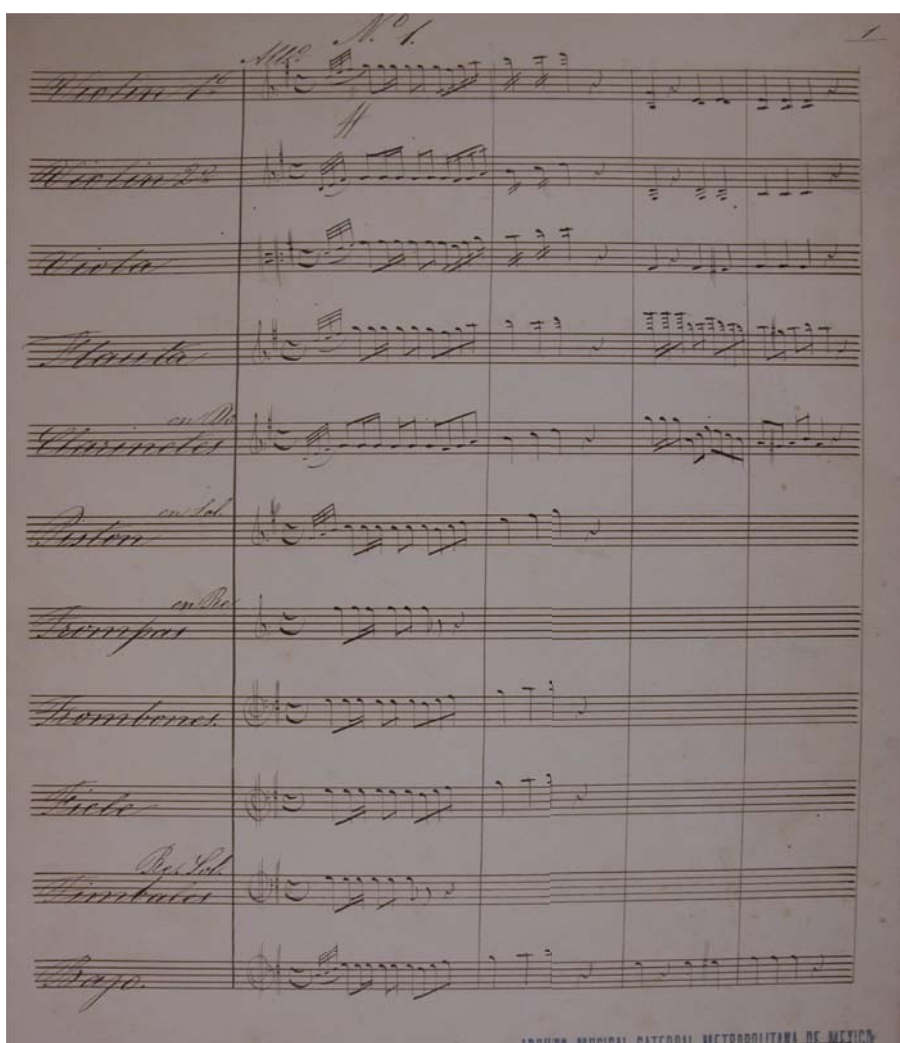


Imagen 4. 4. 6 Primer verso del juego de versos A0696, de Lauro Beristain.

Una de las características generales que contienen estos versos compuestos originalmente para la Colegiata es una escritura mucho más homogénea de los diversos instrumentos. Si en compositores como Ignacio Jerusalem, Manuel y Francisco Delgado o incluso Sort de Sáenz encontramos un dominio respecto a la escritura para un instrumento como el violín, en estos versos, instrumentos con posibilidades idiomáticas tan distintas como el violín, el clarinete o el oficleido se encuentran comúnmente repitiendo los mismos ritmos y melodías.

Al ser un lugar de peregrinación, la Basílica de Guadalupe recibía constantemente fieles de un extracto social muy diverso y distinto al de la Catedral de México, cuyos asiduos asistentes pertenecían más a las clases acomodadas. Esto puede explicar que sea precisamente en el siglo XIX en este santuario guadalupano, con sus instrumentaciones filarmónicas que se entremezclaban con las bandas populares, donde el verso instrumental cobró fuerza como género musical, al grado de que algunas tipologías de éstas llegaron a copiarse y reutilizarse en otras iglesias, como la Catedral de México. La división macroscópica respecto a la supuesta música “ligera” y la “seria” que existe hoy en día estaba lejos de ser así en una época en donde la expansión de la escritura musical se adaptó a un lenguaje que pudiera llegarle al pueblo mexicano en su pluralidad.

Así, podemos concluir, que aunque comparten características, los versos de finales del XIX son tipologías heterogéneas que reflejan el dominio que ejercía para esa época la música fuera de la iglesia, en especial las asociaciones filarmónicas y la ópera lírica, aunque también la escritura para piano (en el caso de los versos tardíos con órgano obligado), instrumento dominante para finales de siglo. Estos ámbitos se reflejan en los

versos a través de diversos rasgos estilísticos o elementos anacrónicos en un mismo movimiento. Si la composición musical en el ritual buscaba su identidad decimonónica fuera de la Iglesia, es también porque los gustos y elecciones personales de los nuevos compositores que trabajaban para dicha institución fueron más reconocidos y aplaudidos fuera del ritual, en detrimento de las decisiones que pudiera tomar la Iglesia. Después de todo, la autoridad de esta institución milenaria fue cuestionada como nunca antes por el desencanto de la Ilustración y la Independencia de México, lo que fue permeando paulatinamente tanto la educación como los gustos y las decisiones de las autoridades eclesiásticas respecto a la música que acompañaba la liturgia. Por tanto, empieza a emerger una especie de crisis o analfabetismo litúrgico⁴⁴⁸ y musical dentro de las catedrales e iglesias pequeñas en donde encontramos, por ejemplo; el desconocimiento o aclaraciones del significado de los epígrafes⁴⁴⁹ y rúbricas,⁴⁵⁰ o también, en el hecho de que cada vez haya más cantores con una menor preparación y lectura musical, así como más miembros en la capilla musical que consideran su participación en el ritual como un complemento económico al resto de sus actividades profesionales.

⁴⁴⁸ Recordemos también que la misma necesidad de escribir el *DIARIO MANUAL* y más tarde *Costumbrero* es en parte un síntoma de este analfabetismo: Ver: 2. 2 La música en la Catedral de México: espacio y representación.

⁴⁴⁹ Los epígrafes son los nombres de las piezas: antífona, responsorio, etc.

⁴⁵⁰ Las rúbricas son indicaciones respecto a que hora y cómo cantar determinadas piezas de los manuscritos.

Resumen del capítulo 4

Debido a que el debate historiográfico en torno a la música novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII y aquella del México Independiente apenas empieza, en el apartado 4. 1 dejo a un lado las equiparaciones periódicas para exponer diversas cuestiones históricas a considerar antes de abordar las fuentes, tales como el hecho de que las reformas borbónicas no presentan un carácter innovador ni en España ni, mucho menos, en la Nueva España, por lo que los dos ámbitos musicales predominantes siguen siendo la Iglesia y el teatro. Géneros que pertenecían más a lo “popular” que a lo “clásico” en ciudades como Viena o París, fueron bienvenidos y cultivados en las clases altas novohispanas, quienes en su imaginario anhelaban parecerse a los grandes reinos europeos. Si los valores tradicionales del arte estuvieron en todo el mundo occidentalizado sujetos a transvaloración y desvaloración, en los versos de las postrimerías del Virreinato de la Nueva España creo pertinente plantear la siguiente pregunta: ¿cómo influyeron estos horizontes conceptuales de expansión global en un contexto novohispano de finales del siglo XVIII, y cuales fueron los procesos sincréticos que se dieron en la producción local durante la transición a lo que llamamos el México Independiente?

Como expongo en el apartado 4. 2, la respuesta a esta pregunta atañe a la nueva generación de compositores de versos posterior a Ignacio Jerusalem. Es Manuel Delgado, violinista de la capilla, quien convierte la iniciativa del italiano en una tradición e impulsa estas tipologías hacia el México Independiente. Como él, sus inmediatos seguidores ya no

serán maestros de capilla sino instrumentistas, como José Mariano Mora y José Manuel Aldana, en cuyas tipologías encontramos elementos misceláneos difíciles de clasificar tales como la combinación de elementos de la ópera y el estilo italianizado con bajos de Alberti, un “Clarinete Recitado”, cadencias finales dilatadas, fugas en estilo organístico, etc.

En el apartado 4. 3, hago un recorrido por el caleidoscopio social y musical del siglo XIX mexicano, en donde, en un escenario de conflicto con la Iglesia, inestabilidad y choques políticos constantes, encontramos música escrita fuera del templo como ninguna época anterior. Además de que las élites privilegiadas del ahora México Independiente serán las organizadoras de las veladas musicales determinando así los gustos que imperarán en la importación y producción de impresos, surgirán también los cuerpos filarmónicas en asociación con los miembros de las bandas militares y rurales y de las capillas catedralicias. Estas grandes asociaciones instrumentales serán el medio que popularizará la tradición escrita gracias a arreglos que incluían música tan diversa como: temas de óperas de autores tanto locales como extranjeros, operetas, zarzuelas, canciones populares, sones, jarabes, obras religiosas, y demás.

En el apartado 4. 4, disertó sobre los compositores de juegos de versos del México Independiente que presenta el *corpus* de la Catedral de México. Sobre cómo, al haber estado expuestos a un abanico de información auditiva y escrita tan anacrónico como variado, la búsqueda de un solo estilo o la creación de una secuencia narrativa y progresiva de sus tipologías es prácticamente imposible. Por lo mismo, me limito a exponer en este último apartado tanto rasgos comunes como unívocos de los versos, los cuales se pueden ubicar en el contexto social de la época: desde la influencia de Haydn y compositores más

“ilustrados” hasta la multiplicación de la instrumentación debido a la emergente cultura de las bandas y las asociaciones filarmónicas que reflejan los versos originalmente compuestos para la Basílica de Guadalupe.

CONCLUSIONES

Desde la perspectiva de la Historia del Arte y al tomar como marco temporal y espacial el *corpus* de versos que alberga el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), he podido darle a la presente tesis un enfoque de género histórico y contextual que me permitió analizar estas tipologías no solo tomando en cuenta sus modelos y contextos preexistentes en Europa, sino también, partiendo de la historia de la lectura, es decir; desde la percepción global y local novohispana/mexicana, con todas las líneas transversales que esto implica. Así, en términos generales, expondré a continuación, además de diversas conclusiones a las que he llegado, reflexiones difíciles de concluir que han aparecido durante dicho proceso.

Los llamados versos instrumentales u orquestales surgen en Europa y son introducidos en el siglo XVIII, en las celebraciones de la Catedral de México, por Ignacio Jerusalem como una nueva modalidad de los *versillos* o versos para órgano y para ministriles que solían improvisarse o escribirse como parte de la tradición del *alternatim*. Esto se debe en gran parte a que dicho maestro de capilla, de origen italiano, fue una especie de parteaguas estilístico a nivel litúrgico y devocional en la Nueva España al introducir, por primera vez en la Catedral de México, composiciones con escritura idiomática para instrumentos, como los versos, cuyo estilo galante está emparentado al teatro, los conservatorios emergentes en Italia, la misma ópera y la música italianizada.

Al conservarse en el archivo de dicho recinto cuarenta y siete juegos, podría parecer que los versos instrumentales vinieron a sustituir la alternancia con el órgano. No obstante,

gracias a documentos relatores de la catedral, como *El Diario Manual* y el *Costumbrero*, encontré que ambas prácticas; la improvisación de *versillos* en el órgano y la composición de versos para instrumentos, convivieron hasta finales del siglo XIX. A través de dichos documentos deduje que estas tipologías se alternaban sobre todo con salmos cantados en canto llano y música figurada, aunque también con himnos y con el *Magnificat*. Asimismo, y acudiendo además a otras fuentes como el inventario de 1770 del ACCMM, llegué a la conclusión de que los versos fueron compuestos para maitines, tercia y vísperas, y más raramente para laudes, sexta y nona.

No obstante, uno de los aspectos que no he podido demostrar por falta de pruebas, mas sí reflexionar a fondo gracias a esta misma falta, es el desarrollo que tuvieron en la Nueva España la improvisación y la composición de versillos para órgano. Para mi, resulta elocuente el hecho de que mientras que en España los tratados, los manuscritos y los impresos que contienen versillos organísticos los encontramos en cualquier archivo musical, en la Nueva España y el México Independiente la ausencia de éstos es extrema, pues en todo el territorio solo se ha encontrado la presencia de un cuaderno con versos organísticos (en Oaxaca).

En mi opinión, dicha ausencia no sólo está relacionada al hecho de que las fuentes transversales a la práctica de la improvisación, como los manuscritos de organistas elaborados como apoyo a la memoria, solían ser propiedad privada; sino también a la historia de la lectura y la descontextualización de las prácticas occidentales en las colonias. Viéndolo desde esta perspectiva, la casi ausencia de estas tipologías organísticas puede relacionarse a la gran emergencia de versos para conjuntos de instrumentos en el siglo XIX

mexicano. Claro que en un caso como el de la Catedral de México se podría argumentar que dicha práctica de improvisación era un elemento obligatorio en la educación musical de las iglesias, y que incluso algunos de los organistas llegaron directamente del Viejo Mundo a trabajar en dicho recinto. Sin embargo, estos argumentos no pueden ser considerados como un paralelismo. Cualquier contexto colonial en donde se ha introducido una cultura sin arraigo regional implica siempre una constante mutación de sentidos. Por tanto, una pregunta a la que he recurrido constantemente durante esta investigación es: ¿Cómo eran las prácticas de improvisación como los *versillos* a partir del siglo XVIII en lugares como la Catedral de México, y más aún, en lugares con audiencia muy plural, como la Basílica de Guadalupe, en donde encontramos la cantidad mayor de juegos de versos para instrumentos? Sabemos, por ejemplo, que los que asistían a las celebraciones de la iglesia en territorio novohispano y mexicano, es decir, los que repetían la misa e incluían en su imaginario sonoro dichas tipologías en alternancia, pertenecían en su mayoría a las poblaciones originarias. Interpretándolo desde la historia de la percepción, pienso que estas tipologías para conjuntos de instrumentos y gran orquesta, especialmente los versos del XIX que pertenecen a una esfera más popular, pudieron captar y seducir mejor a la audiencia mexicana que el cultivo de la improvisación y de la composición de versillos en el órgano, relacionada a una práctica individual.

Otra reflexión importante a la que he llegado a lo largo de esta investigación es que los llamados versos para instrumentos u orquesta están posicionados en zonas limítrofes: entre lo sacro y lo profano, y también, entre la escritura y la oralidad. Así, a pesar de constituir ya un lenguaje con elementos provenientes de la vida moderna musical extra

eclesial, tales como la ampliación de terminología en los tempos, nuevas dinámicas; bajos de Alberti; exóticos solos de cadencias, etc., también conservan el enorme peso de la Iglesia como institución religiosa. De esta manera, he podido comprobar que su adaptación a las celebraciones condicionaba no solo el inicio y terminación de cada verso sino también los *tempi* que debían ensamblarse a la intención del canto, a la agógica, al carácter de los textos litúrgicos, al tono, y a la duración de la música figurada. Por lo mismo, la interpretación en la práctica ritual de estas tipologías –tan difícil de imaginar hoy en día si no es por medio de reconstrucciones y contextos históricos y litúrgicos–, modificó y rebasó los sentidos originales por lo que surgió la notación musical.

Al igual que en España, los dos ámbitos musicales predominantes en la segunda mitad del siglo XVIII de la Nueva España siguieron siendo la Iglesia y el teatro. No obstante, debido a los cambios que había desatado el movimiento de la Ilustración en todo el mundo occidentalizado, la categoría de músico sufrió un giro radical en donde la imagen y los sentimientos de éste, al igual que sus creaciones, empezaban a adquirir un papel cada vez más intercambiable y protagónico. Manuel Delgado, violinista de la capilla de la catedral, pertenece precisamente a este giro intelectual. Siendo el autor de la parte más cuantitativa del *corpus* de versos del ACCMM, es él quien convierte la iniciativa de Jerusalem en una tradición, e impulsa los versos instrumentales y orquestales hacia el México Independiente.

A partir de la generación de Manuel Delgado, los nuevos compositores de versos no serán los maestros de capilla posteriores a Ignacio Jerusalem, como sucedió con los demás géneros usados en la liturgia; sino tecladistas, ejecutantes de varios instrumentos de aliento

y/o de cuerdas, cantantes, teóricos, profesores en academias emergentes fuera del dominio de la Iglesia, y directores de orquesta. Ciertamente, si tomamos en cuenta, como lo he procurado hacer en esta investigación, las desvaloraciones y transvaloraciones sociales y culturales que se dieron a nivel global durante el siglo XVIII y las adaptamos a un escenario postcolonial de aculturación, conflictos, inestabilidad y choques políticos constantes, podemos comprender tanto la expansión y diversidad de la música escrita durante el siglo XIX como la problemática que surge inmediatamente con la historiografía musical y la musicología a la hora intentar periodizar, de buscar un solo estilo o de crear una sola secuencia narrativa y progresiva de obras mexicanas decimonónicas tales como los versos instrumentales.

Partiendo entonces de una visión contextual, encontré en la escritura de los versos elementos anacrónicos y misceláneos que reflejan efectivamente lo variopinto de las poblaciones que vivieron la transición al México Independiente y la época posterior a ésta. Así, tenemos los versos de los compositores que en un momento u otro de sus vidas vivieron la etapa transicional, y que más que un estilo muy definido contienen una escritura que yo he llamado “ilustrada”, con mucha influencia del estilo italianizado pero también con algunos rasgos significativos de la escuela vienesa. En cambio, los versos de finales del siglo XIX son tipologías heterogéneas que reflejan el dominio que ejercía para esa época la música fuera de la Iglesia, en especial las asociaciones filarmónicas y la ópera lírica, aunque también la escritura para piano. Entre ellos se encuentran juegos de versos que originalmente fueron escritos para las celebraciones de la Basílica de Guadalupe, un lugar de peregrinación que recibía constantemente fieles de todas partes de la República, con un

estrato social más diverso que aquel de la Catedral de México. Con estos versos, pareciera que la relativa democratización o expansión de la escritura musical logró, a finales del siglo XIX, crear un lenguaje que pudiera llegarle al pueblo mexicano en su pluralidad. Esto último, insisto, si lo abordamos correctamente desde un punto de vista de la percepción, podría llegar a hacernos comprender por qué fue precisamente en el siglo XIX de este santuario guadalupano, con sus instrumentaciones filarmónicas que se entremezclaban con las bandas populares, en donde el verso instrumental cobró fuerza como género musical.

Durante la presente tesis he recurrido también al cuestionamiento de la historiografía musical y la musicología que ha estudiado hasta ahora tanto los versos como las fuentes afines, pues consideré que para ahondar en este género musical, era preciso también entender los procesos discursivos que le han dado rostro a estas tipologías en el presente. Ciertamente los estudios en torno a las fuentes musicales de la época transicional son conscientes del desconocimiento general de la verdadera magnitud del repertorio, razón por la cual muchos de los manuscritos están en proceso de catalogación. No obstante, he observado también que en los pocos estudios que hay al respecto, existe la tendencia de adoptar una narrativa descriptiva de las fuentes dentro de lógicas dominantes centroeuropeas o nacionalistas, que finalmente pertenecen al mismo discurso que no se analiza a sí mismo. Por lo mismo, creo que hacen falta verdaderos debates académicos en México capaces de elaborar preguntas y construir respuestas en torno a cuestiones tales como la periodización de la historia, la terminología, debates capaces de analizar incluso las herramientas que está o no ofreciendo la educación institucional en el país para que la

narrativa histórica de la música pueda adoptar un estado de movimiento y cuestionamiento continuo.

En mi opinión, el caso de los versos instrumentales u orquestales es el caso más paradigmático al respecto de géneros musicales usados y amoldados a la liturgia novohispana y mexicana. Es además un género que, debido a su lenguaje transversal a la música instrumental, experimentó una secularización para ser utilizado y editado con fines extraeclesiales en el siglo XIX, como pasó con otros géneros instrumentales utilizados en la Iglesia de Occidente.

Ciertamente, la historia contextual de un género como los versos instrumentales, tan amplia y repercusiva, deja aún muchas líneas por investigar. Ejemplos de estas líneas serían: el papel que jugaron los ministriles entre el Viejo y el Nuevo Mundo, tema también poco reflexionado desde la historia de la percepción; A qué respondía la circulación de estas tipologías entre catedrales e iglesias como la Basílica de Guadalupe, u otras más pequeñas; Cómo se reinterpretaron y percibieron los versos en cada uno de estos recintos, o también; Durante cuánto tiempo fueron tocados los versos en la misma Catedral de México, pues como he expuesto, algunos de los manuscritos fueron copiados varias veces y adaptados a la instrumentación del momento.

Por lo pronto, espero que esta investigación pueda servir en un futuro para enriquecer y enriquecerse de nuevos enfoques y estudios en torno al tema.

ANEXOS

ANEXO 2. 2. 1

DIARIO MANUAL

[...]de las cosas que contienen estas hojas de notas generales.

Días de primera clase, (fols. 2r. y 2v.)

En los días de primera clase todo su aparato es: seis luces sobre la mesa, por el altar puertas en seis blandones de plata, seis cirios en la grada, en los acheros de plata, seis capas en el coro en las vísperas, maitines y misa, y repique de campanas a las horas de coro, y procesión en que van todos los señores con pluviales. Capilla de música; canto e instrumentos en vísperas, tercia, misa, y procesión, en esta forma.

Las vísperas solo dice el coro en ellas en canto llano. Las antífonas de los cinco salmos con todo espacio y solemnidad al comenzarlos y acabarlos, y de la misma suerte el segundo salmo, alternando con el órgano e instrumentos, y cuando acaba el cántico *Magnificat* se repite la antífona y los versos que dicen los niños acabado el himno que responde el coro: sólo esto se dice en canto llano, espacioso y solemne, en los días de primera clase en sus vísperas primeras. Lo demás todo lo dice la capilla con la mayor solemnidad de música y canto que es debido. El primer salmo, tercero, quinto y cántico *Magnificat* con papeles e instrumentos a coros en las tribunas y plan del coro. El cuarto salmo a el órgano e instrumentos, como se dice de la tercia adelante en esta misma Nota. El himno con papeles, o en el libro del facistol en la capilla, y el *Benedicamus Domino, Deo gratias*. Todo con la mayor solemnidad y espacio, sin que a cosa alguna de las dichas se mezcle ni diga en canto llano mas que lo que está prevenido decirse en él.

En las segundas vísperas todas se dicen en canto llano y sólo alternan con el órgano el quinto salmo, el himno y el *Magnificat*, hay cuatro capas. En tercia se dicen los tres salmos, el primero en canto llano alternado con los instrumentos músicos, el segundo todo en canto llano, y el tercero se canta por los músicos así: un verso canta un músico abajo en el plan del coro con los dichos instrumentos, otro verso [lo] dice otro músico en el primer órgano que le acompaña, y otro [lo] dice otro músico en la misma forma con el otro órgano que acabado sigue el de los instrumentos y luego los de los órganos en el orden dicho, y de esta suerte lo cantan todo hasta

concluirlo sin que por la capilla ni coro se diga cosa alguna, ni alternen en él. Y de ésta manera se canta el salmo al órgano que esta dicho en las vísperas.

Las otras horas de prima, sexta, nona, y completas, se dicen todos cantados en canto llano en espacio y solemnidad de primera clase.

Los maitines siempre son semitonados,⁴⁵¹ y todos se dicen en semitono, sólo el invitatorio lo dicen los seis señores cantores que tuvieran capas e hicieron éste oficio en vísperas sin ellas. Cuando son cantados en días de primera clase, todos se dicen en canto llano solemne, alternando con el órgano, salmos, himnos y cánticos y los maitines y laudes. La capilla dice en música los versos del invitatorio, y el salmo el coro en canto llano, y también cantan los responsorios o villancicos de las lecciones, el *Te Deum laudamus* hasta concluirse los laudes los señores que tuvieron capas en vísperas vestidos de ellas.

La antifona del Magnificat en las primeras vísperas, cuando se canta antes de comenzar éste cántico nomás, y el Introito de la misa se cantan de contrapunto, y el oficio y misa toca al señor dignidad, y debe haber sermón.

Días de segunda clase (fols. 3r y 3v)

Los días de segunda clase se diferencian de los de primera en todo lo siguiente: En las vísperas el segundo salmo es todo en canto llano solemne; el tercero al órgano en el que canta un músico acompañado de el un verso, y el que se sigue la capilla lo dice en medio del coro, haciendo coros a un lado y otro del facistol⁴⁵² mayor, y dentro de él, estando solos los músicos en pie y en medio en el lugar de el sochantre el maestro de capilla. Sigue en el mismo órgano otro músico, otro verso, y sigue después la capilla como está dicho, y así se canta todo el salmo hasta finalizarlo. El cuarto salmo lo canta el coro en canto llano solemne, alternando los versos con los instrumentos que se tocan aun lado y dentro de la puerta del coro. Todo lo demás, excepto el canto del Magnificat, y de el Introito de la misa, se hace y canta como esta dicho en los días de primera clase. No con tanta solemnidad ni tanta música, y de la misma suerte se ejecuta en tercia, que es también solemne. Y

⁴⁵¹ “Semitonados” es recitar los textos de los salmos elevando un poco la voz, pero sin entonación ni cadencias.

⁴⁵² El facistol es un atril cuádruple giratorio. Debido a que se necesitaban varios libros para la celebración de la misa (uno para las partes del propio y otro para las partes del ordinario, además de otro libro con música polifónica para sustituir partes de cada programa del propio y del ordinario), el facistol giraba y de esta forma los grandes libros de coro se movían.

maitines cantados o semitonados. En vísperas, maitines, y misa, hay cuatro capas, en la procesión, ningunas, y en segundas y vísperas, dos. Toca el oficio y misa al señor dignidad. Debe hacer sermón.

Aniversarios solemnes, (fols. 5r y 5v)

Los aniversarios, unos son solemnes de fiesta, y otros de Réquiem: los festivos se celebran con vísperas, misa, y procesión, y algunos con sermón. Su aparato es en todo, y el canto, como se dicen en la tercia de los dobles y que tienen música de capilla, si por la fundación no consta de mayor aparato y solemnidad. Hay las capas en vísperas y misa si no es de primera clase o está fundado con éste aparato, que entonces son seis; se repica a las doce del día las vísperas, para las vísperas, a las oraciones de la noche, para la hora antes de la misa, y el tipo de procesión; y hay capa que la lleva el señor dignidad o canónigo a quién toca por turno.

Siendo de Réquiem se celebran conforme las fundaciones; unos piden vísperas y misa de alguna festividad o santo, con responsos⁴⁵³ después de una y otra cosa, y otros piden nocturno y misa de difuntos con responsos también, o todo. El canto es llano y no hay capa más que para los responsos, y se dobla con las campanas al medio día, al tiempo de completas, y otros días al de prima, por celebrarse a estos tiempos luego que se finalizan dichas horas. Y es regla general que siempre que no habiendo motivo conocido, y muy particular se repican o doblan las campanas al medio día, es señal con que se avisa de aniversario.

⁴⁵³ Responsorios.

ANEXO 2. 2. 2

EL COSTUMBRERO (pp. 83-95)

Misas Conventuales. De Primera y Segunda Clase y Comunes

En todos los días de primera clase hay seis capas de Señores capitulares, y en las Procesiones todo el venerable cabildo con capas: la tercia es solemne con los dos órganos [y] toda la Capilla de músicos, la clase [se] canta de esta suerte: el Señor Dignidad a quien [le] toca hacer el oficio, u otro en su ausencia, dirá: *Deus in adiutorium*, respondiendo todas las voces de la capilla juntos con el coro, acompañándoles los dos órganos, y los bajones, *Domine ad adiuvandum* cantando el himno por el subchantre a coros, y apuntada la antífona por el padre capellán, tocaran versos de violines y demás instrumentos, en el primer salmo alternando con el coro; el segundo salmo, se cantará acompañado de los órganos verso a verso, por cada uno de los lados del coro, el tercer salmo, se cantará a segundillo por los dos músicos que fuesen nombrados por el señor chantre como ya queda advertido en las vísperas de este rito; acabado este salmo tercero, se dirá a antífona con pausa por el sub chantre y coro, y dicha la capitula por el Señor Dignidad de Oficio, cantarán los niños como es costumbre el responsorio breve, con pausa, y acabará dicha hora con su oración *Benedicamus Domino*, que ha de decir el señor dignidad que hace el oficio.

La procesión de los días de primera clase ya está anotada en sus párrafos; la misa ha de ser con solemnidad, como el rito lo pide para que la hora de tercia, procesión, misa, sermón y la hora de sexta, se pueda invertir el tiempo de dos horas y media o dos oras y tres cuartos, y sólo las fiestas principales de nuestro Padre San Pedro y Asunción, puede excederse la solemnidad a que llegue a tres horas; y en las misas de gracias de toda solemnidad como estas fiestas, habiendo sermón durarán lo mismo, y si no lo hubiere, de dos horas, y cuarto, a dos horas y media; advirtiendo que si hay tercia solemne en tales fiestas; más si no la hubiere de dos horas, a dos horas y cuarto.

En los días de segunda clase, la tercia es de este modo: Dicho el *Deus in adiutorium* por el señor dignidad a quién tocare, responderá el coro con el subchantre sin acompañamiento de los músicos ni menos del órgano, se cantará el himno, se apuntará la antífona y tocará el primer salmo la orquesta de violines, versos más cortos para que vaya alternando con el coro, dicho [el] primer salmo, el segundo se cantará a coros sin el acompañamiento del órgano, y el tercero entrarán las voces de capilla y bajos, para que en fabordón lo canten alternando con el órgano del mismo modo

que se canta el tercer salmo de vísperas en este rito: véase la advertencia que [a continuación] prevenga: La antifona, responsorio breve y la capitula con la oración se hará y dirá como queda dicho en el rito de primera clase.

Estas misas tocan en turno a los señores dignidades, que quiere decir con más claridad: los señores dignidades cantarán las misas en los días de primera y segunda clase, y en todos los demás días tocan a los señores canónigos comenzando por el más antiguo, entrando por semanas, advirtiendo que en los días que hay dos misas conventuales, la primera toca al señor dexecodo (*sic*) que quiere decir al que acabó la semana anterior y la segunda que es a la hora del coro grande, le toca al señor hebdomadario:⁴⁵⁴ y al señor dignidad que le tocara los días dichas las Misas de primera o segunda clase, tiene que hacer el oficio desde primeras vísperas hasta las segundas, y no siendo posible que pueda hacer dicho oficio en las horas que acompaña a la misa mayor hará el oficio el señor dignidad de su coro; y si éste no lo hay, hará el oficio el señor dignidad más antiguo del lado contrario; y si no hay ningún señor dignidad, lo hará el señor canónigo más antiguo que se hallare presente, sea del coro que fuere. En los demás días que por la misma razón no pueda hacer el oficio el señor canónigo en dichas horas, lo hará el señor canónigo que se le siguiere en antigüedad de su mismo coro, y si no hubiere alguno de los señores canónigos en su coro lo hará el menos antiguo del lado contrario y si diere el caso [de] no haber señor canónigo que haga el oficio, entonces le toca al señor dignidad menos antiguo de cualquiera de los del coro: y si por contingencia no hubiere ni señor canónigo ni señor dignidad entonces lo hará el señor más antiguo que hubiere ya racionero⁴⁵⁵ o medio racionero, y cuando no hay ningún señor capitular en el coro, entonces lo hará el Padre Capellán más antiguo; como suele acontecer en las horas de prima y tercia cuando las hay.

En los días dobles semidobles, dicho el *Deus in adiutorium* por el señor que hace el oficio, y respondiéndolo el Sub Chantre con el coro *Domine ad adiuvandum* se canta el himno a coros, la antifona por el padre capellán apuntada, se cantarán los tres salmos en seco de la tercia, los responsorios breves de los niños, capitula y oración. El señor que hace el oficio, ha de durar con la última rueda que da después del reloj un cuarto de hora, y cuando no se toca rueda sino que hay repique ha de durar doce minutos. Cuidado muy estrecho, que ha de tener el Sub Chantre de no alterar ni aligerar esta hora recomendable, aunque sea día semidoble. La misa seguirá cantando todo

⁴⁵⁴ El hebdomadario era la persona encargada de encabezar el canto del oficio. En las reuniones de cabildo se decidía quién iba a ser el hebdomadario.

⁴⁵⁵ Los racioneros eran aquellos que recibían un sueldo fijo proveniente del tesoro real.

el coro, el Introito, los Kyries con órgano, la Gloria y Credo sin órgano, el Tracto o Aleluya con órgano, el Ofertorio en su tiempo que dura tocará el órgano devotamente, cesando de tocar cuando éste se preste al concluir las oraciones secretas; dicho el prefacio se acompañarán los *Sanctus* con el órgano y coro, lo mismo el *Benedictus*, después de alzar hasta cerca del *Pater noster* en que el expresado órgano callará los *Agnus* serán acompañados como el *Sanctus* cesando de tocar hasta el *Communio*, vulgo, comunicando, las respuestas de las oraciones, las cantará todo el coro, y sonará el órgano en la respuesta del *ite missa est*, y no cesara dicho órgano hasta que el Preste eche la bendición, que en ese mismo acto comienza la hora de sexta en seco; y si no hay hora después de la misa seguirá el órgano tocando hasta la conclusión del *Trisagio*: en todo esto dicho se regula prudentemente el tempo de una hora poco más o menos.

Las ceremonias que se practican en estas expresadas misas, son de esta manera: Dentro del coro en los días de primera y segunda clase se hincan los Señores Capitulares mientras el Preste dice el salmo *Iudica me Deus*, y el coro canta el *Introito*, a los *Kyries* se sienta el reverendo cabildo, y los ministros de coro por cantarse los dichos *Kyries* por la capilla de música, y los Señores que están con capas no se hincarán al *Introito*, pues están con cetros en las manos, acompañando al Sub Chantre a cantar el *Introito*, el que se volverá con gran respeto y caravana a convidarles, para que le asocien en el salmo de dicho *Introito* y *Gloria Patris*, repetido el dicho *Introito*, ministrarán los niños que tienen los cetros, los bonetes a los señores canónigos, quedándose dichos niños unidos en la espalda del atril, para cuando venga el Pertiguero y los dos acólitos del altar por dentro de la crugia,⁴⁵⁶ los que bajarán del altar mayor concluida la incensación por el Preste, y acercándose estos a la inmediatez de la puerta mayor del coro, avisará el Sub Chantre [cuando] sea ya hora, a los señores canónigos, saliendo los niños con sus ceptros por delante, los señores canónigos haciendo genuflexión, y volviendo a hacer [una] caravana al señor presidente. Hacer su dirección hacia la grada del altar mayor yendo con las cabezas cubiertas, hasta dicho lugar, y llegando a la expresada grada se vuelve el Preste y los Ministros *Coram populo*, los Señores Canónigos toman los *Ceptros* quitados los bonetes anuncian cantando *Gloria in excelsis Deo*, se regresan al coro inmediatamente con los bonetes en las manos, y el preste y los ministros se vuelven hacia el altar; al entrar en la puerta mayor del coro dichos señores canónigos, se paran todos los ministros y capellanes como lo hacen a la salida, y parándose el señor presidente para corresponderles a los señores que vienen del altar, la caravana, que le hacen del mismo modo, que a la salida para el altar; cantando el Preste

⁴⁵⁶ La crugia era el enrejado del coro.

Gloria in excelsis se pone todo el coro en pie durante el Preste la reza en el altar, y los señores de capas unidos de dos den dos, y acabado este himno, se sentarán todos, y la capilla seguirá con su música según la solemnidad del día, y los Señores del altar, se sentarán en sus sillas.

Acabada la *Gloria*, se pondrá todo el coro en pie, para las oraciones, y lo mismo los señores del altar para seguir la misa, y los niños darán a los Señores de capa los cetros en el altar, al comenzar la colecta se apartará el señor Sub Diácono, que ha de llevar el libro de epístolas *ante pectus* guiado por el pertiguero,⁴⁵⁷ haciendo genuflexión al altar quedándose el pertiguero en la punta de la escalera del ambón,⁴⁵⁸ por donde ha de subir y bajar el señor Sub Diácono, y cantando ahí la epístola se sienta todo el coro durante ella; los niños quitarán los cetros a los Señores de capas para que se sienten y acabada la epístola. Si la capilla de músicos no canta el *Gradual*, se pararán en compañía de los ministros los señores de capas, con cetros en las manos, para cantar la *Aleluya* y sus versos, quedándose el venerable cabildo sentados, y si la capilla hubiese de cantar el dicho *Gradual*, no se pararán los señores ni los ministros dichos. En el Evangelio se ponen todos de pie, y el señor diácono junto con el señor subdiácono, habiendo ya pedido la bendición la Preste en pie, y habiendo hecho genuflexión en la primer grada del altar, subirán al ambón del Evangelio *unum post alium* y los acólitos con sitiales y el pertiguero en medio para estar inmediatos al libro de los Santos Evangelios, y el Preste se vuelve hacia el pueblo, un poco retirado del altar, hacia el lado de la epístola. Habiendo ya incensado el libro de los Santos Evangelios, el diácono [es] el que ha de ser [el que] administre el acólito al señor subdiácono, y el señor subdiácono al señor diácono y viceversa. Después de la incensación, quedándose el acólito al pie del ambón, para que este después de acabado de cantar el Santo Evangelio cuyo libro lo entregará el señor diácono al señor subdiácono abierto, para que lo bese el Preste y el acólito entregándole el Turibulo⁴⁵⁹ al señor diácono para que éste inciense al preste, tres veces después de osculado el evangelio [...]

⁴⁵⁷ El pertiguero se encargaba, durante las ceremonias, de sacar a los perros que estorbaban la atención de la comunidad (perrero).

⁴⁵⁸ Púlpito donde se leen lecturas bíblicas.

⁴⁵⁹ Incensario.

ANEXO 2. 3. 1 Informe de Juanas sobre los “obligados”

(Tomado de: ACCMM AC 68, 13 de Enero de 1818, Fols. 312f a 314r.)

“El estado actual de mi salud, la poca firmeza y debilidad de la cabeza u una fluxión que últimamente me ha caído a la garganta, han retardado este informe algo más de lo que hubiera querido y deseado: pero aprovechando los pocos momentos que dichas indisposiciones me han concedido alguna tregua, me he dedicado en ellos a formar la exposición ingenua e imparcial que Vuestra Señoría exige de mi acerca del contenido de los escritos presentados ante la superioridad de Vuestras Señorías por el organista Bachiller Don Juan José Ximénes y el regente de la capilla Don Mateo Manterola. Habiendo reflexionado sobre ellos, recapacitado y traído a la memoria especies y práctica, que he esto tanto en esta santa iglesia como también en algunas de las de España, paso a informar a Vuestras Señorías lo que me parece conducente acerca del negocio que se trata. En el indicado escrito del Bachiller Ximénes se asientan varias proposiciones que no puedo recibir ni apoyar. Estas son las siguientes: 1ª. Que el obligado (que da motivo a este informe) se le remitió con imperio. 2ª. Que el mandar con imperio es propio de los superiores. 3ª. En problemática la cuestión de si los organistas pertenecen a algún cuerpo en los casos en que se reúnen. 4ª. Que el maestro o regente de la capilla concorra con el organista, y queden convenidos en si puede y quiere tocar el obligado que se le presenta. 5ª. De aquí se deduce que semejantes encargos deben hacerse al organista de ruego y encargo. Estas cinco proposiciones me temo han sido asentadas con alguna precipitación y que en ellas acaso querrá decir su autor alguna otra cosa de lo que suenan; pero yo por ahora y sin perjuicio de alguna nueva exposición o declaratoria que pueda y quiera hacer sobre ellas, ateniéndome al sonido que en la actualidad presentan, debo imparcialmente decir que atacan directamente la autoridad del maestro o regente de la capilla. Los organistas son y siempre se han tenido aquí y en todas partes por miembros de ella, y por consiguiente por súbditos del maestro que la gobierna. Es tan íntima la unión que los expresados organistas tienen con ella que en las iglesias de España que yo he visto jamás se verifica que cuando ejerce sus funciones, lo haga con la precisa asistencia del organista; en la semana santa, oficios y misas solemnes de difuntos, y en algunos otros días en los que con arreglo al rito no se toca ni pulsa el órgano, aún en estos días y casos digo no se le excusa al organista el acompañar y tocar en clave (que hay dispuesto para el efecto) la parte o papel que le cabe. Hay más; en las procesiones solemnes del corpus, en las cuales se cantan varios villancicos en las estaciones o pocas que se hacen en la carrera, tampoco se exime el organista de tocar su parte, pues para ello se conduce en hombros un pequeño organito que llamamos realejo, el

cuál se pasa y asienta en sitio o lugar oportuno. Es muy cierto señor, que estas costumbres y practicas no las hay en esta santa iglesia, ni yo tampoco las hago presentes a Vuestras Señorías, con el fin de que se introduzcan, y por consiguiente se les añadan y aumenten a los indicados organistas estas nuevas asistencias que nunca han tenido; lo hago únicamente por manifestar a Vuestras Señorías con hechos prácticos que he visto y presenciado muchísimas veces la estrecha unión que los organistas tienen con la capilla por lo que según mi parecer no es problemática la cuestión si los organistas pertenecen a aquel cuerpo en los --- en que se reúnen, como asienta el Bachiller Don Juan José Ximenes. Acerca de si los organistas deben o no tocar los obligados que el maestro o regente les dispriere, digo que los maestros de capilla así en esta santa iglesia como también en España que yo he visto, han tenido siempre y sin contradicción toda la autoridad necesaria para disponerlos cuando les ha parecido oportuno y tenido por conveniente para el mayor servicio del culto. En el archivo de música de esta santa iglesia se pueden ver algunas obras de esta naturaleza del benemérito Don Ignacio Jerusalem, Don Cayetano Echeverría y algunas también mías. Por mi parte confieso ingenuamente que cuando las disponía era en la firme y segura creencia de que podía con plena autoridad hacerlo, apoyando este mi juicio y concepto no solo en lo practicado antes en esta santa iglesia por mis antecesores sino también por haber visto hacer lo mismo en las de España a los maestros que regían sus capillas. Es verdad, Señor, que cuando yo disponía alguna de estas piezas hablaba al organista antes de la ejecución, pero lo practicaba así por un efecto de atención y urbanidad, por que mirara, reconociera y llevare a su casa si lo tenía por conveniente, el tal obligado; por guardar buena armonía, y decoro de que la tal pieza se ejecutase bien y Vuestras Señorías y el público estuvieren complacidos y el organista quedase con lucimiento. Esto asentado, no me es posible adoptar aquellas dos proposiciones: 1^a. Que el maestro o regente de la capilla concurra con el organista y queden convenidos en si puede y quiere tocar el obligado que se le presenta. 2^a. De aquí se deduce que semejantes encomiendas deben hacerse al organista de ruego y encargo. Últimamente Ilustrísimo Señor véase la ejecución de esta santa iglesia \$68 cap. 18 parrafo 3^o en la que se decide en pocas palabras esta cuestión. Salvados ilustrísimo señor estos dos principales puntos, en lo demás convengo y apoyo las ideas que expone y expresa el susodicho Bachiller Don Juan José Ximenes. Los obligados de esta clase deben ser pocos, compuestos con conocimiento y de fácil ejecución; no se debe ordinariar lo que se oye con tanto placer, y este resulta por oírse pocas veces. Si con demasiada frecuencia se repiten, por esto se oirán con indiferencia. Digo deben ser compuestos con conocimiento, por que no hay razón para que con título de órgano obligado pongan lo que acaso sea imposible de ejecutar, o lo que sea mas propio y peculiar de otros instrumentos. Digo también de fácil ejecución, por que en el órgano no se puede

hacer ni con mucho lo que en el clave, porque la colocación de los órganos no consiente que el organista vea el compás; porque con la distancia llega la armonía a ellos algo tarde y últimamente deben ser de fácil ejecución, porque cuatro notas puestas a tiempo y con conocimiento producen mejores efectos que muchos grupos de ellas aglomeradas sin orden ni discernimiento. También es justa la petición de que no le presente o manden repentinamente o en el acto los obligados de que se trata aunque sean fáciles de ejecutar; lo primero por que no se debe sorprender a ningún profesor de este ni otro ningún instrumento, por que todo obligado aunque sea muy fácil debe mirarse siempre con respeto: lo segundo por que no se debe aventurar que en acto tan serio como el de la celebración de los divinos oficios resulte por este motivo alguno falta notable que perjudique a la majestad del culto y ofenda al pueblo cristiano presente; y la tercera por que la razón natural así lo ordena y la cartilla de los músicos cuerdamente lo previene. También me parece justa la queja que da de que en unas últimas vísperas se le dan cuatro o cinco obligados: ciertamente son demasiados; y a mi me parece que en unas vísperas bastaría un solo salmo, en unos maitines uno, o lo mas dos responsorios, en una gloria uno, dos o tres versículos de ella, y así poco más o menos en las demás cosas y ocurrencias del año. Me parece Señor Ilustrísimo he dicho con toda imparcialidad lo que juzgo conveniente en la materia; y recapitulando todo lo expuesto puede reducirse a las seis reglas siguientes: 1ª. Que en el maestro o regente de la capilla y no en algún otro resida toda la autoridad necesaria para disponer esta y otra cualesquiera clase de obligados siempre que lo tenga por oportuno para el buen servicio de la iglesia, majestad y grandeza del culto. 2ª. Que los organista deben mirar como un deber de su oficio el desempeño y ejecución de ellos. 3ª. Que dichos obligados los sean verdaderamente, no sonatas ni música, mas propia de otros instrumentos; que estén compuestos con conocimiento y sean fáciles de ejecutar. 4ª. Que se haga uno de ellos pocas veces, y esto sea con mucha moderación y templanza. 5ª. Que dispuestos que sean se los de con suficiente anticipación para que los vean, reconozcan, estudien y lleven a su casa, si lo tuvieren por conveniente. 6ª. Que el maestro o regente de la capilla no tenga a menos apersonarse con los referidos profesores; pues puede componerse muy bien y sin menos cabo de la autoridad que en el reside, que todos estén contentos: esto se conseguirá sabiendo mandar a tiempo con discreción, atención, urbanidad y modo. Observadas estas pocas y breves reglas me parece se conseguirá que el maestro o regente de la capilla no tenga motivo de incomodidad, los organistas nada que repugnar, la iglesia estará bien servida, el culto con magestad y Vuestras Señorías complacido; que es lo que yo ardientemente deseo, y que nuestro señor prospere la vida de Vuestras Señorías muchos y dilatados años y mande cuanto sea de su superior agrado a este su muy afecto, humilde y reconocido servidor, q.s.p.b [que sus pies besa].

Ilustrísimo Señor, Antonio Juanas.

México 12 de enero de 1818.”

ANEXO 2. 4. 1. Reconstrucciones de Vísperas y Tercia

VISPERAS

“El primer salmo, tercero, quinto y cántico *Magnificat* con papeles e instrumentos a coros en las tribunas y plan del coro. El cuarto salmo a el órgano e instrumentos, como se dice de la tertia adelante en esta misma Nota (un verso canta un músico abajo en el plan del coro con los dichos instrumentos, otro verso [lo] dice otro músico en el primer órgano que le acompaña, y otro [lo] dice otro músico en la misma forma con el otro órgano que acabado sigue el de los instrumentos y luego los de los órganos en el orden dicho, y de esta suerte lo cantan todo hasta concluirlo sin que por la capilla ni coro se diga cosa alguna, ni alternen en él.) El himno con papeles, o en el libro del facistol en la capilla, y el *Benedicamus Domino, Deo gratias*. Todo con la mayor solemnidad y espacio, sin que a cosa alguna de las dichas se mezcle ni diga en canto llano mas que lo que está prevenido decirse en él.”⁴⁶⁰

1. Oraciones preliminares:

2. Invocación:

3. 5 Antífonas y 5 Salmos:⁴⁶¹

1. Antífona inicial *Dixit Dominus*, (modo 7º)⁴⁶²

Salmo 1: 109. *Dixit Dominus*, (modo 7º)

(Se canta con canto figurado y acompañamiento instrumental.)

Antífona *Dixit Dominus* (completa)

2. Antífona inicial *Magna ópera Dómini*, Modo 3º:

Salmo 2: 110. *Confitebor tibi*, (tono 3º)

Antífona *Magna ópera Dómini* (completa)

3. Antífona inicial *Qui tímet Dóminum*, modo 4º

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ Música tomada directamente del libro de Visperas y Completas en canto llano, del Acervo Musical del Museo Nacional del Virreinato (Sig. 10-478997, Digitalización; Ricardo Castro). Cabe aclarar que este libro perteneció en un principio al Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

⁴⁶² Las antífonas siempre son variables, dependiendo de la fiesta que se celebre. Estas antífonas corresponden a las vísperas del domingo, que normalmente no cambian cuando no hay una fiesta especial.

Salmo 3: 111, *Beátus vir* (tono 4°)

(Se canta con canto figurado y acompañamiento instrumental)

Antífona *Qui tímet Dóminum* (completa)

4. Antífona inicial *Sit nómen Dómini*, (modo 7°):



Salmo 4: 112. *Laudate pueri*, (modo 7°):

El primer verso lo canta en canto llano un cantor⁴⁶³ “abajo en el plan del coro con los dichos instrumentos”. La mención del plan o plano es para diferenciarlo de las tribunas que están en lo alto de los muros laterales del coro.



El segundo verso se ejecuta con los instrumentos en el plano del coro en *alternatim*.⁴⁶⁴

Musical notation for the second verse of "Laudate pueri". It consists of three staves: Violin I, Violin II, and Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes first endings (marked with "1.") and various rhythmic patterns.

⁴⁶³ Como en las indicaciones del Diario Manual y el Costumbrero no queda claro que sea en canto llano, sino tal vez figurado a solo con instrumentos, como luego sucede a solo con el órgano, lo mantendré esta vez con canto llano.

⁴⁶⁴ Ignacio Jerusalem, ACCMM, A0591.03.

The image displays two systems of a musical score. The first system covers measures 5 through 8, and the second system covers measures 9 through 12. Each system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bass (Bajo). The music is written in G major (one sharp) and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

El tercer verso lo canta otro cantor junto al primer órgano, es decir, en una de las tribunas altas sobre el coro:

3. *A sólis órtu usque ad occásum, * laudábile nómen Dómini.*

El cuarto verso se sustituye en *alternatim* con un verso organístico, que es ejecutado en el órgano donde se encuentra el cantor del tercer verso.

El quinto verso lo canta un tercer cantor que se encuentra junto al segundo órgano, en la tribuna alta de enfrente:⁴⁶⁵

5. *Quis sicut Dóminus Déus nóster, qui in áltis hábitat, * et humilia réspicit in caélo et in terra.*

El sexto verso se sustituye en *alternatim* con un verso organístico, que es ejecutado en el órgano donde se encuentra el cantor del quinto verso.

El séptimo verso lo canta en canto llano el cantor que se encuentra abajo en el plano del coro:

⁴⁶⁵ Esta distribución espacial (que corresponde a las catedrales hispánicas), nos revela una concepción de la música íntimamente ligada al espacio sagrado, que era diseñado con el objetivo de crear una atmósfera envolvente de presencia divina.

7. *Ut collocet eum cum principibus, * cum principibus populi sui.*

El octavo verso se sustituye en *alternatim* con los instrumentos en el plano del coro:

Musical score for measures 2-7. The score is in G major (one sharp) and common time. It features three staves: Violin I, Violin II, and Bajo (Bass). The Violin parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Bass part provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical score for measures 8-12. The score is in G major and common time. It features three staves: Violin I, Violin II, and Bajo. The Violin parts continue their melodic lines, with some rests in measure 8. The Bass part continues its accompaniment.

Musical score for measures 13-16. The score is in G major and common time. It features three staves: Violin I, Violin II, and Bajo. The Violin parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Bass part provides a steady accompaniment of quarter notes.

El noveno y décimo versos lo canta el segundo cantor junto al primer órgano:

9. *Glória Patri, et Filio, * et Spiritui Sancto.*

10. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in saecula saeculorum. Amen.*

Antífona *Sit nómen Dómini* (completa):



5. Antífona inicial *Deus autem noster*, (modo 1º)

Salmo 5: 113 *In éxitu Israël de Aegypto:*

Se canta con canto figurado y acompañamiento instrumental.

Antífona *Deus autem noster* (completa)

4. Lectura breve: *Capítulum*

5. Himno *Lucis Creátor óptime*, modo 8º

Se canta con canto figurado y acompañamiento instrumental

6. Versículo / Respuesta

7. Antífona antes del cántico, modo 1º

8. Cántico de la Virgen María, *Magnífat:*

Se canta con canto figurado y acompañamiento instrumental

Repetición de la antífona

9. Preces:

Oración propia

Sufragio: invocación a todos los santos (antífona, versículo y oración)

TERCIA

“En tertia se dicen los tres salmos, el primero en canto llano alternado con los instrumentos músicos, el segundo todo en canto llano, y el tercero se canta por los músicos así: un verso canta un músico abajo en el plan del coro con los dichos instrumentos, otro verso [lo] dice otro músico en el primer órgano que le acompaña, y otro [lo] dice otro músico en la misma forma con el otro órgano que acabado sigue el de los instrumentos y luego los de los órganos en el orden dicho, y de esta suerte lo cantan todo hasta concluirlo sin que por la capilla ni coro se diga cosa alguna, ni alternen en él.”⁴⁶⁶

1. Oraciones preliminares:

(Estas oraciones se dicen en secreto o en voz baja, antes de iniciar cualquier oficio).

(Los textos de los capítulos, versículos y oraciones que no llevan música, corresponden al celebrante o a los ministros.)

2. Invocación

3. Himno (modo 8º)

4. 1 Antífona y tres salmos:

Antífona inicial *Alleluia. Deduc me*, (modo 2º):



Salmo 1: 118, III, alternado con versos instrumentales (modo 2º):⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ *DIARIO MANUAL*, fols. 2r. y 2v, ver ANEXO 2. 2. 1

⁴⁶⁷ Manuel Delgado, A0751.



1. Le-gem po-ne mi-hi, Do-mi-ne, vi-am jus-ti-fi-ca-ti-o-num tu-a rum:



et ex-qui-ram e-am sem-per.

2. *Da mihi intellectum, et scrutabor legem tuam; * et custodiam illam in toto corde meo.*

3. *Deduc me in semitam mandatorum tuorum: * quia ipsam volui.*

1. Allegro

Orchestral score for Oboe I, Oboe II, Corno I, Corno II, Violin I, Violin II, and Bajo. The score is in 2/4 time and G major. The Oboe and Corno parts have a dynamic marking of *f*. The Violin I part starts with a dynamic marking of *f*. The Bajo part has dynamic markings of *f*, *p*, and *f*.

6

Ob. I

Ob. II

Corno I

Corno II

Vln. I

Vln. II

Bajo

p *f*

11

Ob. I

Ob. II

Corno I

Corno II

Vln. I

Vln. II

Bajo

f

16

Ob. I

Ob. II

Corno I

Corno II

Vln. I

Vln. II

Bajo

20

Ob. I

Ob. II

Corno I

Corno II

Vln. I

Vln. II

Bajo

Detailed description: The image shows a page of a musical score for measures 16 through 20. The score is arranged in systems. The first system (measures 16-19) includes parts for Oboe I, Oboe II, Horn I, Horn II, Violin I, Violin II, and Bass. Dynamics are marked as *p* (piano) for the woodwinds and horns, and *fz* (forzando) for the violins. The second system (measures 20-23) includes parts for Oboe I, Oboe II, Horn I, Horn II, Violin I, Violin II, and Bass. Dynamics are marked as *f* (forte) for the woodwinds and horns, and *f* for the bass. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

5. *Áverte óculos méos ne vídeant vanitátem: * in vía túa vivífica me.*
 6. *Státue sérvu túo elóquium túum, * in timóre túo.*

2. Allegro

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically measures 8 through 17. The score is arranged in two systems. The first system (measures 8-13) includes parts for Oboe I, Oboe II, Corno I, Corno II, Violin I, Violin II, and Bajo. The second system (measures 14-17) includes parts for Oboe I, Oboe II, Corno I, Corno II, Violin I, Violin II, and Bajo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). Dynamics are indicated by *f* (forte) and *p* (piano). A rehearsal mark '9' is placed above the first staff of the second system. The score features various musical notations including rests, notes, stems, beams, and slurs.

15

Ob. I

Ob. II

Corno I

Corno II

Vln. I

Vln. II

Bajo

18

Ob. I

Ob. II

Corno I

Corno II

Vln. I

Vln. II

Bajo

8. *Ecce concupivi mandata tua: * in aequitate tua vivifica me.*

9. *Et veniat super me misericordia tua, Domine: * salutare tuum secundum eloquium tuum.*

3. Andante

Oboe I

Oboe II

Corno I

Corno II

Violin I

Violin II

Bajo

9

Ob. I

Ob. II

Corno I

Corno II

Vln. I

Vln. II

Bajo

f

fz

f

f

f

f

f

13

Ob. I

Ob. II

Corno I

Corno II

Vln. I

Vln. II

Bajo

p

p

p

p

p

p

tr

p

p

11. *Et ne auferas de ore meo verbum veritatis usquequaque: * quia in judiciis tuis supersperavi.*
12. *Et custodiam legem tuam semper: * in saeculum et in saeculum saeculi.*

4. Allegro

Musical score for measures 1-5. The score includes parts for Oboe I, Oboe II, Corno I, Corno II, Violin I, Violin II, and Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Oboe parts play a melodic line with eighth notes. The Corno parts play a harmonic accompaniment. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II and Bajo parts play a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *f* (forte) is present in the Violin II and Bajo parts.

Musical score for measures 6-10. The score includes parts for Ob. I, Ob. II, Corno I, Corno II, Vln. I, Vln. II, and Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Oboe and Corno parts are silent (indicated by a dash). The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II and Bajo parts play a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *f* (forte) is present in the Violin II and Bajo parts.

11

Ob. I
Ob. II
Corno I
Corno II
Vln. I
Vln. II
Bajo

f *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 11 through 15. The woodwinds (Ob. I, Ob. II, Corno I, Corno II) are mostly silent, with a few notes in the final measure. The strings (Vln. I, Vln. II, Bajo) are active throughout. Vln. I has a melodic line with some grace notes. Vln. II plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bajo part features a bass line with some chromaticism. Dynamics of *f* (forte) are indicated under the first and third measures.

16

Ob. I
Ob. II
Corno I
Corno II
Vln. I
Vln. II
Bajo

Detailed description: This system of musical notation covers measures 16 through 19. The woodwinds (Ob. I, Ob. II, Corno I, Corno II) are mostly silent, with a few notes in the first measure. The strings (Vln. I, Vln. II, Bajo) are active throughout. Vln. I has a melodic line with some grace notes. Vln. II plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bajo part features a bass line with some chromaticism.

20

Ob. I
Ob. II
Corno I
Corno II
Vln. I
Vln. II
Bajo

f *p* *f* *p* *p*

Detailed description: This is a musical score for measures 14, 15, and 16. It includes parts for Oboe I and II, Horn I and II, Violin I and II, and Basso Continuo. The key signature has one sharp (F#). The score shows various dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The woodwinds and strings play sustained notes and melodic lines, while the basso continuo provides a rhythmic and harmonic foundation.

14. *Et loquēbar in testimoniis tuis in conspēctu régum: * et non confundēbar.*

15. *Et meditābar in mandātis tuis, * quae dilēxi.*

16. *Et levāvi mánus meas ad mandata tua, quae dilēxi: * et exercebar in justificatiōibus tuis.*

Salmo 2: 118, IV, (modo 2º, misma fórmula)

Salmo 3: 118, V, (modo 2º, misma fórmula):

El primer verso lo canta en canto llano un cantor “abajo en el plan del coro con los dichos instrumentos”. (La mención del plan o plano es para diferenciarlo de las tribunas que están en lo alto de los muros laterales del coro.)

1. *Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine, * secundum verbum tuum.*

El segundo verso se ejecuta con los instrumentos en el plano del coro en *alternatim*:⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ Ignacio Jerusalem, ACCMM, A0591.02.

1.

Violin I

Violin II

Bajo

7

Vln. I

Vln. II

Bajo

14

Vln. I

Vln. II

Bajo

19

Vln. I

Vln. II

Bajo

22

Vln. I

Vln. II

Bajo

El tercer verso lo canta otro cantor junto al primer órgano, es decir, en una de las tribunas altas sobre el coro:

3. *Priúsqum humiliárer égo deliqui: *proptérea elóquium túum custodivi.*

El cuarto verso se sustituye en *alternatim* con un verso organístico, que es ejecutado en el órgano donde se encuentra el cantor del tercer verso.

El quinto verso lo canta un tercer cantor que se encuentra junto al segundo órgano, en la tribuna alta de enfrente:

5. *Multiplicáta est super me iníquitas superbórum: *égo autem in tóto córde méo scrutábor mandáta túa.*

El sexto verso se sustituye en *alternatim* con un verso organístico, que es ejecutado en el órgano donde se encuentra el cantor del quinto verso.

El séptimo verso lo canta en canto llano el cantor que se encuentra abajo en el plano del coro:

7. *Bónum mihi quia humiliásti me: * ut discam justificatiónes túas.*

El octavo verso se sustituye en *alternatim* con los instrumentos en el plano del coro:

The image displays two systems of musical notation for Violin I, Violin II, and Bajo (Bass). The first system is labeled with a '2.' above the first measure. The second system is labeled with a '6' above the first measure. Both systems are in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Violin I and II parts feature melodic lines with various rhythmic values, while the Bajo part provides a harmonic foundation with sustained notes and rests.

El noveno verso lo canta el segundo cantor junto al primer órgano:

9. *Mánus túae fecérunt me, et plasmavérunt me: * da mihi interléctum, et discam mandáta túa.*

El décimo verso se sustituye en *alternatim* con un verso organístico, que es ejecutado en el órgano donde se encuentra el cantor del tercer verso.

El undécimo verso lo canta un tercer cantor que se encuentra junto al segundo órgano, en la tribuna alta de enfrente:

11. *Cognóvi Dómini quia aéquitas judicía túa: * et in veritáte túa humiliásti me.*

El duodécimo verso se sustituye en *alternatim* con un verso organístico, que es ejecutado en el órgano donde se encuentra el cantor del quinto verso.

El treceavo verso lo canta en canto llano el cantor que se encuentra abajo en el plano del coro:

13. *Véniant míhi miseratiónes túae, et vívam: * quia lex túa meditatio méa est.*

El catorceavo verso se sustituye en *alternatim* con los instrumentos en el plano del coro:

The image displays three systems of musical notation for Violin I, Violin II, and Bajo (Bass). Each system begins with a measure number: 3, 7, and 16. The notation is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system (measures 3-8) shows the Violin I part with a melodic line, Violin II with a supporting line, and the Bajo part with a bass line. The second system (measures 7-12) continues the instrumental parts. The third system (measures 16-21) concludes the instrumental section with a double bar line at the end.

El quinceavo y dieciseisavo versos los canta el segundo cantor junto al primer órgano:

15. *Convertántur míhi timéntes te: * et qui novérunt testimónia túa.*

Antífona completa *Alleluia. Deduc me*, (modo 2º):

Al - le - lu - ia

De - duc - me, Dó - mi - ne in sé - mi - tam man da - to - rum tu - o - rum,

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

5. Lectura breve: *Capitulum*

6. Responsorio breve

7. Oración

8. Bendición y despedida

ANEXO 2. 4. 2

Reconstrucción de la práctica *alternatim* del salmo de I. Jerusalem 109 Dixit Dominus (A0485), con versos de M. Delgado (A0755, y A0755).⁴⁶⁹

Resumen:

1. *Dixit*. Andante (A0485)
2. Verso Andante de M. Delgado (A0762)
3. *Dominus*. Andante (A0485)
4. Verso Presto de M. Delgado (A0755)
5. Verso Allegro de M. Delgado (A0755)
6. *Gloria* (A0485)

⁴⁶⁹ Para reflexión en torno a este apartado ver apartado: 2. 4 La reconstrucción del ritual: una interpretación “históricamente informada”

1. Dixit. Andante

The musical score is for the piece "1. Dixit. Andante". It is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes parts for Trompa 1, Trompa 2, Timbales, Tiple, Alto, Tenor, Bajo, Violín 1, Violín 2, and a second Bajo. The Trompa parts play a simple melody with rests. The Timbales part has a rhythmic pattern with a triplet in the third measure. The Violín 1 and Violín 2 parts play a more complex melody with triplets. The second Bajo part plays a simple bass line with triplets. The Tiple, Alto, and Tenor parts are silent.

4

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - nus

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - nus

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - nus

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - nus

7

solo

solo

me-o: Se-de a dex-tris me - - - - is.

me-o: Se-de a dex-tris me - - - - is.

me-o: Se-de a dex-tris me - - - - is.

me-o: Se-de a dex-tris me - - - - is.

f *p* *f*

f *p* *f*

11 Allegro asai

Do - nec po - nam, do - nec po-nam i - ni - mi - cos tu -
Do - nec po - nam, do - nec po-nam i - ni - mi - cos tu -
Do-nec po - nam, do - nec po-nam i - ni - mi - cos tu -
Do-nec po - nam, do - nec po-nam i - ni - mi - cos tu -

p

Detailed description: The score is for a piece titled 'Allegro asai' starting at measure 11. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand with sixteenth-note runs and a steady bass line in the left hand. The vocal line consists of four staves, each with a different vocal part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) singing the Latin lyrics. The lyrics are: 'Do - nec po - nam, do - nec po-nam i - ni - mi - cos tu -'. The piano part ends with a *p* (piano) dynamic marking.

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano introduction with two treble clefs and one bass clef, both marked *solo*. The second system features three vocal staves (two treble clefs and one bass clef) and piano accompaniment (one treble and one bass clef). The lyrics are in Latin and are distributed across the vocal staves.

solo

solo

- os, sca - bel - lum

- os, sca - be - lum pe - dum tu - o - - rum, sca - bel - lum

- os, sca - bel - lum

- os, sca - be - lum pe - dum tu - o - - - - rum, sca - bel - lum

pe - dum tu - o - rum, sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum tu
pe - dum tu - o - rum, sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum tu
pe - dum tu - o - rum, sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum tu
pe - rum tu - o - - rum, sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum tu

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano introduction with two treble staves and one bass staff. The second system features three vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and a piano accompaniment with two treble staves and one bass staff. The lyrics are printed below the vocal staves.

23

The image shows a musical score for measures 23 and 24. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in G major and 4/4 time. The first system shows a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second system features a more complex melodic line with triplets in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Andante

Musical score for a chamber ensemble, marked *Andante*. The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (D major). The instruments are Flauta 1, Flauta 2, Fagot, Órgano, Violín 1, Violín 2, Viola, and Bajo. The Flute parts are mostly rests. The Bassoon part features a melodic line with slurs and ties. The Organ part has a complex texture with triplets and chords. The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked *pizz*. The Viola and Bass parts provide a steady accompaniment with slurs and ties.

7

Musical score for a piano piece, measures 7-11. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves (treble clef) contain melodic lines with triplets and slurs. The lower staves (bass clef) contain rhythmic accompaniment, including triplets and sustained notes. The piece concludes with a fermata on the final note of the first staff.

12

Musical score for a piece in D major, starting at measure 12. The score is arranged in four systems. The first system contains three staves: a vocal line with a melodic line and a bass line, and a piano accompaniment with a treble and bass line. The second system contains two staves: a piano accompaniment with a treble and bass line. The third system contains two staves: a piano accompaniment with a treble and bass line. The fourth system contains four staves: a vocal line with a melodic line and a bass line, and a piano accompaniment with a treble and bass line. The score features various musical notations including rests, notes, accidentals, and triplets. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

17

The image displays a musical score for three systems of staves. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line featuring triplets and slurs, a middle staff with rests, and a bass clef staff with accompaniment including triplets. The second system also has three staves, with the top staff containing a melodic line with triplets and slurs, the middle staff with rests, and the bottom staff with accompaniment. The third system consists of four staves, with the top two staves (treble clef) containing melodic lines with triplets and slurs, and the bottom two staves (bass clef) containing accompaniment with triplets. The key signature is one sharp (F#) throughout. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and rests.

22

The musical score for page 22, measures 1-5, is written in D major and 3/4 time. It consists of two systems of three staves each. The first system includes a piano introduction with a 'solo' section in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part features several triplet patterns in both hands. The score is divided into two systems of three staves each.

27

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (piano) and a violin staff. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with a crescendo marking. The violin part has a melodic line with a slur over the first two measures and a crescendo marking. The second system continues the piano and violin parts, with the piano part featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, and the violin part featuring a melodic line with a slur over the first two measures and an arco marking.

33

The musical score consists of three systems of staves. The first system has three staves: two vocal staves (treble and bass clef) and a piano accompaniment staff (treble and bass clef). The second system has two staves: a piano accompaniment staff (treble and bass clef). The third system has four staves: two vocal staves (treble and bass clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 33 starts with a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano accompaniment features triplets in measures 33, 34, 35, 36, 37, and 38. The score concludes with a double bar line at the end of measure 40.

Dominus. Andante.

The image shows a musical score for a section titled "Dominus. Andante." The score is arranged in two systems. The first system contains six staves: Trompa 1, Trompa 2, Tiple, Alto, Tenor, and Bajo. All of these staves are currently empty, indicating that the music for these instruments has not yet been written. The second system contains three staves: Violin 1, Violin 2, and Bajo. These staves contain musical notation for the first three measures of the piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The Violin 1 and Violin 2 parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Bajo part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

4

Do - mi - nus, Do - mi - nus

Do - mi - nus, Do - mi - nus

Do - mi - nus a dex -

Do - mi - nus a dex -

8

f *solo*

f *solo*

f *p* *f* *p* *f* *p*

a dex-tris tu - is Do - mi-nus a dex-tris tu - is

f *p* *f* *p* *f* *p*

a dex-tris tu - is Do - mi-nus a dex-tris tu - is

f *p* *f* *p* *f* *p*

tris, a dex-tris tu - is. Do - mi-nus a dex-tris tu - - is

f *p* *f* *p* *f* *p*

tris, à dex-tris tu - is. Do - mi-nus a dex-tris tu - - is

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano accompaniment (top two staves) and three vocal parts (middle three staves). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts are in a soprano, alto, and tenor/bass range, respectively. The lyrics are in Latin and are distributed across the vocal lines. The second system continues the piano accompaniment and includes a final vocal line at the bottom.

con - fre - git in di - e in di - e, i - rae su ae, in
con - fre - git in di - e, in di - e i - rae
con - fre - git in di - e
con - fre - git in di - e in - di - e i - rae

di-e i-rae su-ae, i-rae su - ae, i-rae su - ae re -
 su-ae in di-e i-rae su - ae i-rae su - ae re -
 i-rae su-ae i-rae su - ae i-rae su - ae re -
 su ae, in-di-e i-rae su ae i-rae su - ae re -

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano introduction with two staves of chords and a vocal line with three staves of lyrics. The second system continues the piano accompaniment with two staves and a vocal line with one staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

The musical score consists of five systems. The first system contains two staves of piano accompaniment in bass clef. The second system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "ges. Ju - di - ca - bit in na - ti -". The third system contains two staves of piano accompaniment in treble clef. The fourth system contains two staves of piano accompaniment in bass clef. The fifth system contains two staves of piano accompaniment in treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

o - ni-bus im - ple - bit ru - i - - nas.

o - ni-bus im - ple - - bit ru - i - nas.

o - ni-bus im - ple - - bit ru - i - - nas.

o - ni-bus im - ple - - bit ru - i - nas.

The musical score consists of two systems. The first system includes a double bass line, two vocal lines (Soprano and Alto), and a bass line. The second system includes a piano accompaniment with a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "o - ni-bus im - ple - bit ru - i - - nas." repeated for each vocal part.

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano introduction with two staves of piano accompaniment, both marked *solo*. This is followed by three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) and a Bass line. The lyrics for all vocal parts are: "Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus". The piano accompaniment in the second system features a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics alternating between *f* (forte) and *p* (piano) across the four staves.

solo

solo

Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus

Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus

Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus

Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

im - ple - bit ru - i nas, im - pre -
 im - ple - - bit ru - i nas, im pre -
 im - ple - - bit ru - i nas, im ple -
 im - ple - - bit ru - i nas, im - ple -

Musical score for page 27, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It includes dynamic markings (*f* and *p*) and lyrics: "im - ple - bit ru - i nas, im - pre -". The piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

The musical score is set in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of several systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano accompaniment in the lower register. The second system contains three vocal lines, each with lyrics: the top line has "-bit tu i - nas.", the middle line has "bit tu i - nas.", and the bottom line has "-bit ru i - nas.". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The third system continues the vocal lines with lyrics "bit ru i - nas." and "Con - quas - sa - bit ca - pit a". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests. The score concludes with a final cadence in the piano part.

30

f *p*
-bit tu i - nas.

f *p*
bit tu i - nas.

f *p*
-bit ru i - nas.

f *p*
bit ru i - nas. Con - quas - sa - bit ca - pit a

f *p*
f *p*
f *p*

The musical score for page 34 consists of several staves. At the top, there are two staves for a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Below these are three staves for a vocal line, also in treble clef with the same key signature. The vocal line contains the lyrics: "con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mu. -". The piano accompaniment is shown in the bottom two staves, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

The musical score for page 37 consists of several staves. At the top, there are two staves for piano accompaniment in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Both are marked with *solo*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand. Below the piano part are five vocal staves, all in G major. The first three staves are for different vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and each has the lyrics "Con quas-sa - bit ca - pi-ta". The fourth staff is for the Bass part, with lyrics "- to - - - - - rum. Con-quas-sa - bit ca - pi-ta". The bottom two staves are for piano accompaniment, with the right hand playing a complex sixteenth-note pattern and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment.

in te-rra, in ter-ra mul-to-rum, mul-to-rum con-quas-sa - bit
 in te-rra, in ter-ra mul-to-rum, mul-to-rum con-quas-sa - bit
 in te-rra, in ter-ra mul-to-rum, mul-to-rum con-quas-sa - bit
 in te-rra, in ter-ra mul-to-rum, mul-to-rum con-quas-sa - bit

The musical score consists of two systems. The first system includes a grand staff (piano) and three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The vocal parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs.

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano accompaniment (top two staves) and three vocal parts (middle three staves). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal parts are in a soprano, alto, and bass range, all singing the same lyrics. The lyrics are: "ca - pi - ta in ter - ra mul - to -". The second system continues the piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern in the right hand, while the vocal parts are not present in this system. A dynamic marking of *p* (piano) is located at the bottom right of the second system.

ca - pi - ta in ter - ra mul - to -
ca - pi - ta in ter - ra mul - to -
ca - pi - ta in ter - ra mul - to -
ca - pi - ta in ter - ra mul - to -

p

The musical score for page 46 consists of several systems. The first system shows the piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) in a key of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The second system introduces three vocal parts: Soprano, Alto, and Tenor/Bass. Each vocal line has lyrics underneath. The lyrics are: "rum. Con-quas-sa bit ca - pi-ta in ter - ra mul-". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third system continues the vocal lines and piano accompaniment. The fourth system shows the piano accompaniment with two staves, featuring a dense texture of sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

The musical score for page 49 consists of two systems. The first system includes a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and three vocal staves (soprano, alto, and tenor/bass clefs). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts are in unison, with lyrics "to - - - - - rum." written below each staff. The second system continues the piano accompaniment with similar melodic and bass lines. The word "solo" is written above the piano part in both systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

The musical score for page 51 is divided into two systems. The first system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three empty vocal staves (soprano, alto, and tenor). The grand staff contains piano accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system consists of three vocal staves and a grand staff. The vocal staves contain lyrics and melodic lines. The grand staff contains piano accompaniment, including a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Presto

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is for the first movement, marked "Presto". It features seven staves: Oboe 1, Oboe 2, Horn 1, Horn 2, Violin 1, Violin 2, and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is written in a grand staff format. The Oboe parts play a melodic line with dynamic markings of *f* and *f* 1. The Horn parts play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f*. The Violin parts play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *p*. The Bass part plays a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *p*. The score is written in a grand staff format with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked "Presto". The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano).

Oboe 1

Oboe 2

Corno 1

Corno 2

Violín 1

Violín 2

Bajo

9

p *dolce*

16

cresc... *p* *f* *p*

p *cresc...* *f* *p*

p *cresc...* *f* *p*

24

ff

ff

ff

f

pizz

31

p

ff

f

f

arco

f

p

p

f

p

38

p *f* *ff*
p *f* *ff*
f *p* *ff*
f *p* *f*

45

dolce *ff*
dolce *ff*
f *dolce* *f*
f *f*

Allegro

Oboc 1
Oboc 2
Corno 1
Corno 2
Violin 1
Violin 2
Bajo

This block contains the first four measures of a musical score. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for a full orchestra, including two oboes, two horns, two violins, and a bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first four measures show the initial entries of the woodwinds and strings. The oboes and horns play a rhythmic pattern of eighth notes, while the violins play a more melodic line. The bass provides a steady accompaniment of chords. Dynamics include a forte (*f*) marking for the oboes and horns.

5

This block contains measures 5 through 8 of the musical score. The instrumentation remains the same as in the first block. The woodwinds continue their rhythmic patterns, and the strings provide a consistent accompaniment. The melodic lines in the violins and oboes develop further. The bass continues with its chordal accompaniment. The dynamics and tempo markings are consistent with the previous section.

10

Musical score for measures 10-14. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The piece concludes with a double bar line.

15

Musical score for measures 15-19. The score continues from the previous system and includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The notation features a variety of rhythmic patterns and articulation. The piece concludes with a double bar line.

20

Musical score for measures 20-22. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano (ff) dynamic marking. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the upper right voice and a dense, rhythmic accompaniment in the lower voices. A large slur is present over the bass clef staves in measure 22.

23

Musical score for measures 23-25. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano (ff) dynamic marking. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music continues with a complex texture, featuring a prominent melodic line in the upper right voice and a dense, rhythmic accompaniment in the lower voices. A large slur is present over the bass clef staves in measure 23.

26

Musical score for measures 26-28. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano part features a dense texture of sixteenth-note runs in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The strings play a simple harmonic accompaniment.

29

Musical score for measures 29-31. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line in the right hand with a trill (tr) and a dynamic marking of *f* (forte). The strings play a simple harmonic accompaniment.

Gloria

The musical score is for a Gloria, featuring a variety of instruments and vocalists. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments and vocalists are arranged as follows:

- Trompa 1** and **Trompa 2**: Both play a melodic line in the treble clef, starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note, and a quarter note.
- Timbales**: Play a rhythmic pattern in the bass clef, consisting of a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Tiple**: Sing the lyrics "Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et" in the treble clef.
- Alto**: Sing the lyrics "Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et" in the treble clef.
- Tenor**: Sing the lyrics "Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et" in the treble clef.
- Bajo**: Sing the lyrics "Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et" in the bass clef.
- Violin 1** and **Violin 2**: Play a melodic line in the treble clef, starting with a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Bajo**: Play a rhythmic pattern in the bass clef, consisting of a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

6

Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

Spi - ri - tu - i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

sem-per, et in sae-cu-la sae - cu - lo - rum. A -
sem-per, et in sae-cu-la sae - cu - lo - rum. A -
sem-per, et in sae-cu-la sae - cu - lo - rum. A -
sem-per, et in sae-cu-la sae - cu - lo - rum. A -

The musical score consists of five systems. The first system is a piano introduction with two staves of treble clef and one staff of bass clef. The second system is a vocal entry with three staves (two treble, one bass) and lyrics. The third system continues the vocal line with three staves and lyrics. The fourth system continues the vocal line with three staves and lyrics. The fifth system is a piano accompaniment with three staves (two treble, one bass) featuring a complex rhythmic pattern.

men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,
men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,
men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,
men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,

The musical score for page 16 consists of several systems. The first system shows instrumental parts for two staves (treble and bass clef). The second system introduces three vocal parts (soprano, alto, and tenor/bass) with Latin lyrics. The lyrics are: "men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,". The third system continues the vocal parts. The fourth system shows the instrumental accompaniment for the vocal parts, including a piano part with a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

21

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

p *f*

ANEXO 3.3.1

Reconstrucción del juego de versos A0591.01, con el salmo 112 *Laudate, pueri, Dóminum*.⁴⁷⁰ Al tener el salmo diez versos, utilizo sólo cuatro de los versos instrumentales en *alternatim*. Un salmo con más versos, como el 113 *In exitu Israël* que contiene 29 hubiese permitido la inclusión de todos los versos. Sin embargo, debido a que eran los versos para instrumentos los que se adaptaban a la longitud del salmo y no al revés, es por lo que los mantengo de esta forma:

1.

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on three staves (Violin I, Violin II, and Bajo). The vocal line is in a single melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Lau - da - te pú - e - ri Dó - mi - num: lau - da - te nó - men Dó - mi - ni". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Lau - da - te pú - e - ri Dó - mi - num: lau - da - te nó - men Dó - mi - ni

1.

Violin I

Violin II

Bajo

⁴⁷⁰ Tomado de: *Liber Usualis, Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto.*, S. Sedis Apostolica et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi., Belgica., 1956. p.166. Texto: 1. ¡Aleluya! Alaben, siervos del Señor, / alaben el Nombre del Señor. / 2. Bendito sea el Nombre del Señor / ahora y por siempre. / 3. Desde la salida del sol hasta su ocaso, / alabado sea el Nombre del Señor. / 4. El Señor es excelso sobre todos los pueblos, / su gloria sobre los cielos. / 5. ¿Quién como el Señor, Dios nuestro, / que está entronizado en lo alto / 6. y se inclina para mirar / desde el ciel a la tierra? / 7. Levanta del polvo al desvalido, / ala de la basura al pobre, / 8. para sentarlo con los nobles, / con los más nobles de su pueblo. / 9. Pone al frente de su casa / a la estéril, madre feliz de hijos. ¡Aleluya!. (Schökel, Luis Alonso (trad.), *La biblia de nuestro pueblo*, Ediciones Mensajero, Salmos 113 (112).

7

3.

A só - lis ó - tu u - sque ad oc - cá - sum: lau - dá - bi - le nó - men Dó - mi - ni.

2.

Violin I

Violin II

Bajo

10

18

5.

Quis sic - ut Dó - mi - nus Dé - us nó - ster qui in ál - tis há - bi - tat:

et hu - mí - lí - a ré - spi - cit in caé - lo et in tér - ra.

3,

Violin I

Violin II

Bajo

7

7.

Ut cól - lo - cet é - um cum prin - cí - pi - bus: cum prin - cí - pi - bus pó - pu - lí sú - i.

4.

Violin I


Violin II

Bajo

6.

9.

9.



Gló - ri - a Pá - tri et Fí - li - o: et Spi - ri - tu - i Sán - cto. _____

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 9. It is written on a single treble clef staff. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A double bar line occurs after the eighth note. The melody resumes with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The final note is a half note G4 with a fermata. The lyrics are aligned under the notes: "Gló - ri - a Pá - tri et Fí - li - o: et Spi - ri - tu - i Sán - cto." followed by a blank line.

10.



Sic - ut é - rat in prin - cí - pi - o et nunc et sém - per: et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. Á - men. _____

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 10. It is written on a single treble clef staff. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A double bar line occurs after the eighth note. The melody resumes with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The final note is a half note G4 with a fermata. The lyrics are aligned under the notes: "Sic - ut é - rat in prin - cí - pi - o et nunc et sém - per: et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. Á - men." followed by a blank line.

ANEXO 3.3.2

Reconstrucción del juego de versos A0590, con el mismo salmo 112 *Laudate, pueri, Dóminum*⁴⁷¹ en quinto modo. Mi objetivo al usar el mismo salmo es demostrar primero, la adaptación de las fórmulas salmódicas a los textos de los versículos, y segundo, la adaptación de los versos para instrumentos a la alternancia con los versos cantados.

1.

Lau - dá - te, pú - e - ri, Dó - mi - num: lau - dá - te nó - men Dó - mi - ni.

1. Allegretto

Fagot 1

Fagot 2

Trompa 1

Trompa 2

Violin 1

Violin 2

Bajo

⁴⁷¹ *Liber Usualis, Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto.*, S. Sedis Apostolica et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi., Belgica., 1956: 168. (Texto: *ibid*).

6

solo

F. 1

F. 2

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

13

F. 1

F. 2

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

2. Andante

Musical score for measures 1-9. The score includes parts for Fagot 1, Fagot 2, Trompa 1, Trompa 2, Violin 1, Violin 2, and Bajo. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The Fagot parts have a 'solo' marking starting in measure 5. The Trompa parts have a 'p' (piano) marking in measure 5. The Violin parts have 's' (sforzando) markings in measures 1-4 and dynamic markings 'p', 'f', and 'p' in measures 5-7. The Bajo part has a steady bass line.

Musical score for measures 10-18. The score includes parts for F. 1, F. 2, T. 1, T. 2, Vln. 1, Vln. 2, and Bajo. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The F. 1 and F. 2 parts have a 'solo' marking starting in measure 10. The Vln. 1 and Vln. 2 parts have 's' (sforzando) markings in measures 10-12 and dynamic markings 'f' and 'p' in measures 13-15. The Bajo part continues with a steady bass line.

19

F. 1

F. 2

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

28

F. 1

F. 2

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

33

F. 1

F. 2

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

5.

Quis sic - ut Dó - mi - nus Dé - us nó - ster, qui in - ál - tis há - bi - tat:

et hu - mí - lí - a ré - spi - cit in caé - lo et in tér - ra.

3. Allegro

Fagot 1

Fagot 2

Trompa 1

Trompa 2

Violin 1

Violin 2

Bajo

Detailed description: This system contains measures 1 through 13 of the score. The tempo is marked '3. Allegro'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The woodwinds (Fagot 1, Fagot 2, Trompa 1, Trompa 2) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (Violin 1, Violin 2, Bajo) provide harmonic support with various rhythmic figures. 'Solo' markings are present above the Fagot 1 and Fagot 2 staves in measures 10-13.

14

F. 1

F. 2

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

Detailed description: This system contains measures 14 through 21. Measure 14 is marked with a '14' above the staff. The woodwinds (F. 1, F. 2) have 'solo' markings above their staves in measures 14-17. The strings (T. 1, T. 2, Vln. 1, Vln. 2, Bajo) continue their rhythmic patterns. The overall texture remains consistent with the previous system.

27

F. 1 *solo*

F. 2 *solo*

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

35

F. 1

F. 2

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

7.

Ut cól - lo - cet é - um cum prin - cí - pi - bus: cum prin - cí - pi - bus pó - pu - lí sú - i. _____

4. Andante

Fagot 1

Fagot 2 solo

Trompa 1

Trompa 2

Violin 1

Violin 2

Bajo

10

F. 1

F. 2

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

The first system of music covers measures 10 through 19. It features six staves: two for Flutes (F. 1 and F. 2), two for Trombones (T. 1 and T. 2), and two for Violins (Vln. 1 and Vln. 2), plus a Bass (Bajo). The Flute parts have 'solo' markings above them. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The first measure of this system has a '10' above it. The system concludes with a double bar line.

20

F. 1

F. 2

T. 1

T. 2

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

The second system of music covers measures 20 through 29. It features the same six staves as the first system. The music continues from measure 20, indicated by a '20' above the first staff. The system concludes with a double bar line.

30

F. 1 solo

F. 2 solo

T. 1 solo

T. 2 solo

Vln. 1

Vln. 2

Bajo

40

F. 1

F. 2

T. 1


T. 2

Vln. 1

Vln. 2


Bajo

9.



Gló - ri - a Pá - tri et Fí - li - o: et Spi - rí - tu - i San - cto.

10.



Sic - ut é - rat in - prin - cí - pi - o et nunc et sém - per: et in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. Á - men.

ANEXO 3. 4. 1 VERSOS INSTRUMENTALES CENSADOS

ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE PUEBLA⁴⁷²

Compositor	Fechas Compositor y/o copia	Título que aparece en el manuscrito	Partes existentes	Sig.
1. Ignacio Manuel ALDANA		<i>Versos de 5to tono en re mayor</i> Seis versos en Re mayor, C.	1 folio . Violín 1º ríforso únicamente.	Rollo 30 Pue 111 (112 en CACMP) 00-2243 / AMVCCP.002
2. José María ALDANA		<i>Versos / Con Violines, Flauta sola / Trompas y Bajo. / Por Dn. Jose Aldana / Grijalva</i> Seis versos en Mi mayor, C.	Violín 1º (3p.), violín 2º (2p.), bajo (2p.), flauta sola, trompa 1ª (2p.), trompa 2ª (2p.).	Rollo 30 Pue 112 00-2244 / AMVCC P.003
3. AUTOR DESCONOCIDO		[Versos, Sol mayor]	10p. Violín 1º (2p), violín 2º (2p), trompa 1ª (2p.), trompa 2ª. (2p.), bajo (2p.).	Rollo 11, Pue 43. 00-1813 / AMVCCP. 293
4. AUTOR DESCONOCIDO		[Versos, Re mayor]	Violín 1º (2p.), violín 2º (2p.), oboe 1º (2p.), trompa 1ª o clarín (1p.), trompa 2ª o clarín (1p.), bajo (2p.).	Rollo 11 Pue 43 00-1814 / AMVCCP. 292
5. AUTOR DESCONOCIDO			Parte de bajo (Allegro, Allegro, Andantino, Allegro)	AMVCCP. 230.3
6. AUTOR DESCONOCIDO		[Versos]	Parte 1ª (2p), parte 2ª (1p)	Rollo 11 Pue 43 00-1816 /

⁴⁷² Thomas E. 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. pp. 245-384,y / Aurelio Tello, Dalila Franco, Abel Maní: *Archivo de Música del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla; Catálogo y Apéndice biográfico*, CONACULTA-INBA-CECAP, Puebla, 2014 (en prensa).

				AMVCCP. 291
7. AUTOR DESCONOCIDO		<i>Violin Primero: Versos de 2</i> 7 versos	Violín 1º, Violín 2º y bajo.	AMVCCP.290
8. José María BUSTAMANTE	1777-1861 1850	<i>Versos de quinto tono / Por D Jose Ma Bustamante / Compuestos de dos Violines, Viola, dos Clarinetes, / Dos Trompas, Timbales, y Bajo / del uso de Marcos Legaspi / año de 1850</i> 8 versos	Timbales (2p.; con portada, falta la 2ª hoja con el final del verso 8º); violín 1º (4p.), violín 2º (3p.), viola (3p.), bajo (3p.), clarinete 1º (2p.), clarinete 2º (2p.), trompa 1ª (2p.), trompa 2ª (2p.).	Rollo 32 Pue 115 00-2249 / AMVCCP. 416
9. Miguel de GÁLVEZ		<i>Versos / Con Violines, Oboes, Trompas, Timbales / y Bajo. / Por Dn. Mig. Galves</i> 4 versos	Bajo (1p)	AMVCCP. 838
10. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 1806	<i>Versos Con Violines, Trompas y Bajo</i> En la carátula: “[1]806, No. 1. Crijalva” En Re mayor, C. 6 versos	Violín 1º (2p.), violín 2º (2p.), trompa 1ª (1p.), trompa 2ª (1p.), bajo ac. (2p.).	Rollos 16 y 17 Pue 68 00-2060 / AMVCCP. 511
11. José Manuel PLATA	S. XIX 1833	<i>Versos de Segundo Tono con Violines y Oboeses</i> En Mi menor.	Contrabajo (4p.), violín 1º (5p.), violín 2º (5p.), oboe 1º (2p.), oboe 2º (2p.)	Rollo 35 Pue 123 00-2288 / AMVCCP. 741

ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA⁴⁷³

Compositor	Fechas compositor y/o copia	Título que aparece en el artículo
1. Balcázar CRUZ		<i>Versos de tercia para orquesta y violín obligado</i> , para las fiestas de San Pedro apóstol (s.c.)
2. Diego GONZALEZ		<i>Versos del quinto tono</i> para voces y orquesta
3. Santiago HERRERA		<i>Versos de tercia</i> , para voces y orquesta (s.c.)
4. Cenobio PANIAGUA VÁZQUES	1821-1882	<i>Versos de octavo tono</i>
5. Antonio VALLE	1825-1876	<i>Versos de tercia, para voces y grande orquesta</i> (c. 2bis)

⁴⁷³ Gabriel Pareyón: “Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara”, *Heterofonía*, enero-diciembre de 1997, 116-117., CENIDIM-INBA, pp. 99-124. Al ser sólo un “sumario histórico”, los versos no contienen signatura.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE DURANGO⁴⁷⁴

Compositor	Fechas compositor y/o copia	Título que aparece en el manuscrito	Partes existentes	Sig.
1. José Manuel ALDANA	1758-1810	<i>Numero 39. / Versos del Sr. Aldana / Organo 1.0 Obligado</i> 6 versos en re mayor Concuerta con A0686 del ACCM de México	Órgano 1, Órgano 2, bajo, violín principal, violín 1, violín 2, violonchelo, oboe 1, oboe 2, clarín 1, clarín 2, trompa 1, trompa 2, timbales	Ms. Mús. 246
2. AUTOR DESCONOCIDO		<i>Fabordone</i> 6 versos de sexto tono	Bajo, violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 260
3. AUTOR DESCONOCIDO		9 versos de sexto tono	Órgano, bajo, violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 732
4. AUTOR DESCONOCIDO	S. XVIII	Hay 2 versos en re mayor	Bajo, violín 1, flautas 1 y 2	Ms. Mús. 158
5. AUTOR DESCONOCIDO	1802	<i>Fabordones o versos / con VV.s Trompas, Flautas, y / Bajo, por un Afisionado y los / Dedicada a esta S.ta Yglesia Catedral / de Durango, D.n Jose Remigio Puelles / Año 1802</i> 6 versos en re mayor	Bajo, violín 1, violín 2, flauta 1, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 259
6. Santiago BILLONI	ca. 1700-ca. 1763 ca. 1750	<i>Fabordones</i>	Violín 1, violín 2, viola	Ms. Mús. 013
7. Juan CORCHADO	ca. 1730	<i>Verzos de cuarto tono, / de Violines / Por Don / Juan Corchado</i> 10 versos	Acompañamiento, violín 1, violín 2	Ms. Mús. 014

⁴⁷⁴ Drew Edward Davies, *Catálogo de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM, IIE, ADABI, México, 2013.

		Concuerta con C6-280 del AM de la Basílica de Guadalupe (aparecen transportados a sol mayor)		
8. Gabriel de CORDOBA	S. XVIII	<i>VERSOS / Para Visp.s y Tercia / De Octavinos, / Violines, Trompas, y Bajo. / Por D.n Graviel de Cordova. / Del huzo del Man.1 del Valle /</i> 6 versos de sexto tono	Bajo, violín 1, violín 2, octavion 1, octavion 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 248
9. Miguel GALVES	1800	<i>Versos / Con Violines, Oboes, Tromp.s, Timbales, / y Baxo / Por D.n Mig.1 Galbes / Del huzo del Man..1 del Valle</i> 8 versos en re mayor	Bajo, violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 252
10. José Bernardo ABELLA GRIJALVA	ca. 1780	<i>Fabordones para las ter- / sias Classicas. Con VV.s Trompas, / Baxo Contidno, i Baxo de / Organo. / por D.n Jose Bernardo Abella. Grijalba, / M.tro de Capi.a de esta S.ta Yglesia</i> 9 versos de sexto tono	Organo, bajo, violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 253
11. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 ca. 1760	<i>Vvi. / Verssos con VV.s TromPas, e Basso. / V. Tono. VI tono. VIII tono: Conpuestos Por D.n / Ygnacio Jerusalem Ma.tro de CaP.a / de la S.ta Ygle.a Metro.a d Mex.co Gesolreut</i> 7 versos de primer tono Concuerta con A0591.03 en ACCM de México	Bajo, violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 296/2
12. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 ca. 1760	<i>Bajo. Versos para Visperas, ó Tercia, / Por D.n Ignacio Jerusalem, / Del huzo del Man.1 del Valle</i> 8 versos de segundo tono Concuerta con A0591	Bajo, violín 1, violín 2	Ms. Mús. 264/2
13. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 ca. 1760	<i>Vvi. / Verssos con VV.s TromPas, e Basso. / V. Tono. VI tono. VIII tono: Conpuestos Por D.n / Ygnacio Jerusalem Ma.tro de CaP.a / de la S.ta Ygle.a Metro.a d Mex.co Lasolre</i> 7 versos de quinto tono Concuerta con A0591 en ACCM de México y J4-807 del AM de la Basílica de Guadalupe	Bajo, violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 296/3
14. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 ca. 1760	<i>Vvi. / Verssos con VV.s TromPas, e Basso. / V. Tono. VI tono. VIII tono: Conpuestos Por D.n / Ygnacio Jerusalem Ma.tro de CaP.a / de la S.ta Ygle.a Metro.a d Mex.co.</i> 7 versos de sexto tono	Bajo, violín 1, violín 2, clarinete 1, clarinete 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 296/1

		Concuerda con A0591,06 y en ACCM de México y GDL0008 (signatura provisional) de la Catedral de Guadalajara		
15. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 ca. 1760	<i>Vvi. / Versos con VV.s TromPas, e Basso. / V. Tono. VI tono. VIII tono: Compuestos Por D.n / Ygnacio Jerusalem Ma.tro de CaP.a / de la S.ta Ygle.a Metro.a d Mex.co.</i> 6 versos de octavo tono Concuerda con A0591 en ACCM de México	Bajo, violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 296/4
16. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 ca. 1760	<i>Bajo. / Versos para Visperas, ó Tercia, / Por D.n Ignacio Jerusalem, / Del huzo del Man.l del Valle</i> 7 versos en re menor Concuerda con A0591 y en ACCM de México y J4-811 del AM de la Basílica de Guadalupe	Bajo, violín 1, violín 2	Ms. Mús. 264/ 1
17. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 ca. 1760	<i>Versos / Con Violines, Clariones, Cornos, Clarines, / Timbales, y Basso. / Compuestos por S.or D.n Ignacio Herusalem</i> 7 versos en mi bemol mayor Concuerda con A0592 y en ACCM de México y J4-805-J4-806 del AM de la Basílica de Guadalupe	Bajo, violín 1, violín 2, clarín 1, clarín 2, clarión 1, clarión 2, Timbales	Ms. Mús. 249
18. José Mariano MORA	1748-1792	<i>Versos de 6.o / Con Violines, Clariones, Trompas y Bajo Por / [rúbrica]/ Clarion Primero a 5ps</i> 7 versos de sexto tono Concuerda con M13-1037 del AM de la Basílica de Guadalupe	Bajo, violín 1, violín 2, clarión 1, clarión 2, trompa 1, trompa 2,	Ms. Mús. 265
19. José Mariano MORA	1748-1792	<i>Versos. / Con Violines, Oboeses, y Trompas, Obligado y Basso / Compuestos p.r el S.r D.n Mariano Mora.</i> 6 versos en re mayor	Bajo, violín 1, violín 2, oboe 1, oboe 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 246
20. José Mariano MORA	1748-1792 1800	<i>Versos. / Con Violines, Oboeses, y Trompas, Obligado y Basso / Compuestos p.r el S.r D.n Mariano Mora.</i> 6 versos en re mayor	Bajo, violín 1, violín 2, oboe 1, oboe 2, trompa 1, trompa 2	Ms. Mús. 247
21. Ignacio Ortíz de ZÁRATE		<i>Versos de 2.o tono Para la tertia de S.r S.n Luis Gonsaga / Con dos Violines dos Clariones dos trompas viola / Y Bajo / Por Y.go ORtis de Zarate</i> 6 versos de segundo tono	Bajo, violín 1, violín 2, viola, clarión 1, clarión 2, trompa 1, trompa 2	M. Mús. 262

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SAN CRISTOBAL DE LAS CASAS⁴⁷⁵, CHIAPAS⁴⁷⁶

Compositor	Fechas compositor y/o copia	Título que aparece en el manuscrito	Partes	Sig.
1. Cruz BALCÁZAR	1826-1870 ca. 1830 y 1854 ⁴⁷⁷	<i>Versos de Tercia en quinto tono / para violines, violas, flauta, acta- /vino, dos clarinetes, /dos cornetas /de piston o bugles, trompas, tres- /ficles, timbales y contrabajo. /Por Cuz Balcazar.</i> 10 versos	Violín obligado, violín 1, violín 2, viola, bajo, pícoco, clarinete 1, clarinete 2, trompa 1, trompa 2, ficle 1, ficle 2, ficle 3, contrabajo	Cj: 1, Sbr: 2
2. Joaquín LUNA Y MONTES DE OCA	1808-1877 1855	<i>Versos de 5º tono p[ar]a Tercia, Sexta ó Nona; con 2 violines, flauta, /2 clarinetes, bugle, fagot, trompas, oficleidas, /Bajo y Timbales. /Compuestos /por /Joaq[ui]n Luna, /Maestro de Capilla de la Catedral de /Guadalajara. /1855.</i> 5 versos	Violín 1, violín 2, bajo, oficleide 1, oficleide 2, fagot, bugle, trompa 1, trompa 2, timbales	Cj: 3, Sbr: 3

ARCHIVO DE LA BASÍLICA DE GUADALUPE,⁴⁷⁸ DISTRITO FEDERAL

Compositor	Fechas compositor y/o copia	Título que aparece en el catálogo	Partes existentes	Sig.
1. José Manuel ALDANA	1758-1810	<i>Versos para Violines, Trompas / y baxo</i>	Trompas 1 y 2, violín 1 y 2, bajo.	35
2. Sr. D. ANTONIO		<i>Verzos de 6º Tono con contrabajo</i>	Oboe con flauta, trompas 1 y 2, violines 1	67

⁴⁷⁵ Conocido como *Archivo Histórico Diocesano* (AHD).

⁴⁷⁶ John Lazos, *Catálogo musical del Archivo Histórico Diocesano de la Catedral de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas/ Music catalogue of the Historical Diocesan Archives at the Cathedral of San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.*, RISM Series A/II Musical manuscripts after 1600, RISM, 2012.

⁴⁷⁷ John Lazos, estos versos fueron escritos muy probablemente entre 1830 y 1854: *ibid.*, p. 4.

⁴⁷⁸ Lidia Guerberof Hahn, *Archivo Musical / Catálogo, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*, Primera Edición, México, Febrero 2006.

		<i>obligado para el gusto / de Dn. Rafael Domínguez, / por el Sr. D. Antonio / del uso de Mariano León Palacios, Puebla / Pertenecen al Sr. Abad</i>	y 2, contrabajo obligado.	
3. Joaquín BERISTAIN	1817-1839	<i>Versos de 8º Tono / por J. Beristain</i>	Flautas, clarines 1 y 2, cornetines en la, trompas 1 y 2 en sol, trombones, timbales, violín 1 y 2, viola, contrabajo, órgano	149
4. José María BUSTAMANTE	1777-1861	<i>Versos de 8º Tono por / Bustamante</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2 en Do, trompas 1 y 2 en Sol, timbales en Sol-Re, violines 1 y 2, viola, bajo, órgano	204
5. José CASTEL	S. XIX 1849	<i>Versos para / 1º. Clase con horquesta, por Don José / Castel / Año de 1849 / Toluca</i>	Clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en re, violín 1 y 2, bajo	259
6. Gabriel CORDOVA		<i>Versos a 2 Violines / 2 oboeses, 2 Trompas y / Baxo / por Dn. Gabriel Cord / ova / del Huzo de José Ma. Rivera / Pertenece a la Real Colegiata</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2, violines 1 y 2, bajo	280
7. Francisco DELGADO	1792-1858	<i>Versos a toda Horquesta / por Dn. Francisco Delgado / y órgano / del uso de José Ma. Rivera / pertenecen a la Real Colegiata</i>	Oboe 1 Solo y 2, trompas 1 y 2 en D, timbales, violín 1 princ. y rip. violín 2, viola, bajo, órgano	352
8. Manuel DELGADO	1770-1818	<i>Versos a toda Horquesta / por el S. D. Manl Delgado / del Huso de su Discipulo José Ma. Rivera / Pertenece a la Real Colegiata</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2 en F, violines 1 y 2, bajo	362
9. Mariano ELÍZAGA	1786-1810	<i>Versos para / Visperas o Tercia / de quinto Tono / Para orquesta echos / Por Señor Don Mariano Elizaga / Guanajuato</i>	Flauta clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en D, trombones 1 y 2, violines 1 y 2, viola, bajo, órgano	428
10. José María GARMENDIA	S. XIX 1808	<i>Versos de 5to. / con 2 Violines, 2 Oboe / ses. 2 Tromps, Bajo / y Timbals por / D.J.M.G. / Enfer]o de [1]808 /</i>	Bajete, clarinete 1 y 2, trompas 1 y 2 en Re, timbales en re y la, violines 1 y 2, viola, bajo	548
11. José María GARMENDIA	S. XIX 1808	<i>Versos de 6º Tono con / 4 Violin[e]s, 2 Oboes[e]s, 2 Tromp[a]s / Timbal y Bajo / por / D.J.M.G. y G. / Dic[iembre] 14 / de / [1]808</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2 en Re, violín 2 y rip., bajo	549
12. José María GARMENDIA	S. XIX	<i>Versos / con 4 Biolín[e]s, Viola, 2</i>	Oboes 1 y 2, clarinetes 1 y 2, trompas 1 y	550

	1810	<i>Clarinetes, 2 Tromp[a]s, Timbales / y / Bajo p[or] Dn. José Ma. / de / Garmendia / Julio 24 de [1]810</i>	2 en Do, timbales, violín 1 y rip., violín 2 y rip. viola, bajo	
13. José María GARMENDIA	S. XIX 1813	<i>Versos de Tersia / Dos juegos a toda Horquesta dedicados a / Maria Sma. de Guadalupe / por Dn. José Ma. Garmendia / aficionado y antes profesor / de la honrosa y po / co apresiada si / ensia Mu / sica / Julio 9 de 1813</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2 en Sol, violines 1 y 2 , viola, bajo	551
14. José María GARMENDIA	S. XIX 1813	<i>Versos p[ar]ja tersia a toda Horquesta / p[ar]ja el / uso de Dn. José Ma. Rivera / Violín 1º de la Real Colegia / ta de Ntra. S. De / Guadalupe / Dedicados p[or] su autor José Ma. Garmendia / afisionado y antes profesor de la honro / sa y poco apresiada ciencia / Música / Julio 9 de 1813</i>	Trompas 1 y 2, clarinetes 1 y 2, violines 1 y 2, viola, bajo	552
15. José María GARMENDIA	S. XIX 1814	<i>Versos / a Grande Hoquesta / dedicados a Ma. Sma. de / Guadalupe por su autor Dn. José / Ma. Garmendia en agradeci / miento y dulce memoria de haver entrado a su Colegiata el / dia 2 de Ferero de 1797 permaneciendo en ella 2 años de / infante y 13 de Música / Febrero 2 de 1814</i>	Clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en Do, timbales en re y la, violín 1 y 2, viola, bajo	553
16. José María GARMENDIA	S. XIX 1814	<i>Versos a 2 Violines, Bajo / Flauta obligada / Viola, 2 Oboes, 2 Trompas / y Timbales / compuesto p[or] el Ten[ien]te Coronel / José Ma. Garmendia y / Dedicados a su amigo / D. José Ma. Rivera / Marzo 19 de 1814 / los acabó</i>	Flauta obligada, clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en Do, timbales, vl 1 y 2, viola, bajo	554
17. José María GARMENDIA	S. XIX 1814	<i>Versos de Tercia á grande Orquesta / Compuesto por el Coronel / D. José Ma. Garmendia / Puebla-Septiembre</i>	Clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en Re, fagot, timbal en re y la, viola 1 y 2, viola, bajo o vello	555

		<i>10 de 1844.</i>		
18. José María GARMENDIA	S. XIX 1850	<i>Versos para Tercia dedicados / por su autor José Ma. Garmendia / a Ma. Sma. de Guadalupe / en acción de Gracias por la / ida de los Yanquis del / Suelo Mexicano / Puebla – Agosto 1850</i>	Clarinete 1 y 2, trompa 1 y 2 en sol, timbales en sol y re, violines 1 y 2, viola, bajo	556
19. José María GARMENDIA	S. XIX 1851	<i>Versos de 1º tono / p[ar]a horquesta con clarinete obligado / Dedicados por su autor J.M.G. / A Ma. Sma. de Guadalupe / Puebla D[iciem]bre 12 de 1851</i>	Clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en fa, fígle, timbales, bajo	557
20. José María GARMENDIA	S. XIX 1853	<i>Versos No 12 por J.M.G. Año de 1853</i>	Clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en re, clarín obligado, fagot, timbales en re y la.	558
21. José María GARMENDIA	S. XIX 1854	<i>Versos No 13 p[or] J.M.G. año de 1853</i>	Clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en en fa, timbales en re y la, violines 1 y 2, viola, bajo	559
22. José María GARMENDIA	S. XIX	<i>Versos a toda Horquesta / Por Dn. José Garmendia quien los / Dedicó a Dn. José Ma. Rivera / Pertenece a la Real Colegiata</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2 en re, timbales en re, violines 1 y 2, viola, bajo	560
23. José María GARMENDIA	S. XIX	<i>Versos</i>	Oboes 1 y 2, clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2, timbales, violín 1 princ. violín 1, violín 2 princ. violín 2	561
24. José María GARMENDIA	S. XIX	<i>Versos a 2 Violines, Bajo, Timbales / 2 Oboes, 2 Trompas / Compuestos p[or] D. José Garmendia / para uso de José Ma. Rivera</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2 en re, violines 1 y 2, bajo	562
25. José María GARMENDIA	S. XIX	<i>Versos a toda / orquesta / tienen 2 Violines, 2 trompas, bajo, y Viola 2 clarinetes compuestos / por el / Teniente Coronel D. José María Garmendia / quien los dedica a su / Ssma. Ma / dre Nuestra Señora de / Guadalupe</i>	Clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en re, violines 1 y 2, viola, bajo	563
26. José María GARMENDIA	S. XIX	<i>Versos</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2, violines 1 y 2, bajo	564

27. José María GARMENDIA	S. XIX	<i>Versos por Don José Garmendia / Tienen 4 violines, viola, 2 oboes, 2 trompas y Bajo / Pertenecen a su Autor</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2 en fa, violín 1 y rip. violín 2 y rip. viola	565
28. José María GARMENDIA	S. XIX	<i>Versos de Garmendia / Pertenecen a su autor</i>	Clarinete 1 y 2, trompas 1 y 2 en fa, violín 1 y 2, bajo	566
29. GAYUSO		<i>Versos 8º Tono Por Gayuso</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en sol, trombones 1 y 2, cornetines 1 y 2 en sol, fagot, timbales en sol y re, violines 1 y 2, viola, contrabajo	570
30. José Antonio GOMEZ Y OLGUÍN	1805-1870	<i>Versos de 5º Tono por A. G.</i>	Flauta, clarinete en Bb, trs, cornetines en Bb, trombón, figle en do, timbales, vl 1 y 2, viola, contrabajo, piano	634
31. José Antonio GOMEZ Y OLGUÍN	1805-1870	<i>Versos de 6º Tono por A. G.</i>	Flauta, clarinete en Bb, trs, cornetines en Bb, trombón, figle en Do, timbal, violines 1 y 2, contraajo, piano	635
32. José María HERRERA	S. XIX	<i>Versos chicos por D. José Ma. Herrera / Tienen 2 Violines y bajo</i>	Vl 1 y 2, bajo	729
33. José María HERRERA	S. XIX 1809	<i>Versos de 5º / con 2 Violines, 2 oboes, 2 Trompas y Bajo por Dn. / José Ma. Herrera / Año de 1809/ Pertenecen a su Autor</i>	Oboes1 y 2, trompas 1 y 2, violines 1 y 2, bajo	730
34. José María HERRERA	S. XIX	<i>Versos por Don / J[os]e Mar[i]a Herrera / Tienen 2 Violines, 2 Oboes, Trompas y Bajo / Pertenecen a su Autor</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2 en D, violines 1 y 2, bajo	731
35. Ignacio JERUSALEM	1707-1769 1836	<i>Versos de Tersia / A dos Violines, Oboes, Fag[o]tes, Tromb[one]s / Timbal y Bajo / Por D. Ignacio Jerusalem / Abril 28, 1836 [Firma de López de Lara]⁴⁷⁹</i>	Oboes 1 y 2, clarinete 1 y 2, trompas 1 y 2 en Fa, fagotes 1 y 2, timbal en elafa, violines 1 y 2, bajo	805
36. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	<i>Versos con 4 Violines, 2 Oboes, 2 Trompas / 2 Clarines, 2 Timbales y bajo / Por Dn. Ignacio Jerusalem /</i>	Oboes1 y 2, trompas 1 y 2, clarín 1 y 2, violín 1 y rip. violín 2 y rip. bajo	806

⁴⁷⁹ López de Lara es posiblemente el copista, ¿copia de alguno de los juegos de versos de la Catedral Metropolitana?.

		<i>Pertenece a la Real Colegiata</i> ⁴⁸⁰		
37. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	<i>Versos con Violines / trompas y Bajo / Por Dn. Ignacio / Jerusalem</i>	Trompas 1 y 2, timbales, vl 1 y 2, bajo	807
38. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	<i>Versos de [ilegible] / Tono / De / Ignacio / Jerusalem / Pertenece al S[eñ]or. Abad</i>	Violines 1 y 2, bajo	808
39. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	<i>Versos comp[uesto]s por Dn Ign[acio]o Jerusalem / Pertenece al Sr. Abad [Agregado: "Soy de Juan Campuzano"]</i>	Clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2, clariones, fagotes 1 y 2, violines 1 y 2, bajo	809
40. Ignacio JERUSALEM	1707-1769	<i>Versos a 2 Vioines, 2 Obueses / 2 Trompas, 2 Clarines, timbales y / Baxo, Por Dn Ignacio Herusalem / Pertenece a la Real Colegiata / del Huzo de José Ma. Rivera</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2, clarín, timbales, violines 1 y 2, bajo	810
42. Felipe LARIOS	1817-1875 1863	<i>Versos / a toda orquesta / con Pistones obligados / por / Felipe Larios / Año de 1860 / Pertenece al Archivo / de Sta. Ma. de Guadalupe. Diciembre de 1863</i> ⁴⁸¹	Flautas 1 y 2 Oboe, clarinetes 1 y 2, trompa 1 y 2 en Sol, trombones 1 y 2, pistones obligados en Sol, timb, vl 1 y 2, bajo.	878
43. Felipe LARIOS	1817-1875 1863	<i>Versos a toda / orquesta / por / Felipe Larios / pertenecen / estos Versos Al Archivo de Sta. Ma. de Guadalupe / Diciembre de 1863.</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2 en Sib, trompas 1 y 2 en Mib, trombones 1 y 2, pistón en La, oficleide, timbales, violines 1 y 2, viola, bajo	879
44. Felipe LARIOS	1817-1875 1863	<i>Versos de Re Mayor / para / Orquesta / por / Felipe Larios / Pertenece a estos Versos al Archivo de Sta. Ma. de Guadalupe / Diciembre de 1863.</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2 en Do, trompas 1 y 2 en Re, trombones 1 y 2, pistón en La, oficleide, timbales en Re, violines 1 y 2, viola, bajo	880
45. Felipe LARIOS	1817-1875 1860	<i>Versos / a toda orquesta / con Pistones obligados / por / Felipe Larios / Año de 1860 / Pertenece al Archivo / de Sta. Ma. de Guadalupe. Diciembre de 1863.</i> ⁴⁸²	Flauta, oboe, clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2, trompas 1 y 2 en Sol, trombones 1 y 2, pistones obligados en Sol, timbales, violines 1 y 2, viola, bajo	878

⁴⁸⁰ Según Lidia Guerberof Hahn, estos versos son los mismos que los 805, pero con modificaciones de instrumentos.

⁴⁸¹ Esta es una reducción para teclado.

⁴⁸² *Ibid.*

46. Felipe LARIOS	1817-1875 1863	<i>Versos a toda / orquesta / por / Felipe Larios / pertenecen / estos Versos Al Archibo de Sta. Ma. de Guadalupe / Diciembre de 1863.</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2 en Sib, trompas 1 y 2 en Mib, trombones 1 y 2, pistón en La, oficleide, timbales, vl 1 y 2, viola, bajo	879
47. Felipe LARIOS	1817-1875 1863	<i>Versos de Re Mayor / para / Orquesta / por / Felipe Larios / Pertenecen estos Versos al Archibo de Sta. Ma. de Guadalupe Diciembre de 1863.</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2, en Do, trompas 1 y 2 en Re, trombones 1 y 2, pistón en La, oficleide, timbales en Re, violines 1 y 2, viola, bajo	880
48. Graciano LORA Y OCHOA	S. XIX 1896	<i>Versos de 8° Tono / por / Graciano Lora y Ochoa (Op. 121) / México-Año de 1896.</i>	Flauta, flautín, clarinete 1 y 2 en Sib, trompas 1 y 2 en Sol, trombones 1 y 2, barítono en Do, timbales en Sol-Re, violín princ. 1 y 2, viola, contrabajo, piano	912
49. Pedro MARTINES BITORICA	S. XVIII 1770	<i>Bersos de qiontotono compuestos por Sr. Dn. Pedro Martines Bitorica en la ciudad de Querétaro año de 1770 / Sirvo a Pasqual José de Herrera [en la portada dice: Lara y D.L.G.J.D.H]</i>	Vliolines 1 y 2	955
50. M. V. MEJÍA		<i>Tercia / Versos de 5° Tono [Dice “muy bonito”]</i>	Flauta, clarinete 2 en La, trompas 1 y 2 en Re, trombones 1 y 2, pistón 1 y 2 en La, fígle, timbales, batería, violines 1 y 2, viola, violonchelo, bajo.	980
51. José MORA	S. XVIII-XIX 1802	<i>Versos de 5° Con 2 Violines, Clariones / 2 Tromp[a]s, 2 Fagotes y Bajo / Por D. José Mora / Mexco. y [oc]Tbre 1° de 1802 / para uso de José Ma. Rivera / Pertenece a la Colegiata</i>	Trompas 1 y 2, clarión 1 y 2, fagot, violín 1 y 2, bajo	1035
52. José MORA		<i>Versos / a toda Orquesta compuestos / p[o]r J. M.</i>	Clarinete 2, trompa 1 y 2 en Mib, clarín 1 y 2 en Mib, fagot, timbales, violín 1 y rip, violín 2 y rip. viola, bajo	1036
53. José María MORA	S. XIX	<i>Versos a toda Horquesta por Dn José Ma. Mora / para el Uso de José Ma. Rivera / pertenecen a la Colegiata</i>	Trompa 1ª, clarión 1 y 2 obligado, violín 1 y rip., vliolín 2 y rip., bajo	1037
54. Mariano MORA	S. XIX	<i>Versos</i>	Tr 1 y 2, violín 1 y 2, bajo	1053
55. Mariano MORA		<i>Versos a toda Horq[ues]ta / por Dn Mariano Mora / y Dedicados p[o]r José ma. Rivera a la Insigne y Real / Colegiata pa[r]a el Culto de Ma. Sma.</i>	Bajo	1054

		<i>de Guadalupe</i>		
56. Mariano MORA		<i>Versos de Tercia por D Mar[ia]no Mora / Tienen 2 Violines, 2 oboes, trompas y bajo</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2, violín 1 y 2, bajo	1055
57. Mariano MORA		<i>Versos / con Violines, Oboes, Trompas, Timbales y Bajo / por Dn Mariano Mora</i>	Clarión 1 y 2, trompas 1 y 2, violines 1 y 2, bajo	1056
58. Mariano MORA		<i>Versos / con 2 Violines, 2 Oboes, 2 Trompas / Timbales y Bajo, Por / Dn Mariano Mora / Pertenece al Sr. Abad</i>	Violines 1 y 2, bajo	1057
59. Manuel OROSCO		<i>Versos de sexto Tono / a 2 V[ioline]s, Trompas y Bajo / Por Manuel Orosco</i>	Trompas 1 y 2, violines 1 y 2, bajo	1156
60. Jacinto OSORNO	S. XIX	<i>Versos de 5° Tono Por J. Osorno [Tiene un sello: Ignacio A. Paz]</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2 en La, trompas 1 y 2 en Re, pistón en La, figle, timbales en Re y La, violines 1 y 2, viola, contrabajo, órgano	1159
61. Jacinto OSORNO	1893	<i>Versos de 8° Tono / 6 – 13 - 93</i>	Flauta, clarinete en La, trompas en Sol, trombón, pistón en Sib, timbales en Re y Sol, violines 1 y 2, va, contrabajo, órgano	1160
62. Jacinto OSORNO		<i>Versos de 8° Tono para Órgano y pequeña Orquesta por J. Osorno</i>	Flauta, clarinete en La, trombón en Do, pistón, figle, timbales en Re y Sol, violines 1 y 2, viola, contrabajo, órgano	1161
63. Gregorio PANSECO	1780	<i>Versos / Con due T[rombo]ni, Due Hoboe / Due Corni, Viola, Timpano / é Basso / de Don Gregorio Panseco / 1780</i>	Oboes 1 y 2, cornos 1 y 2, timpani, violín 1 y rip., violín 2 y rip., viola, contrabajo, b.c., órgano obligado	1202
64. Gregorio PANSECO		<i>Versos a Grande Horquesta / Por Dn Gregorio Panseco / del uso de José Ma. Rivera / Pertenece a la Real Colegiata</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2, timbales, violín 1 y 2, viola, bajo	1203
65. José Ma. RIVERA	1921	<i>Versos a 2 Violines / Bajo y Trompas / Por D. José Ma. Rivera / Año de 1821</i>	Violín 1°, bajo	1315
66. José Ma. RIVERA		<i>Versos chicos a toda horquesta / Por D. José Ma. Rivera quien la / dedica a Ma. Sma. De Guadalupe</i>	Oboes 1 y 2, trompas 1 y 2, violín 1 y 2, bajo	1316
67. Ignacio SOLARES	S. XIX	<i>Versos Solemnes de 5° Tono / a toda</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2 en Do, trompas 1 y 2, bajo	1439

	1885	<i>orquesta / Compuestos por Ignacio Solares / quien los dedica / a la Sma. Virgen de Guadalupe / Marzo 16 de 1885 / (Son propiede de la Colegiata)</i>	2, trombones 1, 2 y 3, cornetas en Sib, timbales, violín princ. violines 1 y 2, viola, bajo	
68. Antonio VALLE	1825-1876	<i>Versos a toda orquesta por el S. Valle / P. L de Lara</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2 en Sib, trompas en Mi, trombones 1 y 2, pistón en La, oficleide, timbales en Mib y Sib, violines 1 y 2, viola, bajo, órgano	1517
69. Antonio VALLE	1825-1876	<i>Versos de 5° Tono / Por An</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2 en Re, trombones, pistón en La, timbales, violines 1 y 2, viola, órgano	1518
70. Antonio VALLE	1825-1876	<i>Versos de 6° Tono</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2 en Do, trompas 1 y 2 en Mib, trombones 1 y 2, pistón en Sib, violines 1 y 2, viola, contrabajo, órgano	1519
71. Antonio VALLE	1825-1876	<i>Versos de 8° Tono</i>	Flauta, clarinetes en Do, trompas en Sol, trombón, pistón en Sol, timbales, violines 1 y 2, viola, contrabajo, órgano	1520
72. Antonio VALLE	1825-1876	<i>Versos de 8° Tono</i>	Flauta, clarinetes 1 y 2 en Do, cornos 1 y 2 en Sol, trombones 1, 2 y 3, pistones 1 y 2 en Sol, violines 1 y 2, viola, contrabajo, timbales en Sol y Re, órgano	1521

ARCHIVO HISTÓRICO MUSICAL DE LA PARROQUIA EL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE TULANCINGO⁴⁸³, HIDALGO

Compositor	Fechas compositor	Título que aparece en el manuscrito	Partes existentes	Signatura
1. BOJORGES		<i>Versos por Bojorgez</i> 6 versos	Violines 1 y 2, bajo, flauta clarinete, trompas 1 y 2	Sa-Bo-01-16
2. José María BUSTAMANTE	1777-1861	<i>Versos por J.M. Bustamante</i> 5 versos	Violín 2, viola, violonchelo, bajo, flautas 1 y 2, clarinetes 1 y 2, tropas 1 y 2, trombones 1 y 2, timbales	Sa-Bu-01-17
3. Antonio VALLE	1825-1876	<i>Versos</i> 5 versos	Flauta, clarinete	Sa-VA-03-23

⁴⁸³ Patricia Sanabria Varga y John Lazos, *Catálogo del Archivo Histórico Musical de la Parroquia El Sagrario de la Catedral de Tulancingo*, Adabi de México, A.C., México, 2013.

4. Antonio VALLE	1825-1876	<i>Versos A. Valle</i> 5 versos	Violín 1, viola, bajo, flauta	Sa-VaA-03-28
5. V.H.		<i>Versos por V.H</i> 6 versos	Violines 1 y 2, bajo, contrabajo, flauta, clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2, trombón 2	Sa-VH-03-31

ACERVO MUSICAL DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO CHAZUMBA, OAXACA⁴⁸⁴

Compositor	Fechas compositor y/o copia	Título que aparece en el manuscrito	Partes existentes	Sig.
1. AUTOR DESCONOCIDO		<i>Bersos</i> 1 verso	Violines 1 y 2, clarinetes 1 y 2	RISM-ID: 120000494 MEX-SCHamp Sa-Vr-04-31
2. AUTOR DESCONOCIDO		<i>N.o 1.o Versos en Re menor</i> 2 versos	Trompa, saxhorno, trombón, bajo	RISM-ID: 120000497 MEX-SCHamp Sa-Vr-04-34
3. AUTOR DESCONOCIDO		<i>Verzo</i> 2 versos	Violín 2, bajo, clarinete 1 y 2, trompas 1 y 2, trombones 1 y 2, gran cassa	RISM-ID: 120000495 MEX-SCHamp Sa-Vr-04-32
4. AUTOR DESCONOCIDO		<i>Versos p.a Bisp.s y Maitines.</i> 1 versos	Violín 1 y 2, contrabajo, clarinetes 1 y 2, trompas 1 y 2, saxhorno 1 y 2, trombón, bombardone 1 y 2	RISM-ID: 120000496 MEX-SCHamp Sa-Br-04-33
5. AUTOR DESCONOCIDO		<i>N/D</i> 1 versos	Violines 1 y 2, corno	RISM-ID: 120000499 MEX-SCHamp Sa-Vr-04-36
6. José María BUSTAMANTE	1777-1861	<i>Versos por Bustamante</i> 1 versos	Timbales	RISM-ID: 120000489 MEX-SCHamp Sa-Vr-04-26
7. Santiago DIAZ DE HERRERAD	c1790-c1850	<i>Versos Con Violinos Oboes Trompas y Bajo Por Herrera</i> 1 verso	Violín 1, oboe 1	RISM-ID: 120000490 MEX-SCHamp Sa-Vr-04-27
8. MONRROY		<i>Versos de Monrroy tono 6°</i>	Contrabajo, flauta, clarinete,	RISM-ID: 120000491

⁴⁸⁴ John Lazos, *Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristobal de Suchixtlahuaca, en la Sierra Mixteca de Oaxaca*, RISM Musical Sources in MEX-SCHamp, México, 2013.

		1 verso	trompa	MEX-SCHamp Sa-Vr-04-28
9. P. D. J. A.		2 versos	Violín 1, corno 1 y 2	RISM-ID: 120000492 MEX-SCHamp Sa-Vr-04-29

CATEDRAL DE MORELIA⁴⁸⁵

Compositor	Fecha	Título que aparece en el inventario	Catalogación del inventario
1. Benito ORTÍZ	S. XIX	<i>Versos de tercia 5° tono, nueve instrumentos y órgano.</i>	Carpeta 282
2. Benito ORTÍZ		<i>Versos de tercia 15 instrumentos duplicados</i>	Carpeta 283
3. Benito ORTÍZ		<i>Versos para tercia de 6° tono 14 instrumentos</i>	Carpeta 284
4. Antonio VALLE		<i>Versos para la tercia 11 instrumentos</i>	Carpeta 285
5. Antonio VALLE		<i>Versos de tercia 11 instrumentos</i>	Carpeta 286
VARIOS AUTORES ⁴⁸⁶			Carpeta 287
6. José Francisco Delgado		<i>Cinco colecciones de versos de tercia varios instrumentos</i> <i>2.o. Juego Versos de tercia Para Grande Horq.ta</i> Concuerta con A0609 (diferente copista, sin parte de flauta)	Car. 288, f. 1r

⁴⁸⁵ Según: Fco. Banegas Galván, *Inventario General de las obras de música de tiene el Archivo de ésta Santa Iglesia en la fecha formado en la chantría del Sr. Prebdo. D. Francisco Banegas Galvan, Morelia Noviembre de 1902*. Folio 29v. (Agradezco al Mtro. Aurelio Tello por proporcionarme esta información).

⁴⁸⁶ Este juego de versos es mencionado y publicado en versión facsímil por la Dra. Evgenia Roubina en *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México, Ediciones Eón, 2009, (está al final, sin números de página). Por el número de Carpeta que le da, asumo que es uno de los que no están mencionados en el inventario. Es importante para esta investigación por su coincidencia con el de la Catedral de México.

7. José Antonio GÓMEZ		<i>Versos de tercia para órgano solo</i>	Carpeta 311
--------------------------	--	--	-------------

ANEXO 4. 1. 1

CRONOLOGÍA DE ACONTECIMIENTOS CULTURALES Y POLÍTICOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

(Marco temporal: Compositores de Versos de la Catedral Metropolitana de México)

Cronología de acontecimientos musicales en la Nueva España y el México Independiente (con compositores de versos en la Catedral de México).

1707. Nace **Ignacio JERUSALEM**.
1711. Manuel de Sumaya: *Parténope*.

Cronología de acontecimientos culturales y políticos en la Nueva España y el México Independiente.

1714. Muerte de Cristóbal de Villalpando.
1718. Jerónimo de Balbás comienza a trabajar en el Retablo de los Reyes, de la Catedral de México.
1722. Juan Ignacio de Castorena y Ursúa funda la *Gaceta de México y noticias de Nueva España*, considerado como el primer periódico de México, donde publica informaciones religiosas, oficiales, comerciales, sociales, mineras y marítimas.

1743. **Ignacio JERUSALEM** llega a la Ciudad de México, contratado por José Cárdenas, para ocupar una plaza titular en el Coliseo.

1747. Nace **Manuel DELGADO**.
1748. Nace **José Mariano MORA**.

1749. **Ignacio JERUSALEM** es nombrado maestro interino de la Catedral de México.

1755. **Ignacio JERUSALEM** es nombrado músico de la Colegiata de Guadalupe.

1758. Nace **José Manuel ALDANA** en Valladolid, hoy Morelia.

1749. Inicia construcción del Sagrario de la Catedral de México.

1751. Miguel Cabrera pinta el Retrato de Sor Juana.

1753. Inauguración del Coliseo Nuevo por el Virrey. Miguel Cabrera funda la primera academia de pintura en México.

1755. Juan José Eguiara y Eguren termina su *Bibliotheca Mexicana*, que puede ser considerada como el primer caso de reflexión filosófica acerca de la historia de México.

1764. Empiezan a desplegarse en la Nueva España los regimientos españoles venidos de la Península.

1769. Nace **Bonifazio ASIOLI**. Muere **Ignacio JERUSALEM**.

1767. Expulsión de los jesuitas (quienes al emigrar a países fuera del imperio español, llevaron consigo documentos y producciones culturales, hoy en día en

	importantes archivos extranjeros).
	1768. José Antonio Alzate publica semanalmente "El Diario Literario de México", en donde daba a conocer la ciencia y una serie de noticias que "pueden ser de alguna utilidad al público". Este es el primer periódico de corte ilustrado que aparece en la Nueva España.
1777. Nace José María BUSTAMANTE.	1772. Aparece la publicación <i>Mercurio volante</i> .
1779. Nace Cayetano ECHEVARRÍA.	
1780. Nace Narciso SORT DE SÁENZ.	1780. Francisco Javier Clavijero publica su <i>Historia antigua de México</i> , importante en la historiografía colonial mexicana pro indigenista, que además inserta las ideas humanistas al nivel de las ideas ilustradas europeas.
	1781. Fundación de la Academia de San Carlos por Carlos III (entonces Rey de España).
1785. José Manuel ALDANA ingresa a la Catedral de México como 2º. Violín.	1784. Aparece la <i>Gazeta de México</i> .
1792. Nace Francisco DELGADO. José Manuel ALDANA es nombrado director del Coliseo de México. Muere José Mariano MORA	1790. Se inaugura el Archivo General de la Nación.
1805. Aparece el término "Orquesta" (alternado con Capilla) en el Archivo de la Catedral de México.	1805. Aparece el <i>Diario de México</i> , primer periódico de publicación diaria.
1807-1808. Temporada de conciertos organizados en el Colegio Mineralógico, considerados como los primeros conciertos públicos organizados en México.	1808. Derrocamiento del virrey José de Iturrigaray a mano de los Españoles (llamado el primer golpe de estado de la historia de México).
1810. Fallece José Manuel ALDANA en la Ciudad de México.	1810. Inicio del movimiento de Independencia.
1817. Nace Joaquín BERISTAIN en la Ciudad de México.	1814. Se proclama el Plan de Valladolid, plan político que consistía de 24 puntos, entre los cuales se proclamaba la independencia absoluta de España y se mantenían los fueros eclesiásticos.
1819. Muere Manuel DELGADO.	
1821. Nace Cenobio PANIAGUA VÁZQUEZ. José María BUSTAMANTE compone "México Libre".	1821. El Ejército Trigarante entra a la Ciudad de México – Consumación de la Independencia.
1822. Francisco DELGADO ingresa como Concertino en la Orquesta Sinfónica de la Capilla Imperial de Su Majestad Agustín I.	
1823. Se publica <i>Elementos de la música</i> de José Mariano Elízaga. Se inaugura el Teatro Provisional o de Los Gallos.	

<p>1824. Mariano Elízaga funda la Sociedad Filarmónica Mexicana, que contaba con una orquesta y coro.</p> <p>1825. Nace Antonio VALLE. M. Elízaga funda la también primera escuela profesional de música en el México Independiente. José Mariano Elízaga funda la Academia Filarmónica, estrechamente unida a la Sociedad Filarmónica.</p> <p>1827. Nace Ignacio SOLARES</p> <p>1832. Muere Bonifazio ASIOLI</p> <p>1833. Muere Narciso SORT DE SÁENZ. Manuel Covarrubias escribe una ópera que preludiaba el exotismo del fin de siglo: <i>Reynaldo y Elina o la sacerdotisa peruana</i>.</p> <p>1834. Muere Cayetano ECHEVARRÍA</p> <p>1835. José Antonio Gómez funda la Gran Sociedad Filarmónica.</p> <p>1837. Nace Lauro BERISTAIN.</p> <p>1838. Agustín Caballero y Joaquín BERISTAIN establecen juntos una Escuela de Música.</p>	<p>1824. Se instaura el régimen de libertad de prensa.</p> <p>1825. Se construye el Museo Nacional Mexicano, creado por el presidente Guadalupe Victoria.</p> <p>1826. Organización del gobierno del Distrito Federal. El Coliseo Nuevo cambia su nombre al de Teatro Principal.</p> <p>1833. Epidemia de Cólera: 10000 víctimas.</p> <p>1836. Ciudad de México, capital del Estado de México. El D. F. desaparece. México pierde Texas como territorio nacional.</p> <p>1838-1839. Primera intervención francesa en México (conocida como la guerra de los pasteles).</p> <p>1840-1844 Se construye el Gran Teatro Nacional.</p> <p>1845. Texas se une a los Estados Unidos.</p> <p>1847. Invasión Estadounidense en México.</p> <p>1848. La Ciudad de México: 200 000 habitantes.</p>
<p>1854. Francisco Ganzález Bocanegra y Jaime Nunó componen el Himno Nacional Mexicano.</p> <p>1858. Muere Francisco DELGADO</p> <p>1859. Cenobio PANIAGUA estrena su ópera <i>Catalina de Guisa</i>.</p> <p>1861. Muere José María BUSTAMANTE</p>	<p>1857-1861. Guerra de Reforma de México, también conocida como la Guerra de los Tres Años. Promulgación de las leyes de Reforma que separaban Estado-Iglesia.</p> <p>1858. Benito Juárez se convierte en presidente de la República Mexicana por primera vez.</p> <p>1861. Secularización de hospitales, panteones y establecimientos de beneficencia de la ciudad. Se subastan conventos. Después de esta época, la ciudad destruye y pierde sus primeras iglesias, lo cual anuncia el inicio de una laicización de la decoración, además de las ciencias y las artes.</p> <p>1863-1867. Segunda intervención francesa en México.</p> <p>1864. Maximiliano y Carlota son coronados en la Catedral Metropolitana de México.</p>

1866. Melesio Morales estrena *Ildegonda* en el Gran Teatro Nacional. Se crea la Sociedad Filarmónica Mexicana por un grupo de compositores, intérpretes y mecenas encabezados por Tomás León.

1867. Se funda el Conservatorio Nacional de Música de México. **Joaquín BERISTAIN** es nombrado Director del Teatro Principal.

1876. Muere **Antonio VALLE**

1877. La Sociedad Filarmónica Mexicana es declarada oficialmente Conservatorio Nacional de Música mediante un decreto expedido por el general Porfirio Díaz.

1882. Muere **Cenobio PANIAGUA VÁZQUEZ**

1888. Surge la Sociedad de Conciertos del Conservatorio Nacional, cuyo propósito era “estudiar y dar a conocer a los compositores antiguos y contemporáneos.”

1889. Muere **Lauro BERISTAIN**. Surge la Sociedad Anónima de Conciertos, que organizó temporadas sinfónicas.

1894. Muere **Ignacio SOLARES**

1865. Inauguración del Paseo de la Reforma bajo el nombre de Paseo del Emperador. La Casa de Moneda se convierte en sede del Museo Nacional.

1867. Porfirio Díaz libera la Ciudad de México del Imperio francés. Juárez regresa y restablece, por tercera vez, el Distrito Federal. La iglesia de San Agustín se convierte en Biblioteca Nacional. Ejecución de Maximiliano.

1869. Alumbrado público de hidrógeno

1876. Porfirio Díaz asume la presidencia.

1879. Líneas telefónicas de la Ciudad de México a Tlalpan.

1889. La Ciudad de México: 329 535 habitantes. Fiestas reales.

1890. Construcción del Hospital General

ANEXO 4. 2. 1

Primer verso del Juego A0753, de Manuel Delgado

1. Adagio

Oboe 1
f *f* *p*

Oboe 2
f *f* *p*

Corno 1
f *f* *p*

Corno 2
f *f* *p*

Timbales
f

Violín 1
f *p*

Violín 2
f *p*

Contrabajo y Bajo
f *f* *p*

5

Ob. 1
f *p* *f* *p*

Ob. 2
f *p* *f* *p*

C. 1
f *p* *f* *p*

C. 2
f *p* *f* *p*

Timb.

Vln. 1
f *p* *f* *p*

Vln. 2
f *p* *f* *p*

Cb./Bajo
f *p* *f* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 5, featuring woodwinds, timpani, and strings. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The woodwind section includes two oboes (Ob. 1 and Ob. 2), two clarinets (C. 1 and C. 2), and a bassoon (Cb./Bajo). The string section includes two violins (Vln. 1 and Vln. 2) and a timpani (Timb.). The dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano) in alternating measures. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the timpani is silent.

14

Ob. 1
f *solo* *f*

Ob. 2
f *solo* *f*

C. 1
f *f*

C. 2
f *f*

Timb.

Vln. 1
f *p* *f*

Vln. 2
f *f*

Cb./Bajo
f *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 14 through 17. The instrumentation includes two oboes (Ob. 1 and Ob. 2), two clarinets (C. 1 and C. 2), timpani (Timb.), two violins (Vln. 1 and Vln. 2), and a double bass (Cb./Bajo). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. In measure 14, the oboes and clarinets play a rhythmic eighth-note pattern with a forte (*f*) dynamic. The double bass plays a similar eighth-note pattern. The violins play a steady eighth-note accompaniment. In measure 15, the oboes and clarinets have rests, while the double bass continues its pattern. In measure 16, the oboes and clarinets play a melodic line marked *solo* with a forte (*f*) dynamic. The double bass has a rest. In measure 17, all instruments return to their respective parts with a forte (*f*) dynamic.

19

Ob. 1

Ob. 2

C. 1

C. 2

Timb.

Vln. 1

Vln. 2

Cb./Bajo

p *f* *p* *f*

f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 19 through 23. The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: Ob. 1 (Oboe 1), Ob. 2 (Oboe 2), C. 1 (Clarinet 1), C. 2 (Clarinet 2), Timb. (Timpani), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), and Cb./Bajo (Cello/Bass). The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure 19 shows the beginning of the section with various rests and notes. Measure 20 continues with similar patterns. Measure 21 features a change in dynamics, with *f* (forte) markings appearing in the woodwind and string parts. Measure 22 shows further development of the melodic lines. Measure 23 concludes the section with sustained notes and rests. Dynamics *p* (piano) and *f* (forte) are clearly marked throughout the score.

28

Ob. 1

Ob. 2

C. 1

C. 2

Timb.

Vln. 1

Vln. 2

Cb./Bajo

f

f

f

p

f

p

f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 28 through 31. The score is arranged in a system with seven staves. The woodwind section includes two oboes (Ob. 1 and Ob. 2), two clarinets (C. 1 and C. 2), and timpani (Timb.). The string section includes two violins (Vln. 1 and Vln. 2) and a double bass (Cb./Bajo). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. In measure 28, the oboes and clarinets have rests, while the double bass plays a quarter note. In measure 29, the oboes and clarinets play a sixteenth-note pattern, with the oboes marked *f*. The double bass continues with a quarter note. In measure 30, the oboes and clarinets have rests, and the double bass plays a quarter note. In measure 31, the oboes and clarinets play a sixteenth-note pattern, with the oboes marked *f*. The double bass continues with a quarter note. The violin parts feature melodic lines with dynamic markings of *p* and *f*.

32

Ob. 1

Ob. 2

C. 1

C. 2

Timb.

Vln. 1

Vln. 2

Cb./Bajo

ten

Detailed description: This page of a musical score covers measures 32, 33, and 34. The score is arranged in a system with seven staves. The woodwind section includes two oboes (Ob. 1 and Ob. 2) in treble clef, two clarinets (C. 1 and C. 2) in bass clef, and a timpani part (Timb.) also in bass clef. The string section consists of two violins (Vln. 1 and Vln. 2) in treble clef and a double bass (Cb./Bajo) in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. In measure 32, the oboes play quarter notes, the clarinets play quarter notes, and the timpani plays a rhythmic pattern of eighth notes. The violins play a melodic line with a 'ten' (tension) marking, and the double bass plays a simple bass line. In measure 33, the woodwinds continue with similar patterns, and the strings provide harmonic support. In measure 34, the woodwinds have more active parts, including eighth notes and sixteenth notes, while the strings continue their respective parts.

35

Ob. 1

Ob. 2

C. 1

C. 2

Timb.

Vln. 1

Vln. 2

Cb./Bajo

pp

pp

pp

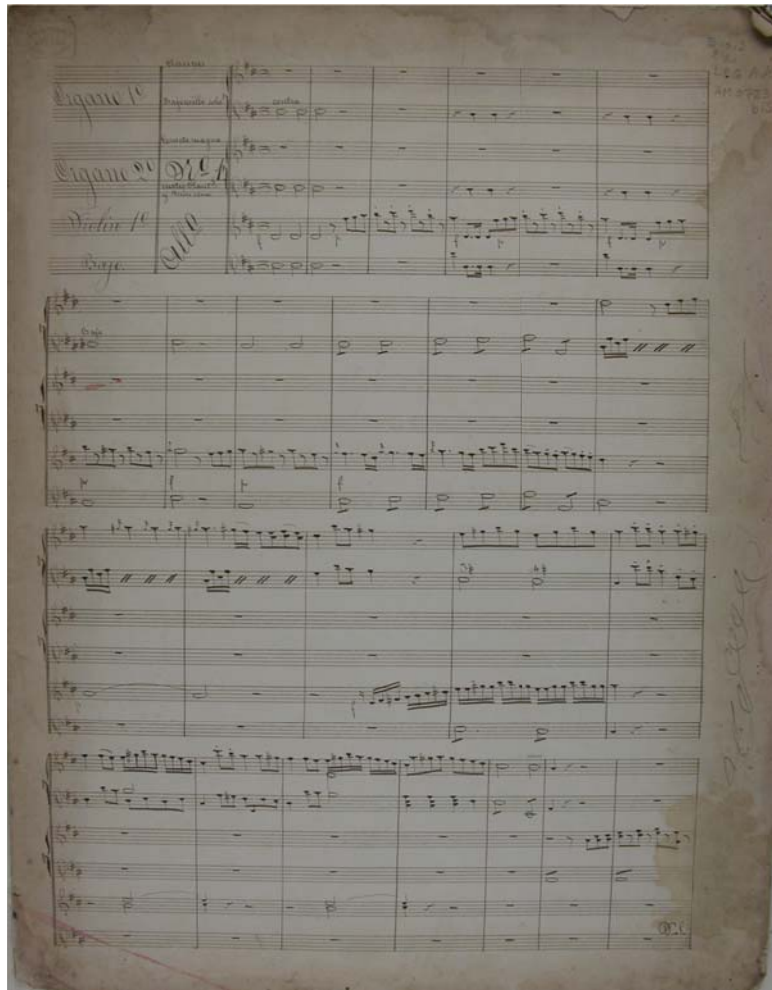
pp

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 35 through 38. The instrumentation includes two oboes (Ob. 1 and Ob. 2), two clarinets (C. 1 and C. 2), timpani (Timb.), two violins (Vln. 1 and Vln. 2), and a double bass (Cb./Bajo). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The woodwinds and strings play a melodic line with slurs, while the timpani provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) for the woodwinds and strings, and *p* (piano) for the double bass.

ANEXO 4. 2. 2

Partitura manuscrita del Juego de Versos A0686
de José Manuel Aldana



This page of handwritten musical notation contains four systems of staves. Each system consists of five staves. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music appears to be a complex instrumental or vocal piece with intricate rhythmic patterns.

This page of handwritten musical notation continues the piece from the left page. It features four systems of staves. The first system has five staves. The second system has five staves, with a large vertical bar line at the end of the system. The third system includes vocal parts, with the following labels: *Caro mio*, *glorioso*, *Stagnato con*, *Allegretto*, *Allegro*, and *Allegro*. The fourth system has five staves. The notation includes various musical markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo), and includes complex rhythmic patterns similar to the left page.

Handwritten musical score on page 375. The page contains four systems of music, each with five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A 'Solo' marking is present in the first system. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Handwritten musical score on page 376. The page contains four systems of music, each with five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A 'Solo' marking is present in the first system. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). A section labeled 'Ritmo' is marked with a double bar line and a new time signature of 3/8.

Chitarra Basso
Bach y Bortolotti

Ritmo

Ritmo

Ritmo

Ritmo

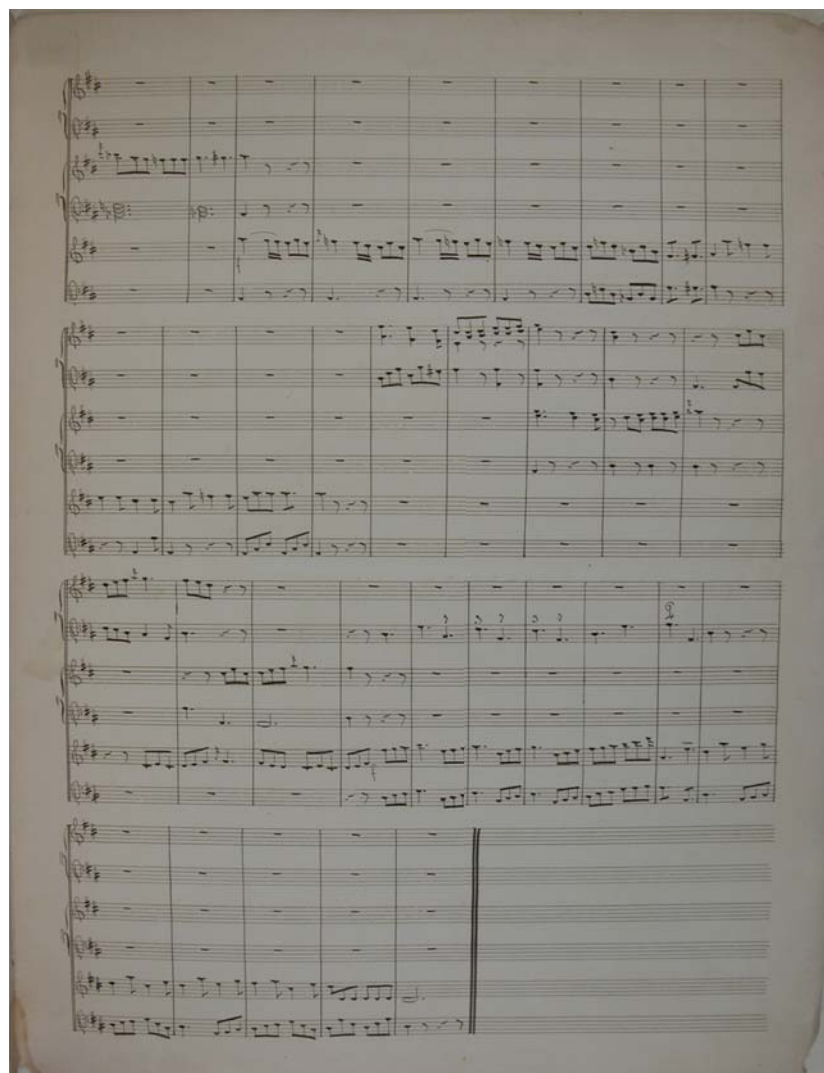
Ritmo

This page contains a handwritten musical score with four systems of staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this complexity with similar rhythmic patterns. The third system features a more melodic line with some rests and longer note values. The fourth system shows a continuation of the melodic and harmonic development.

This page contains a handwritten musical score with four systems of staves. The notation includes parts for Violin, Viola, and Cello. The first system is marked "Allegro" and features a prominent melodic line in the Violin part. The second system continues the melodic development. The third system shows a more complex rhythmic pattern. The fourth system features a continuation of the melodic and harmonic development.

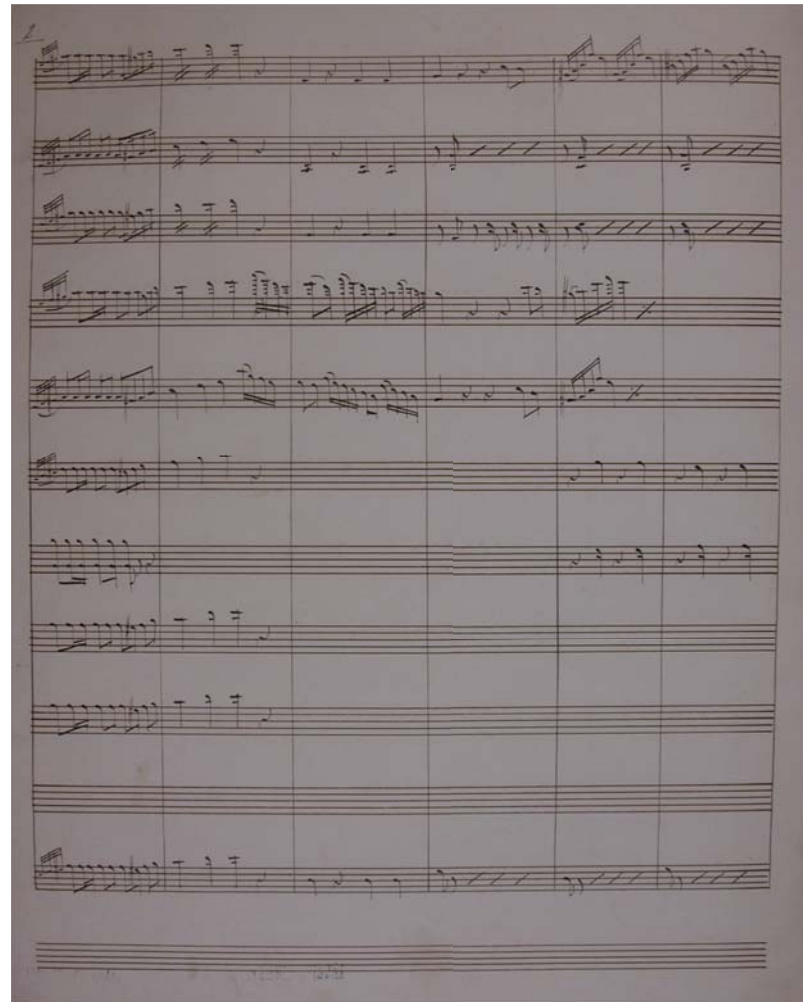
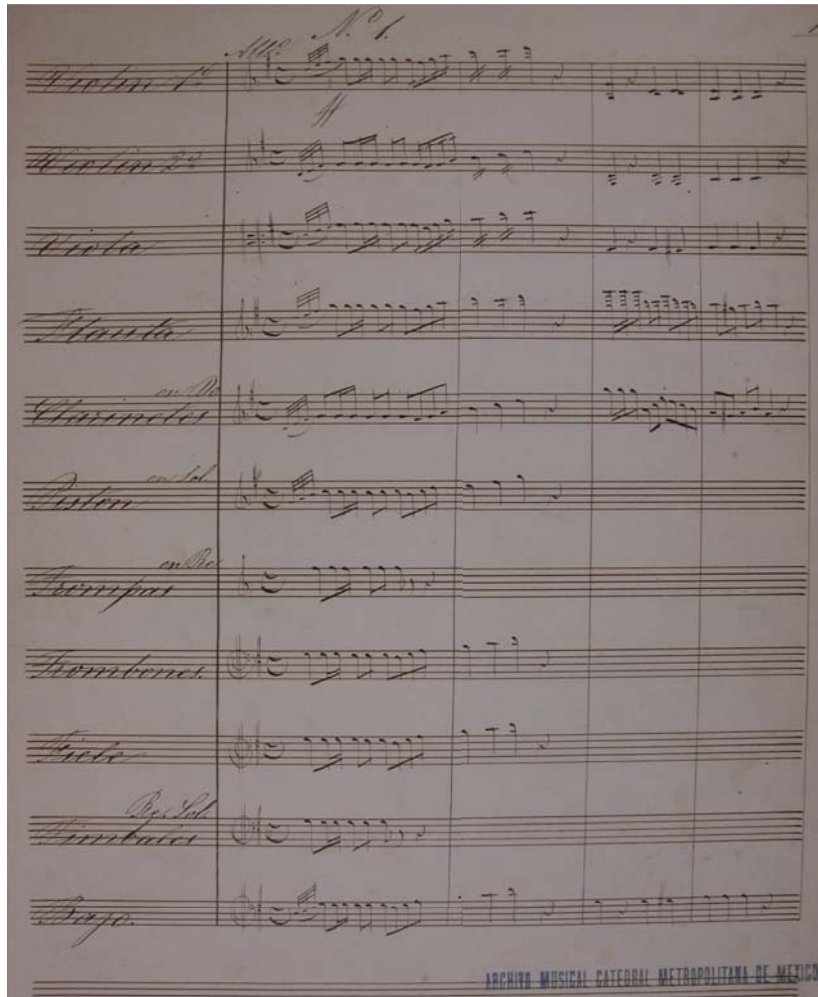
Handwritten musical score on page 378, left side. The page contains two systems of staves. The first system has five staves with musical notation. The second system has five staves, with the bottom two staves containing a section marked "Piano" and "Allegro". The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical score on page 378, right side. The page contains two systems of staves. The first system has five staves with musical notation. The second system has five staves with musical notation. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.



ANEXO 4. 4. 1

Partitura manuscrita del primer verso del juego A0696
de Lauro Beristain



Handwritten musical score on page 2. The page contains 12 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The bottom of the page features the text "ARCHIVO MUSICAL CATEDRAL METROPOLITANA DE MEXICO".

Handwritten musical score on page 4. The page contains 12 staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The bottom of the page features the text "ARCHIVO MUSICAL CATEDRAL METROPOLITANA DE MEXICO".

Handwritten musical score on page 381. The page contains 14 staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a stamp that reads "ARCHIVO MUSICAL CATEDRAL METROPOLITANA DE MEXICO".

Handwritten musical score on page 382. The page contains 14 staves of music, continuing the notation from the previous page. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a stamp that reads "ARCHIVO MUSICAL CATEDRAL METROPOLITANA DE MEXICO".

Handwritten musical score on page 1 of a manuscript. The score consists of ten staves of music, with a system of five staves at the bottom. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper is aged and shows some staining.

MUSEO MUSICAL CATEGORIAL METROPOLITANA DE MEXICO

Handwritten musical score on page 2 of a manuscript. The score consists of ten staves of music, with a system of five staves at the bottom. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper is aged and shows some staining.

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

Acervo Musical del Museo Nacional del Virreynato, Tepozotlan, Estado de México.

Biblioteca Candelario Huizar del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México.

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Ciudad de México.

Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Biblioteca de Catalunya, Barcelona, España.

Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.

Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Ciudad de México.

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.

Biblioteca Nacional de España, Madrid, España.

Biblioteca Turiana de la Catedral de México, Ciudad de México.

A

-Andrés, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona: Bibliograf, 1995.

———, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona: Acantilado, 2012.

-Asensio, Juan Carlos., *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid: Alianza Música, 2011.

B

-Barnett, Gregory, “Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century”, en *Journal of the American Musicological Society*, 51, 2: 245-281.

-Bellinghausen, Karl, “El verso: primera manifestación orquestal en México”, *Heterofonía*, vol. XXV, núm. 107, México: julio-diciembre de 1992: 4-10.

———, “José Manuel Aldana. Vida y Obra”, *Signos. El arte y la investigación*, Vol. 2, México: Dirección de Investigación y Documentación de las Artes del INBA: 150-157.

-Belting, Hans, *Imagen y culto*, Madrid: Ediciones Akal, 2009.

-Brading, David A, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, FCE, 1975.

-Bradshaw, Murray C., *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*, “Musicological Studies and Documents” 34, Neuhausen & Stuttgart, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1978.

-Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

-Blancarte, Roberto. *Historia de la Iglesia Católica en México*, México: Colegio Mexiquense, 1992.

-Bordas, Cristina, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Madrid: Cambridge University Press, 2000: 201-217.

-Boyd, Malcolm y Carreras, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000.

-Burney, Charles. *A General History of Music From the Earliest Ages to the Present Period*. Mus. D.F.R.S. Londres: Impreso por el autor y vendido por G.G.J. y J. Robinson, 1789.

—, *The Present State of Music in France and Italy*, Londres: Impreso por Charles Burney, Travis & Emery, 1771.

C

-Cannon, B. C., *Johann Mattheson, Spectator in Music*, New Haven: Yale Studies in the History of Music, 1947.

-Carredano, Consuelo, y Victoria Eli Rodríguez (Ed). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Volumen 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

- Casares Rodicio, Emilio (coord.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1986.
- Cavallo, G., Chartier, R. y Bonfil, R., *Historia de la lectura*. Madrid: Taurus, 1998.
- Cerone, Pietro, *El melopeo y el Maestro*, Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
- Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 1, 2, 3 y 4, México: UNAM, 2007-2009.
- Cuesta Hernández, Luis Javier, *Ut architectura poesis: Relaciones entre arquitectura y literatura en la Nueva España durante el siglo XVII.*, México: Universidad Iberoamericana, 2013.
- Cuevas, Mariano, *Historia de la Iglesia en México*, 5 vols. México: Editorial Patria, 1946.

D

- Davies, Drew Edward, *Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México: UNAM, IIE, ADABI, 2013.
- , *Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, Catálogo de versos*. Borrador preliminar, enero del 2011 (sin publicar).
- , “El sacramento galante: ¿maravilla rara o galán amante’?”, en III Coloquio Musicat, *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, México: Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, IIE, UNAM, 2008: 145-167.

——, PhD. *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*. University of Chicago, 2006.

-Dahlhaus, Carl, “The Eighteenth-Century as a Music-Historical Epoch” (trad. Ernest Harris), *College Music Symposium*, 26, 2004: 1-6.

——, *La música del siglo XIX*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2014.

-de Pascual, Beryl Kenyon, “Clarines and Trompetas: some further observations”, *Historic Brass Society Journal*, Volumen 7, 1995: 100-107.

-Delsaerdt, Pierre, Ingeborg Jongbloet, Miguel León-Portilla, and Joost Depuydt. *Mapas antiguos de México: Fondo de Cultura Económica*, 2004.

-Díaz Cayeros, Patricia; Galí Boadella, Monserrat y Krieger Peter (Eds.), *Nombrar y explicar: La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2012.

-Díaz Cayeros, Patricia, “Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla” en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad. Religiosidad y Desastres*, número 97, vol. XXV, Colegio de Michoacán, 2004.

-Díaz Núñez, Lorena, “Nova et vetera: un acercamiento a la música católica del siglo XX”, en *La música en México*, Aurelio Tello (ed.), México: Biblioteca Mexicana, FCE, CONACULTA, 2010: 647-696.

-Dyer, Joseph, “Roman Catholic church music”, *Grove music online*.

E

-Enríquez, Lucero (ed.), *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, México: IV Coloquio Musicat, UNAM, 2009.

—, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.) *I Coloquio Musicat, Música, catedral y sociedad*, México: UNAM, IIE, 2006: 175-191.

-Enríquez, Lucero y Raúl H. Torres Medina, “Musica y músicos en las actas de cabildo catedral”, México: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 79, 2001: 179-207.

-Escorza, Juan José, “La enseñanza musical en la Nueva España: un acercamiento informal”, *Heterofonía*, vol. XIX (1), núm. 96, México: enero-marzo de 1987.

-Estrada, Jesús, “Las oposiciones al maestro de capilla de la Catedral de México” México: *Revista del Conservatorio*, 6, 1964: 11-12.

—, “Datos para la historia del órgano en México”, México: *Revista del Conservatorio*, 13, 1966: 9-10.

—, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentasDiana 95, México: SEP, 1973.

-Estrada, Julio (ed.), *La música en México*, 10 vols. México: UNAM, 1984.

-Ezquerro, Antonio, “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 4/1, 1997: 5-70.

——, *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada.*, Barcelona: CSIC, 2004.

-Ezquerro-Esteban, Antonio; González-Marín, Luis Antonio y González-Valle, José Vicente, “The Circulation of Music in Spain 1600-1900”, en *The Circulation of Music in Europe 1600-1900; A Collection of Essays and Case Studies*, Volumen II (Rudolf Rasch, editor), European Science Foundation, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008: 9-32.

F

-Fenlo, Iain y Tess Knighton (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, “DeMusica”, 11, Kassel, Reichenberger, 2007.

G

-García Gutierrez, Antonio, *Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.

-Gali Boadella, Montserrat y Torres Aguilar, Morelos (eds), *Lo sagrado y lo profano en la festividad del Corpus Christi*, México: III Coloquio Musicat, UNAM, BUAP, 2008.

-Garbini, Luigi, *Breve historia de la música sacra*, Madrid: Alianza, 2009.

-Gembero Ustároz, María, “El repertorio operístico en una corte nobiliaria española del siglo XVIII: la obra de Girolamo Sertori al servicio de los marqueses de Castelfuerte”, en

Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), en *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols., Madrid: 2002.

———, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1995.

———, “Repertorio italiano en la Catedral de Pamplona: las obras de Francesco Grassi (1703) y su recepción en los siglos XVIII y XIX”, *Príncipe de Viana*, 238, 2006: 459-488.

———, “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio”, en Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, “DeMusica”, 11, Kassel, Reichenberger, 2007: 147-177.

-Gembero Ustárroz, María, y Ros-Fábregas, Emilio. *La música y el atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.

-Gjerdingen, Robert O., *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

-Greer, David, “Manuscript Additions in Early Printed Music”, *Music & Letters*, 72/4, 1991: 523-535.

-Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2013.

———, *La ciudad de México: una historia*, México: FCE, 2004.

-Goehr, Lydia *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Nueva York: Oxford University Press, 2007.

-Gómez Amat, Carlos. Historia de la música española. 5, Siglo XIX. Madrid: Alianza Música, 1984.

-González Marín, Luis Antonio, “Aportación al conocimiento de la terminología musical española en el siglo XVII: El Madrigal considerado como composición para instrumentos”, *Nassarre*, V-2, 1989: 119-132.

———, “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”, en *Anuario Musical. Revista de musicología del CSIC*, 52, 1997: 101-142.

———, *Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672)*, Zaragoza, IFC, 1991.

———, “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza”, *Recerca Musicològica* IX-X, 1989-90: 303-325.

———, Martínez García, María Carmen, "La Música en la Catedral", en *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2013: 78-101.

-Guerberof Hahn, Lidia, *Archivo Musical / Catálogo, Insigne y Nacional Basilica de Santa María de Guadalupe*, , México: BSMG, 2006.

-Guzmán Bravo, José Antonio, “La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España”, *La Música de México*, Estrada, Julio (ed.), I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810), México: UNAM, 1986.

H

- Harnoncourt, Nikolaus, *La música como discurso sonoro, Hacia una nueva comprensión de la música*, Barcelona: Editorial Acantilado, 2008.
- Harshbarger, George A., *The 'Mass in G' by Ignacio Jerusalem and its place in the California Mission Music Repertory*, D.M.A. diss, Seattle, Universidad de Washington, 1985.
- Hertz, Daniel, "Approaching a History of 18th-Century Music", *Current Musicology*, 9, 1969: 160-168.
- , *Music in European Capitals, The galant style, 1720-1780*, W. W. Nueva York, Norton & Company, Inc., 2003.
- y Brown, Bruce Allan, "Galant", *Grove music online*.
- Herrejón Peredo, Carlos (coordinador), *La formación geográfica de México.*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Herrera, Jesús, "El *Quaderno Mayner*: música para teclado del clasicismo en México", *Heterofonía*, vol. XXXIV, núm. 125, julio-diciembre de 2001: 51-64.
- Hernández Monterrubio, Mauricio, "José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII", *Heterofonía*, vol. XXXIV, núm. 125, julio-diciembre de 2001: 9-30.
- Higginbottom, Edward, "Alternatim", *Grove music online*.
- Howard, Deborah y Moretti, Laura, *Sound and Space in Renaissance Venice: Architecture, Music, Acoustics*, New Haven: Yale University Press, 2010.

J.

-Judd, Cristle Collins (Ed.) *Tonal Structures in Early Music*. Nueva York: Garland Pub, 1998.

K

-Kuijken, Bart, *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice*, Indiana University Press, 2013, #521 Edición Kindle.

-Küng, Hans, “El cristianismo. Esencia e historia”, Madrid: Editorial Trotta, 2013.

L

-Lara, Juan Manuel, “La herencia musical virreinal de la Catedral de Puebla”, en M. Gali Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

———, “Los libros de coro del Museo Nacional del Virreinato”, en *Heterofonía*, 111-112, CENIDIM, 1995: 27-36.

———, “Tesoros musicales novohispanos en el Museo Nacional del Virreinato”, *Bibliomúsica*, 3, 1992: 9-11.

-Lawson, Colin, y Robin Stowell. *The Historical Performance of Music An Introduction*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1999.

-Lazos, John, *Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristobal de Suchixtlahuaca, en la Sierra Mixteca de Oaxaca*, México: RISM Musical Sources in MEX-SCHamp, 2013.

—, *Catálogo musical del Archivo Histórico Diocesano de la Catedral de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas/ Music catalogue of the Historical Diocesan Archives at the Cathedral of San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.*, RISM Series A/II Musical manuscripts after 1600, RISM, 2012.

-Lazos, John y Sanabria Varga, Patricia, *Catálogo del Archivo Histórico Musical de la Parroquia El Sagrario de la Catedral de Tulancingo*, México: Adabi de México, A.C., 2013.

-Lempérière, Annick, *Entre Dios y el rey: la república. La ciudad de México de los siglos XVI al XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

-Leonard, Irving A., *La época barroca en el México Colonial*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

-*Liber Usualis, Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto.*, Bélgica: S. Sedis Apostolica et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1956.

-Lipkowitz, Benjamin, “Un pequeño catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Morelia” *Heterofonía*, núm. 113, julio-diciembre 1995.

-Lledias, Luis, “El Colegio de San Miguel de Behlen, un conservatorio femenino novohispano”, en Victor Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana. IV reunión Científica, Santa Cruz, Bolivia, Bolivia, Pro Arte y Cultura*, 2002: 39-51.

-López-Calo, José., *La música en las catedrales españolas.*, Colección Música Hispana Textos. Estudios., Madrid: Ediciones del ICCMU.

—, “Barroco-estilo galante-clasicismo”, en Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (eds.) *Actas del Congreso Internacional ‘España en la Música de Occidente’*, 2 vols. Salamanca, Ministerio de cultura, 1985: 3-30.

M

-Manrique, Jorge Alberto, "Del barroco a la Ilustración", V. I. En *Historia General de México*, 2 V. México: El Colegio de México, 1981.

-Marín López, Javier, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía, siglos XVI-XVIII”, tesis doctoral, 3 vols., Universidad de Granada, 2007.

—, “Una desconocida colección de Villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007: 311-358.

-Marín, Miguel Angel (Editor), *La ópera en el Templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, España, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.

-Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española*, Vol. 4, Siglo XVIII, Madrid: Alianza Editorial, 2006.

-Mattheson, Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formieren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge*, Hamburgo: Schiller, 1713.

—, *Der vollkommene Kapellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Kapelle mit ehren und nutzen vorstehen will*, Hamburgo: Schiller, 1713.

-Mier, Raymundo. *Introducción al análisis de textos*. México: Trillas / UNAM, 1990.

-Miranda, Ricardo, *Detener el tiempo. Escritos musicales de Salvador Moreno*, México: CENIDIM, 1996,

—, *Ecos, Alientos y Sonidos: Ensayos sobre música mexicana.*, Universidad Veracruzana, Xalapa: Ver., Fondo de Cultura Económica, 2001.

—, “Haydn en Morelia: José Mariano Elízaga”, *Revista Musical Chilena*, 190, 1998: 55-63.

—, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía*, vol. XXX, números 116-117, enero-diciembre de 1997: 39-50.

——, *Mariano Elizaga. Últimas variaciones para teclado*, México, CENIDIM, 1994.

——, “Tesituras encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 86, 2005: 95-110.

——, y Tello, Aurelio (coordinadores), *La música en los siglos XIX y XX*, Tomo IV, México, Conaculta, 2013.

-Morales Abril, Omar, “Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat. Música. Catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006: 219-234.

-Moreno, Antonio M., *Historia de la música española, siglo XVIII*, Madrid: Alianza Música 4, 1985.

-Muriel, Josefina y Lledías, Luís, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

N

-Nassarre, Pablo, *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, 1723-1724.

-Nattiez, Jean-jacques, *Music and Discourse/Toward a Semiology of Music*, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

-Navarrete Pellicer, Sergio, “Comunidad y ciudadanía: La transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca”, en *Ritual Sonoro Catedralicio*, México: CIESAS, 2013: 301-331.

-Nelson, B “Alternatim Practice in 17th Century Spain: the Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles”, *EMc*, xxii, 1994: 239-256.

-Noriega Robles, Eugenio (Coord.), “La Catedral de México” en *Revista Artes de México*, No. 182-183, Año XXI, 1960.

O

-Olavarria y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México, (1538-1911)*, Tomo I (de 1538 a 1821), México: Editorial Porrúa, 1961.

-Orozco y Berra, Manuel, *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854. Selección de artículos de Manuel Orozco y Berra publicados en el Diccionario de Historia y Geografía (1854), preparada por el Seminario de Historia Urbana del departamento de Investigaciones Históricas del INAH*, México: SEP, 1973.

P

-Pareyón, Gabriel, *Diccionario de la Música en México*, Guadalajara: Secretaría del Cultura del Gobierno de Jalisco, 1996.

—, “Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara”, *Heterofonía*, vol. XXX, núm. 116-117, enero-diciembre de 1997: 99-124.

-Paz, Ocatvio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

-Pérez Gutiérrez, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*, Volumen 3, Barcelona: Akal, 1985.

-Pezzat, Delia, *Elementos de paleografía novohispánica*, México: UNAM, 1990.

-Platt, Petter, “Musicology: Nacional traditions of musicology”, *Grove music online*.

-Puyal, P. Francisco (Edición), *Misal completo latino-español, para uso de los fieles por el P. Valentín M. Sánchez Ruiz, S.J.*, Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa, S. A., 1963.

Q

-Quantz, Johann Joachim, *On Playing the Flute, The Classic of Baroque Music Instruction*, edición a cargo de Edward R. Reilly, Londres, Faber and Faber, 2001.

R

-Radice, Mark A., “The Nature of the Style Galant: Evidence from the Repertoire”, *The Musical Quarterly*, Vol. 83, 4, 1999: 607-647.

-Ramírez Montes, Mina, *Manual útil para aprender a transcribir manuscritos novohispanos de los siglos XVI al XVIII*, México: UNAM, 2008.

-Ramos Smith, Maya, *El actor en el siglo XVIII, entre el coliseo nuevo y el teatro principal*, México: CONACULTA-INBA, 2013.

—, *La danza en México durante la época colonial*, México: CONACULTA, Alianza Editorial Mexicana, 1990.

-Reyes, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

-RISM A/II, *Music Manuscripts After 1600*, Munich, New Providence, Londres y París: K. G. SAur Verlag, 1996.

-Rodríguez Kuri, Ariel (Coord.), *Historia política de la Ciudad de México. (Desde su fundación hasta el año 2000)*., México: El Colegio de México, 2012.

-Rosen, Charles, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, Nueva York: Norton, 1997.

-Ros-Fábregas, Emilio, “Historiografía de la Música en las Catedrales Españolas: Nacionalismo y Positivismo en la Investigación Musicológica”, *CODEXXI. Revista de la Comunicación Musical*, 1, 1998: 68-135.

—, “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”, *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 9, 2002: 25-49.

-Roubina, Evgenia, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: CONACULTA·FONCA, 1999.

—, “Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem”, *Resonancias*, 15, 2004.

——, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009.

——, *El responsorio, “OMNES MORIEMINI...” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*. México: ENM, UNAM, 2004.

-Ruiz Torres, Rafael Antonio, *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, México: UAM, 2002.

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

——, “El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII”, *Heterofonía*, vol. XXX, núm. 116-117, México: enero-diciembre de 1997: 51-98.

——, Russell, Craig H., “Ignacio Jerusalem”, *Grove music online*.

S

-Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres: Macmillan Press, 1984.

-Saldívar, Gabriel, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1991.

- , *Historia de la música en México*, México: SEP/Ediciones Gernika, 1987.
- Samson, Jim, “Chopin and Genre”, en *Music Analysis*, vol. 8, número 3, 1989.
- , “Genre”, *Grove music online*.
- Santa María y Fuentes, Francisco de, *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, 1778.
- Sebastian, Santiago, *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1985.
- , *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990.
- Sheldon, David A., “The Galant Style Revisited and Re-Evaluated”., *Acta Musicologica*, Vol. 47, Fasc. 2, 1975: 240-270.
- Silbiger, Alexander (ed.), *Keyboard Music. Before 1700*. Nueva York y Londres: Routledge, 2004.
- Sloterdijk, Peter, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización* (trad. Isidoro Reguera), Madrid, Siruela, 2010.
- Smith, John Arthur, “Psalm”, *Grove music online*.
- Stanford, Thomas E. *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.
- , *La música de México III, Antología, 2. Periodo de la Independencia a la Revolución*, México: UNAM, 1984.

-Stanley, Glenn, "Historiography", *Grove music online*.

-Stevenson, Robert, *Music in Mexico: A Historical Survey*, Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1952.

——, "Ignacio Jerusalem (1707-1769): Italian Parvenu in Eighteenth-Century Mexico", *Inter-American Music Review*, 16, 1952: 57-62.

——, "Manuscritos de la música colonial mexicana en el extranjero", *Heterofonía*, vol. V, núm. 25, México: julio-agosto de 1972: 4-16.

——, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", *La Música de México*, Estrada, Julio (ed.), I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810), México: UNAM, 1986.

——, *Renaissance and Baroque Musical Sources in The Americas*. Washington: Organización de Estados Americanos, 1970.

-Suárez, María Teresa, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, México: CENIDIM, 1991.

-Summers, William, "Music of the California Missions", *Soundings*, University of California, Santa Barbara, Vol. IX, No. 1, June 1977.

T

-Todorov, Tzvetan, "The Origin of Genres", *New Literary History*, Vol. 8, No. 1, Readers and Spectors: Some Views and Reviews, 1976: 159-170.

-Torres Martínez Bravo, José de, *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Madrid, 1702-1736.

-Treitler, Leo, “Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing”, *Early Music History*, 4, 1984: 135-208.

-Trevino-Godfrey, Ana, Phd “Sacred vocal music by Ignacii Jerusalem found in the archives of the National Cathedral in Mexico City”, UMI Dissertation Publishing.

-Tourrent, Lourdes (Coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, México: CONACYT, Ritual Sonoro Catedralicio, 2013.

-Toussaint, Manuel, *Documentos acerca del órgano de la Catedral de México*, México: Comisión Diocesana de orden, 1948.

———, *Pintura colonial en México*, México: UNAM, 1965.

———, *La Catedral de México*, México: Porrúa, 1992.

V

-Van Wye, Benjamin, “Gregorian Influences in French Organ Music before the “Motu proprio””, *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 27, No. 1, 1974: 1-24.

-Velazco, Jorge, “Órganos barrocos mexicanos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44, 1975.

W

-Walters Robertson, Anne, *Guillaume de Machaut and Reims, Context and Meaning in his Musical Works.*, Nueva York: Cambridge University Press, 2002.

-Weber, William, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Nueva York: Cambridge University Press, 2008.

——, “The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 47, No. 3, 1993: 488-520.

-Webster, James, “The 18th Century as a Music-Historical Period”, *Eighteenth-Century Music*. 1, 2004: 47-60.

-Wegman, Rob, “From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500”, *Journal of the American Musicological Society*, 49/3, 1996: 409-479.

——, “Improvisation, II. Western art music. 1. Introduction”, en *Grove Music Online*.