

CATÁLOGO DE OBRAS DE

MÚSICA

DEL ARCHIVO DEL CABILDO CATEDRAL METROPOLITANO DE MÉXICO

I. Villancicos y cantadas

Lucero Enríquez Rubio
Drew Edward Davies
Analía Cherñavsky

Lucero Enríquez Rubio estudió clavecín y composición en el Conservatorio Nacional de Música y se graduó en el Bach Conservatorium de Amsterdam como clavecinista solista bajo la dirección de Gustav Leonhardt. Realizó estudios de especialización en música del periodo barroco en la Eduard van Beinum Stichting. Estudió composición con Rodolfo Halffter, Julián Orbón y Ton de Leeuw. Fundó el Conjunto Virreinal del cual fue directora artística y clavecinista. Ha ofrecido recitales y conciertos con orquesta en México y Holanda y como clavecinista solista con el Taller Amsterdam en París y Londres, y es autora de la música para la película *Adiós Indio (Noche de Muertos)* y para las obras escénicas *Adivina hay pantomima...* y *Ricardo III*. Fue directora de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) es investigadora titular de tiempo completo en el área de música colonial del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), maestra de clavecín y bajo cifrado en la Escuela Nacional de Música, y ha conducido el taller-seminario general "Música e Historia" en la Facultad de Filosofía y Letras. En 2007 concluyó con mención honorífica el doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su tesis "El Almacén de Zendejas-Rodríguez Alconedo: la pintura como declaración y alegato" obtuvo la medalla al mérito académico "Alfonso Caso" como la mejor tesis de Historia del Arte de su generación.

Desde 2001 coordina el Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, una red internacional e interdisciplinaria de especialistas y alumnos dedicados al estudio de la música novohispana y mexicana del periodo 1521-1858, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

En 1996 hizo la edición, introducción, notas críticas y catalogación de *Alfredo Carrasco. Mis recuerdos*. En 2007 publicó *34 Sonatas de un autor anónimo del siglo XVIII*. El cd homónimo obtuvo el primer premio en el Tercer Concurso de Música de Cámara convocado por la Dirección General de Actividades Musicales de la UNAM. Para 2012 publicó *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, Ilustración: Puebla, 1797* que logró en 2013 el Premio Caniem al Arte Editorial en el género de Arte.

Ha impartido conferencias, cursos, talleres y seminarios sobre música en la Nueva España tanto en la UNAM como en otras universidades de México, Estados Unidos y España. En 2014 recibe el Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz otorgado por la UNAM.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretario Académico

Jesús Galindo Trejo

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

SEMINARIO DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE

Investigadores

Berenice Alcántara Rojas, Linda Báez, Dolores Bravo, Analía Cherñavsky, Margarita Covarrubias,
Drew Edward Davies, Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella,
Juan Manuel Lara Cárdenas, Javier Marín López, Silvia Salgado Ruelas,
Gabriel Sampaio Lima Rezende, Flora Elena Sánchez Arreola, Thalía Velasco
y Edén Mario Zárate Sánchez

Estudiantes

Isaac Becerra Ramírez, Israel Cetina Nahuat, Cecilia Contreras Gómez, Kiara Dzib Toquiantzi,
Antonio Fierros Catalán, Myriam Frago Bravo, Massimo Gatta, Ángel Gutiérrez Romero,
Mario Alberto Haza Treviño, Salvador Hernández Pech, Galia Greta Hernández Rivero,
José Guadalupe Huerta Huerta, Berenice Ibarra Rivas, Adrián Juárez Juárez, Dianne Lehmann,
Kaaren Mastache Martínez, Silvia Méndez Méndez, Mónica Pérez Flores, Antonio Ruiz Caballero,
Carolina Sacristán Ramírez, Laura Elena Sánchez Hernández, Guillermo Sánchez Pérez,
Ruth Santa Cruz Castillo, Lizzet Santamaria Priede, Gabriela Silvia-Ballesteros Fernández
y Silvia Villarespe González

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
DREW EDWARD DAVIES
ANALÍA CHERÑAVSKY

Catálogo
de obras de
música

del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Volumen I
Villancicos y cantadas



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Con la colaboración de



Cabildo Catedral
Metropolitano
de México



Apoyo al
Desarrollo
de Archivos
y Bibliotecas
de México



Consejo
Nacional
de Ciencia
y Tecnología

MÉXICO 2014

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas, UNAM

ML3015.1

.C37

2014

Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitana de México / Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Cherñavsky. Primera edición. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, 183 p., ils.

Contenido: volumen I. Villancicos y cantadas

ISBN 978-607-02-6018-6

1. Música religiosa – México – Catálogos. 2. Catedral de México. Cabildo – Catálogos. 3. México – Historia eclesiástica. I. Enriquez, Lucero. II. Davies, Drew Edward. III. Cherñavsky, Analía.

Primera edición: 27 de agosto de 2014

D.R. © 2014. Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas

Tel.: (55) 5665 2465, ext. 237

Fax: (55) 5665 4740

libroest@servidor.unam.mx

www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-6018-6 (colección)

ISBN 978-607-02-6019-3 (volumen I)

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

Impreso y hecho en México

Índice

Agradecimientos	9
Presentación	11
<i>Luis Ávila Blancas, CO</i>	
Preámbulo	13
<i>Lucero Enríquez Rubio y Gabriel Lima Rezende</i>	
Pasado y presente en la catalogación de obras de música del ACCMM	
Los inventarios históricos	31
<i>Laura Elena Sánchez</i>	
Los primeros catálogos y la problemática del ACCMM	37
<i>Margarita Covarrubias</i>	
El proyecto <i>Musicat-Adabi</i>	43
<i>Analía Cherñavsky, Germán Pablo Rossi y Gabriel Lima Rezende</i>	
Textos introductorios	
El repertorio de música del ACCMM	57
<i>Analía Cherñavsky, Germán Pablo Rossi y Gabriel Lima Rezende</i>	
Villancicos y cantadas en la Catedral de México	63
<i>Drew Edward Davies</i>	
Catálogo	
Criterios generales de catalogación y descripción de la ficha	79

Villancicos	87
Cantadas	151
Fuentes	171
Índice de compositores	175
Índice de títulos	177
Índice de firmas	181

Textos introductorios

Villancicos y cantadas en la Catedral de México

Drew Edward Davies

En este primer volumen del catálogo de obras de música conservadas en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM) se presenta el repertorio existente de dos géneros significativos en el acervo: el villancico y la cantada. Aunque éstos abarcan de la última década del siglo XVII al siglo XIX, constituyen un porcentaje relativamente pequeño entre las obras musicales que sobreviven en la Catedral de México. A pesar de su escaso número, ocupan una posición privilegiada como emblemas de la música barroca hispana debido a la invención poética de sus textos, a las alusiones teatrales y sociales que contienen y a su encanto musical innegable. Paradójicamente, y a pesar del renovado interés de los intérpretes en las músicas antiguas hispanas, el villancico puede considerarse hoy el género más conocido pero menos entendido de la música virreinal, un problema que en este volumen se intenta aminorar.¹

El villancico y la cantada son géneros musicales originarios de la Península Ibérica que embellecieron los servicios religiosos, sobre todo los *maitines*, con música vocal en lenguajes y dialectos vernáculos, por lo que constituyen géneros paralitúrgicos y no son parte de la liturgia oficial, que emplea el latín.² No obstante, formaron parte integral del ritual eclesástico codificado en los ceremoniales institucionales y proporcionaron música culta para ocasiones y fiestas importantes dentro de una tradición que es única en la iglesia hispana.³ No fueron obras profanas

¹ Geoffrey Baker, “Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?”, *Early Music*, vol. xxxvi, núm. 3, 2008, pp. 441-448; Drew Edward Davies, “Villancicos from Mexico City for the Virgin of Guadalupe”, *Early Music*, vol. xxxix, núm. 2, 2011, pp. 229-244.

² Sobre el uso de villancicos en diversos servicios, véase Álvaro Torrente, “Function and Liturgical Context of the Villancico in Salamanca Cathedral”, en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 99-147. Un pequeño número de villancicos emplea latín para propósitos de representación o comedia.

³ ACCMM, *Serie Ordo*, libro 2, “Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de la Ciudad de México se practica y observa [...]”, 1751, *passim*.

ni populares, aunque algunas hacen referencias popularizantes en el contexto de las técnicas eruditas que emplean, tanto literarias como musicales. Los villancicos son idiomáticos en el mundo hispano; solían ser compuestos por los maestros de capilla u otros músicos, específicamente para sus propias capillas musicales, a menudo con remuneración especial con dinero proveniente de las fundaciones de aniversarios. Por eso, más que otros géneros, llevan la huella de las prácticas y costumbres locales. La cantada, que comparte funciones con el villancico, fusiona con la tradición religiosa hispana estéticas literarias y musicales italianizadas. Algunas cantadas se pueden parecer a breves oratorios, si bien sin caracteres ni argumento desarrollado.

En la Catedral de México, la tradición de interpretar música con texto en lenguaje vernáculo durante el Oficio Divino se remonta al menos a 1535, muy poco tiempo después de la fundación de la diócesis en 1530.⁴ Por ejemplo, en 1538 el cabildo ordenó al canónigo Joan Xuárez (Juan Juárez) que preparara a los niños cantores para interpretar las “chansonetas” de Nochebuena.⁵ Sin embargo, la obra musical más antigua de esta clase que se encuentra hoy en el ACCMM data de 1693, más de siglo y medio después. Aunque del periodo comprendido entre estos años sobreviven títulos de obras en los inventarios y, en algunos casos, textos poéticos completos, la evidencia material de los manuscritos musicales de villancicos y otros géneros directamente relacionados —el objeto de

este catálogo— presenta un panorama mutilado de lo que fue una tradición sostenida a lo largo del tiempo y muy creativa en cuanto la composición, adquisición e interpretación. Esta desintegración del acervo tiene que constar en cualquier construcción histórica que se haga de la música o del ritual sonoro de la catedral. No obstante, el propósito de este ensayo no es emprender una narrativa histórica, sino contextualizar el repertorio catalogado de acuerdo con un marco teórico de género musical.

Villancicos, cantadas y género

Hace cuatro décadas escribió Jesús Estrada que “el villancico religioso (pues lo hubo profano) no era otra cosa que una forma musical”.⁶ Es lamentable que esa perspectiva —que parte de un punto de vista estrecho y que devalúa la riqueza y variedad del género— represente el pensamiento que todavía comparten demasiados músicos e investigadores hoy día. En realidad, el villancico era mucho más que una forma musical: era un género de poesía lírica, una práctica sonora del ritual catedralicio hispano, una constelación de formas que se podían manipular para contar de manera innovadora, por medio de música, historias religiosas bien conocidas, y un espacio dialógico a lo largo del tiempo en el que las palabras de nuevos villancicos interactuaban con los antiguos para consolidar la tradición mientras ofrecían novedades. No obstante, resulta que el término “villancico” desde el punto de vista de la musicología ha permanecido como algo especialmente difícil de definir porque comprende una amplia gama de poemas y composiciones musicales escrita a lo largo de 500 años. La defini-

⁴ Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2007.

⁵ “Que den al canónigo Joan Xuárez lo que hubiere menester honestamente, para aderezar los niños cantores para la natividad de Nuestro Señor Jesucristo, para las chansonetas de la Pascua y noche santa de Navidad”, ACCMM, *Actas de Cabildo*, libro 1, f. 4v, 15 de noviembre de 1538; consultado en *Musicat-Actas de cabildo y otros ramos*. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango, registro 79000004, disponible en <www.musicat.unam.mx>.

⁶ Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, SEP, 1973, p. 92. También es problemática la caracterización del género como “forma fija” que hace Andrés Estrada Jasso en *El villancico virreinal mexicano*, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991, p. 43.

ción depende de si se piensa el villancico como forma o como género, además de que se debe tomar en cuenta el periodo en cuestión.

En este catálogo se tratan el villancico y la cantada como géneros musicales, entendiéndose “género” como un concepto distinto del de forma. Además, empleamos género musical y no forma ni compositor ni fecha o ubicación física, como el principio general para clasificar y ordenar obras musicales en el catálogo impreso. Esta perspectiva ha sido útil en el manejo de un repertorio de obras musicales grande y diverso, en el cual muchas permanecen anónimas. En los años recientes, el concepto de género ha adquirido cada vez más importancia en la musicología, no por un resurgimiento neopositivista que pretenda desarrollar esquemas clasificatorios, sino como resultado de la influencia de la teoría literaria en la búsqueda musicológica para entender cómo obras musicales, al igual que el lenguaje, producen significado. El concepto es especialmente útil cuando se trata de obras musicales basadas en textos que, como el villancico y la cantada, son a su vez géneros literarios.

El género es una categoría determinada por “acciones retóricas tipificadas que están basadas en situaciones recurrentes”.⁷ O, en otras palabras, es “una clase, tipo o categoría sancionado por convención”.⁸ Durante el proceso para desarrollar el marco teórico de este catálogo, hemos llegado a la conclusión de que el género musical es una herramienta clasificatoria que representa la red de expectativas y significados transmitida por medio de la interacción entre el título consignado de una obra, su contenido musical (incluyendo forma) y su función.

⁷ Carolyn Miller, “Genre as Social Action”, *Quarterly Journal of Speech*, núm. 70, 1984, pp. 151-167. En inglés, su definición de género es “typified rhetorical actions based in recurrent situations”, p. 159.

⁸ Jim Samson, “Genre”, en Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Londres, Macmillan, 2001, vol. 9, pp. 657-659.

Esta red triangular la perciben intérpretes, oyentes, compositores, académicos y cualquier persona que hoy día se acerque a un repertorio de manera activa e informada.

El género, concepto que se originó en el campo de la teoría literaria, funciona como un contrato entre el músico y el oyente, o entre el musicólogo y el lector.⁹ Por ejemplo, si un director declara que su orquesta va a interpretar una sinfonía, el público se formará una serie de expectativas sobre lo que se va a escuchar: una obra instrumental, con múltiples movimientos, de carácter elevado y serio. No importa que el compositor hubiese titulado su obra como poema tonal: el público experimentará las convenciones de una sinfonía. Es como se determina el género. Sin embargo, la interacción y discrepancia que se causa entre el título dado a una obra (poema tonal), por un lado, y lo que escucha el público por otro (sinfonía), pueden producir un significado en la mente del público. De hecho, ciertos compositores contemporáneos contravienen las expectativas de género como parte de su obra. Pero en general esto no sucede en el contexto de la música histórica ya que las obras tienden a conformar expectativas de género, a pesar de que el público del pasado no hubiese usado, necesariamente, la misma terminología ni hubiese pensado teóricamente en género. Es decir, el género musical es un concepto moderno que facilita nuestro entendimiento al acercarnos a un agrupamiento de obras musicales. Es un concepto teórico del presente que difiere de las líneas de pensamiento usadas en el pasado para titular obras y documentos.

Reconociendo que la colección del ACCMM incluye solamente villancicos y cantadas religiosos escritos entre finales del siglo XVII y principios del siglo XIX, y que a veces los compositores no acatan las convenciones de género por propósitos creativos, en este catálogo se emplean las siguientes

⁹ Jim Samson, “Copia and Genre”, *Music Analysis*, vol. 8, núm. 3, octubre de 1989, pp. 213-231.

normas generales para clasificar una obra musical como “villancico” o “cantada”:¹⁰

Villancico: obra paralitúrgica y erudita, usualmente para tres o más voces y acompañamiento, en textura homofónica, con texto en lengua vernácula, escrita para ser interpretada en un servicio religioso por cantantes entrenados.

Cantada: obra paralitúrgica y erudita, usualmente para una o dos voces y acompañamiento, con texto en lengua vernácula, que contiene una sucesión de movimientos entre los que figuran, al menos, un recitado y un aria, escrita para ser interpretada durante un servicio religioso por cantantes entrenados.

Con muy pocas excepciones (que a continuación serán discutidas en forma individual), estas definiciones han funcionado de manera puntual para entender y catalogar los repertorios en el acervo del ACCMM. Si bien el villancico y la cantada han sido definidos en la literatura musicológica de varias maneras, y para diversos propósitos, las definiciones que se proporcionan en el presente catálogo no son aplicables a cualquier contexto; por ejemplo, en el ámbito de los estudios culturales, definiciones más amplias pueden ser más útiles. Para entender mejor la decisión de considerarlos como géneros, a continuación se proporciona una contextualización histórica e historiográfica de los varios significados que los términos villancico y cantada han adquirido, además de una serie de consideraciones sobre los problemas conceptuales que enfrenta su estudio.

Como consecuencia de la inconsistencia en, o ausencia de pensamiento sobre género durante los siglos XVI, XVII y XVIII, una variedad de términos, desde “chansoneta” hasta “cuatro”, surgieron para referirse a textos poéticos que hoy día conocemos como villancicos. El término cantada es más claro y conciso de entender, en parte porque existió durante un periodo relativamente breve y no pre-

senta los mismos problemas de terminología; sin embargo, asuntos tales como su autonomía del villancico y sus vínculos con modelos italianos plantean cuestiones interesantes que se considerarán más adelante.

Como género de poesía lírica española, el villancico se desarrolló en contextos cortesanos durante el siglo XV con estructuras formales relacionadas con el *zéjel* árabe del siglo XII, formas de verso de origen gallego-portugués, y el *virelai* francés.¹¹ Este estrato temprano del villancico secular incluye obras de Juan del Encina (1468-1529/30) y obras preservadas en manuscritos tales como el *Cancionero musical de la Biblioteca Colombina* (ca. 1490) y el *Cancionero musical de Palacio* (ca. 1490-1520). La tradición española de escribir villancicos religiosos con formas y técnicas literarias del villancico cortesano se remonta a la primera mitad del siglo XVI; estas obras “a lo divino” a veces se diferencian muy poco de los textos cortesanos “a lo humano”. Hacia finales del siglo XVI, el género ya se había transformado en una tradición de poesía lírica con contenido principalmente religioso.

La publicación *Canciones y villanescas espirituales* de Francisco Guerrero (1589), una obra fundamental en la tradición religiosa, codificó algunas de las convenciones musicales que caracterizarían el género hasta el siglo XVIII.¹² Esta colección consta de dos tipos de obras con formas y funciones similares pero con estilos musicales diferentes: “canciones”, que tienen texturas ligeramente imitativas —como madrigales— y que pudieran llamarse “chansonetas” o “cancioncillas”, y “villanescas”, que son más melódicas y homofónicas. Algunas de las

¹⁰ Definiciones similares aparecen en Davies, *op. cit.*

¹¹ Paul R. Laird, *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, pp. 4-6.

¹² Francisco Guerrero, *Opera Omnia. Canciones y villanescas espirituales*, transcripción de Vicente García, introducción y estudio de Miguel Querol Gavaldá, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1955-1957, vols. 16 y 19; Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley, University of California Press, 1961, pp. 216-224.

villanescas de Guerrero, por ejemplo *A un niño llorando*, poseen atributos de estilo —metro ternario con hemiola, textura homofónica y alternancia entre solistas y coro— que continúan siendo fundamentales en el estilo musical de los villancicos de Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya, escritos en México más de un siglo después. De hecho, estos villancicos novohispanos despiertan expectativas de género bastante semejantes a las que generan las villanescas de Guerrero, con el agregado de que muestran, también, la influencia del estilo musical de la canción teatral madrileña del siglo intermedio.

El término “chanzoneta” se encuentra frecuentemente en el siglo xvi y en la primera mitad del siglo xvii; en algunos casos, es empleado de manera intercambiable con “villancico”, especialmente en documentos catedralicios. Sin embargo, el estilo musical de la chanzoneta hispana en este periodo tiende a ser más imitativo que el del villancico, más parecido al de la *chanson* francesa de compositores como Orlando di Lasso. En México, las famosas obras en náhuatl, *Sancta Mariae in ilhuicac* y *Dios itlazonantzine*, y varias obras del manuscrito de Gaspar Fernández conservado en Oaxaca, son ejemplos de chanzoneta, género que puede compartir función y formas, pero no necesariamente estilo, con el villancico.¹³ Si hubiera chanzonetas entre las obras de música del ACCMM, aparecerían en este catálogo junto con los villancicos y cantadas; sin embargo, hasta ahora no se ha identificado ninguna en el acervo.¹⁴

Es bien conocido que muchos villancicos (y chanzonetas) siguen una forma musical en dos partes, en la que una sección sustantiva inicial, el estribillo, precede a una serie de coplas exegéticas y es repetida una o más veces. Sin embargo, no fue una forma fija; al contrario, se caracteriza por su variabilidad. Por ejemplo, el número de coplas varía entre 3 y 12 y generalmente disminuye en el siglo xviii. La extensión de las estrofas, el metro poético y las técnicas dramáticas como diálogos también varían, así como la presencia de subgéneros que derivan del teatro de la época de oro, tales como el villancico de negro. Algunos poetas, incluso Sor Juana Inés de la Cruz en México, muestran en sus villancicos afinidad con la forma de romance, en que las coplas preceden al estribillo. Otros textos, por ejemplo los que musicalizó Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643) en Valencia, España, contienen estructuras tripartitas.¹⁵ En cambio, los villancicos escritos a mediados del siglo xviii en el estilo galante rara vez contienen coplas. Es decir que, a pesar del hecho de que los diccionarios estándares de música tienden de citar la forma de estribillo-coplas como el factor determinante en la definición del villancico,¹⁶ los villanciqueiros en realidad valoraron la creatividad e innovación más que cualquier convención rígida, y por eso resultó una amplia variedad de tipologías formales.¹⁷ Los pliegos impresos de villancicos, que suelen contener ocho o nueve textos concebidos

¹³ Robert Stevenson identifica las dos obras como chanzonetas en *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 204. Eloy Cruz las llama “piezas polifónicas” en “De cómo una letra hace la diferencia. Las obras en náhuatl atribuidas a don Hernando Franco”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 32, 2001, pp. 267-295, pero su insistencia en que “las obras en náhuatl no son estróficas y por lo tanto, éstas no pueden ser definidas como chanzonetas” no tiene base (*ibid.*, p. 285).

¹⁴ La excepción es la chanzoneta o “canción” *Re sol* del compositor español Juan de Riscos que aparece en el libro de polifonía P07, fs. 17v-18, sin texto, como fuente melódica para la misa del mismo título de Francisco López Capillas.

¹⁵ Juan Bautista Comes, *Obras en lengua romance*, José Clement (ed.), Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1977-1979.

¹⁶ Isabel Pope y Paul R. Laird, “Villancico”, en Stanley Sadie y Hohn Tirell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *op. cit.*, vol. 26, pp. 621-628; Carlos Villanueva, “Villancico”, en Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, pp. 920-923.

¹⁷ Sobre la variedad de formas del villancico, véase Marta Sánchez, *xviii Century Spanish Music Villancicos of Juan Francés de Iribarren*, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1988, pp. 49-72.

como un ciclo para una fiesta específica, demuestran claramente cómo los poetas variaron forma, teatralidad y técnicas literarias. Debido a esta diversidad, puede ser más útil pensar en el arquetipo estribillo-coplas, y desviaciones de ello, como un proceso formal más que como una estructura formal.

En una discusión historiográfica reciente sobre la música devocional española, Tess Knighton y Álvaro Torrente han hecho notar el conflicto que hay entre el uso del término villancico para referirse a rasgos formales “despreciando contenido poético, estilo musical y función” y su uso como categoría de género para “denotar toda canción erudita en el vernáculo interpretada en un contexto sagrado”.¹⁸ Estudios musicológicos recientes, incluso el de Knighton y Torrente, reflejan un cambio hacia la interdisciplinariedad en el campo y abandonan cada vez más las tipologías basadas en la forma. En consecuencia, este catálogo del repertorio de la Catedral de México aborda el villancico como un género y acepta la variedad y flexibilidad de formas como características y reconoce que, a lo largo del tiempo, los poetas y compositores no solamente reforzaron sino que también desacataron las convenciones del género, enriqueciéndolo de ese modo.

La cantada también comprende una variedad de estructuras formales, pero se distingue del villancico por la presencia de recitados y arias como elementos esenciales. Como indicador de la adopción en España de los gustos italianos, tanto en poesía como en música, a partir de la segunda mitad del siglo xvii la cantada “puede servir para elucidar unos cambios en la configuración de géneros que ocurrió en España alrededor de 1700”.¹⁹ A pesar de que la cantada floreció en establecimien-

tos religiosos de importancia en todo el mundo hispano, hoy se conocen muy pocas y la mayoría de los ejemplos editados son seculares.²⁰

En el contexto de las primeras décadas del siglo xviii, los textos de cantadas tienden a ser más modernos en carácter que los de los villancicos porque tratan conceptos de interioridad y subjetividad en el marco dramático del par constituido por un recitado y un aria, la unidad básica de los textos teatrales italianos de la época. En un villancico típico, las estructuras repetitivas en verso refuerzan y exponen una idea religiosa expresada por un coro; en una cantada típica, uno o dos cantantes hacen las veces de caracteres cuyo drama procede linealmente del recitado al aria. La importancia dada a la voz sola permite la presentación de una técnica vocal más virtuosa que la de los villancicos corales,²¹ al menos durante la primera mitad del siglo xviii, antes de que el mismo villancico se adaptase a las convenciones italianizadas.

Aunque las cantadas contienen al menos un recitado y un aria, algunas constan de muchos más, además de una miscelánea de otros tipos de movimientos, incluso coros y secciones encabezadas como “estribillo” y “coplas”. Cantadas que se remontan a las primeras décadas del siglo xviii a menudo fusionan las convenciones de la cantata italiana con las del villancico, yuxtaponiendo de ese modo secciones para voz sola con acompañamiento idiomático de cuerdas, con movimientos corales en el antiguo estilo español. Es decir, que unas cantadas escritas en España por compositores como Joseph de Torres enmarcan una sucesión de recitados y arias con movimientos corales al inicio y al final. Así, son testigos de los debates internacionales entre “antiguos” y “modernos” que caracterizaron la recepción de la música a princi-

¹⁸ Torrente, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ Juan José Carreras, “Cantata. 5. The Spanish Cantata to 1800”, en Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *op. cit.*, vol. 5, p. 37. La traducción es mía.

²⁰ Por ejemplo, son seculares las 18 obras editadas en Juan José Carreras, *El Manuscrito Mackworth de cantatas españolas*, Madrid, Alpuerto/Fundación Caja Madrid, 2004.

²¹ Tomás Milans, *Cantates*, Jordi Rifé i Santaló (ed.), Barcelona, Tritó, 2010, p. 10.

pios del siglo XVIII en general. Casi la mitad de las cantadas en el ACCMM, en su mayoría sin fecha y anónimas, siguen esta estrategia, quizás para utilizar todas las voces de la capilla en al menos una parte de la obra. Un análisis empírico revela que el número de secciones italianizadas crece dramáticamente durante el segundo cuarto del siglo cuando las capillas musicales adoptaron ensambles de cuerdas.²² De la misma manera, es más probable que una cantada compuesta a finales del siglo conste únicamente de recitados y arias, sin movimientos corales o coplas.

Dado que la dupla recitado-aria forma la unidad básica de la música italianizada del siglo XVIII, varios otros géneros siguen estructuras formales muy semejantes a las de la cantada: la loa, los extractos de ópera, la serenata y algunos responsoarios en latín, entre otros. El contenido literario y las funciones ceremoniales de esos géneros se diferencian de la cantada, por lo que aparecerán en volúmenes posteriores de este catálogo.

Uno de los aspectos más fascinantes en el estudio de género es entender cómo los compositores desafían las normas de género. En el ACCMM, la gran mayoría de las obras se ajusta a las definiciones de género explicadas anteriormente. Una de las excepciones más atractivas es el villancico *Sonoro arroyuelo* (A1841) compuesto por Juan Valdivieso para la Navidad de 1735, probablemente en España. Dotada para voz sola y acompañamiento de cuerdas, la obra sigue las convenciones literarias y procesos formales del villancico pero lleva la clasificación “cantata” en su portada. Entre las obras de Manuel de Sumaya conservadas en Oaxaca existen piezas similares, las cuales han sido descritas por Aurelio Tello como “propia-mente villanci-

cos para voz sola”,²³ Tratamos aquí de un fenómeno que pudiera llamarse “transgénero”. Es decir, ninguna de las dos clasificaciones de género sería totalmente satisfactoria porque el compositor está mezclando los atributos de las dos para producir una nueva identidad. En este caso, hemos escogido colocar *Sonoro arroyuelo* entre los villancicos debido a su carácter literario y al proceso de estribillo-coplas que carece de una sección italianizada.²⁴ Escrito durante una época en la que los músicos estaban explorando cómo combinar el estilo tradicionalmente español con lo moderno e italianizado, *Sonoro arroyuelo* oscurece las distinciones de género por ser, esencialmente, un villancico interpretado como una cantada.

Otra excepción interesante es *Ay, mi bien*, de Joseph de Torres (A1870), que fue escrita en España durante la misma década que *Sonoro arroyuelo*. El problema en este caso es que la obra tiene dos versiones: una en partes instrumentales y vocales, que aparece como un villancico bicoral que consta solamente de un estribillo; la otra, en partitura, que comprende una cantada de tres movimientos con recitado y aria después del estribillo. Hemos decidido incluir la obra en la sección de villancicos con la designación dualista de género (o de “transgénero”) “villancico/cantada” para reconciliar que, primero, la obra se convirtió en un villancico cuando las partes fueron copiadas; segundo, los otros movimientos existen todavía en el borrador, y, tercero, el villancico puede considerarse el metagénero si hay una ambigüedad. No obstante, se han incluido los *incipit* de todos los movimientos.

²² Álvaro Torrente, “Italianate Sections in the Villancicos of the Royal Chapel”, en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 72-79.

²³ Aurelio Tello (ed.), *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya, Tesoro de la música polifónica en México*, México, Cenedim Carlos Chávez, 1994, p. 23. En la edición las obras se han clasificado según el título consignado en la portada.

²⁴ Una edición del texto y música de *Sonoro arroyuelo* aparece en Lincoln B. Spiess y E. Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, s.e., 1969.

Las relaciones entre villancicos, cantadas y otros géneros paralitúrgicos, por ejemplo arias y dúos, plantean cuestiones interesantes cuando se consideran los géneros solamente en términos de la función ceremonial. El asunto es que las cantadas religiosas desempeñaron exactamente el mismo papel que los villancicos en los servicios religiosos del siglo XVIII. Esto se puede ver claramente en cualquier pliego impreso de villancicos de la primera parte del siglo en que unos textos, quizás el segundo y el quinto, tienen el encabezado “cantada”. En este sentido, la cantada ofreció variedad, así como las ensaladas o jácaras lo habían hecho en un gran número de ciclos de villancicos del siglo XVII. El concepto de metagénero que ha propuesto Bernardo Illari abarca elegantemente la variedad de piezas que podrían haber servido como villancicos en la práctica, incluso cantadas, porque interpreta la constelación entera de obras paralitúrgicas como fruto de un tipo de actitud que permite expresar sentimientos sociales y religiosos.²⁵

Además de todo lo antes dicho, el concepto de género utilizado en este proyecto catalográfico considera los materiales musicales, la información del epígrafe del documento y la función ceremonial de la obra para llegar a una clasificación útil. Para los propósitos de la catalogación, un vistazo más acotado del villancico que el que ofrece Illari permite al usuario del presente volumen navegar fácilmente entre categorías similares para propósitos académicos o de interpretación. Por eso se trata por separado la cantada, que en términos musicales se distingue fundamentalmente del villancico aunque carece de autonomía en su función ritual. El que ambos géneros aparezcan juntos en este volumen es para respetar su afinidad. En cambio, otros géneros que com-

parten funciones ceremoniales similares a las de villancicos y cantadas —arias, dúos, alabanzas, canciones religiosas y motetes— aparecerán en otros volúmenes del catálogo porque cada uno comprende un repertorio sustantivo en el ACCMM.

Tanto el villancico como la cantada se benefician del concepto triangular de género discutido aquí porque el investigador moderno estará informado —pero no limitado— por lo que alguien en el siglo XVII o XVIII escribió en una portada para titular una obra. Veamos por qué: el villancico religioso comparte su función con chanzonetas, cantadas, arias y dúos; comparte sus estructuras formales con villancicos cortesanos y chanzonetas; deriva su estilo musical de las canciones teatrales madrileñas y las villanescas del siglo XVI; y fue interpretado por el mismo ensamble que cantó la música litúrgica. Como género, transmite una red de expectativas para los oyentes, intérpretes y compositores, y, en ese sentido, es mucho más que una forma musical.

Esbozo de la colección

Los papeles de música en el ACCMM incluyen 149 villancicos y 19 cantadas, una suma de 168 obras, de las cuales unas tienen dos copias. Desde una perspectiva musicológica, estas obras tienden a ejemplificar uno de dos estilos: 1) el estilo teatral madrileño de Juan Hidalgo presagiado por las villanescas de Guerrero, o 2) el estilo galante con partes idiomáticas para violín (obras de Jerusalem y Tollis de la Rocca, por ejemplo). Un buen estudio de caso del primer tipo sería *Arde afable hermosura* (A0001) de Antonio de Salazar, un villancico de tres coros homofónicos para Navidad puesto en un rápido metro ternario que sugiere un carácter ligero o teatral. En contraste, *Águila caudalosa* (A0511) de Ignacio Jerusalem tiene partes idiomáticas para violín con mucha variedad rítmica, melodías líricas presentadas primero en la voz sola y que son

²⁵ Bernardo Illari, “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”, tesis de doctorado, Universidad de Chicago, 2001.

Cuadro 1
Estructuras formales de los villancicos en el ACCMM

<i>Estructura</i>	<i>Número de villancicos</i>	<i>Porcentaje</i>
Una sección	44	30
Dos secciones (estribillo, coplas)	90	60
Tres secciones (estribillo, coplas, e introducción o responsión)	13	9
Cuatro secciones	2	1

contestadas por el coro, y una textura armónica muy clara. Los villancicos de Jerusalem muestran la adaptación del género a texturas italianizadas y estructuras que casi siempre evitan coplas y repeticiones. Su música representa el estilo galante en la Nueva España más que cualquier otro compositor y, en su mayor parte, no es “barroca” según las definiciones musicológicas o artísticas del término.²⁶ Algunos compositores, como Joseph de Torres, fusionan aspectos de estos y otros estilos, especialmente durante las primeras tres décadas del siglo XVIII. La cantada anónima *De la esfera sagrada* (A0103), con su alternancia entre movimientos italianizados y otros que son tradicionalmente españoles, representa esta clase de obra.

Las formas estructurales representadas en la colección incluyen villancicos en una, dos, tres y cuatro secciones. Aunque muchos de los villancicos tienen dos secciones que incluyen un estribillo y coplas, el número de obras de sección única es bastante alto, un fenómeno que se explica por la cantidad de obras en estilo galante (cuadro 1). De los 149 villancicos, 105 tienen coplas; el número varía entre una y ocho en la distribución siguiente: una copla (cuatro villancicos), dos coplas (ocho), tres coplas (35), cuatro

coplas (38), cinco coplas (siete), seis coplas (11) y ocho coplas (dos). Es interesante que Salazar prefiera componer solamente tres coplas, mientras Sumaya a menudo escribe cuatro o más. Por lo que hace a la extensión de las 19 cantadas del acervo, ésta varía entre dos y ocho movimientos.

La gran mayoría de los villancicos, al menos 120 de ellos, son trabajos que los maestros de capilla escribieron específicamente para las principales fiestas que se celebraron en la Catedral de México, tales como Navidad, San Pedro y la Asunción. De hecho, todos los maestros de capilla del siglo XVIII que dejaron un legado significativo de composiciones escribieron villancicos que sobreviven hoy día. El número de obras (cuadro 2) muestra que, como suceso cultural, el género perseveró en México hasta mediados del siglo XVIII y que el giro posterior de reemplazo hacia la composición de los responsorios concertados se efectuó con bastante rapidez.²⁷ Se nota que no hubo un largo declive sino un cambio ritual. Los tres maestros de capilla más importantes en los primeros dos tercios del siglo, Antonio de Salazar (sirvió de 1688 a 1715), Manuel de Sumaya (1715-1739) e Ignacio Jerusalem (1750-1769), dominan el repertorio con 79% de las obras. Los maestros de capilla también escribieron un pequeño número de cantadas, aunque es

²⁶ Drew Edward Davies, “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain”, tesis de doctorado, Universidad de Chicago, 2006, capítulo 3; John Walter Hill, *Baroque Music*, Nueva York, Norton, 2005; Daniel Hertz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, Nueva York, Norton, 2003.

²⁷ Álvaro Torrente, “Misturadas de castelhanadas como oficio divino: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, en *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco J. García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 193-235.

Cuadro 2
Villancicos y cantadas de los maestros de capilla de la Catedral de México

<i>Maestro</i>	<i>Número de villancicos</i>	<i>Número de cantadas</i>
Antonio de Salazar	52	
Manuel de Sumaya	33	1
Ignacio Jerusalem	32	2
Matheo Tollis de la Rocca	1	1
Antonio Juanas	1	

difícil determinar la magnitud de su contribución al repertorio debido a que la mitad de las obras son anónimas. En este contexto es importante reiterar que en este catálogo no se atribuye ninguna obra con base en conjeturas o evidencia circunstancial; es muy probable que otras piezas escritas por los maestros de capilla de la Catedral de México, particularmente Ignacio Jerusalem, se cuenten entre las obras anónimas.

Para el repertorio de música de una catedral con la estatura de la Catedral de México, 149 es un número muy reducido de villancicos. De hecho, es la expresión trágica de lo que ha significado a lo largo del tiempo, preservar este género y la integridad del archivo de papeles de música en su totalidad. Debido a la escasez de obras del siglo xvii, la Catedral de México cuenta con pocos villancicos de negro o de otros dialectos en comparación con la de Puebla y de algunas catedrales españolas. No sólo eso sino que, hasta hace poco tiempo, este número, ya en sí reducido, lo era aún más debido a que 102 de los villancicos y diez de las cantadas que sobreviven formaban parte de la llamada Colección Estrada, una agrupación de 122 manuscritos que había estado en la posesión personal del organista Jesús Estrada y sus herederos durante la segunda mitad del siglo xx.²⁸ Estos manuscritos, ahora

parte del acervo de papeles de música del ACCMM, ya no se reconocen como un fondo separado: únicamente llevan las nuevas signaturas A0001 hasta A0122 —el inicio de la serie— para recordar su procedencia distinta. Normas particulares restringen el acceso a los manuscritos con signaturas A0001 hasta A0122 debido a su fragilidad. Hace unos años publicamos una guía a los manuscritos de la Colección Estrada, organizada por documento en vez de por género, como precursora del catálogo más amplio y detallado que presentamos aquí. Éste es el primer trabajo que en forma orgánica incluye todos los villancicos y cantadas que existen en el ACCMM, tanto los de la Colección Estrada como los previamente conservados en legajos.²⁹

Ningun villancico de la Catedral de México ha entrado al canon de obras frecuentemente interpretadas o grabadas, ni siquiera *A la milagrosa escuela*, el espléndido villancico que escribió Ignacio Jerusalem para su examen de oposición en 1750.³⁰ Al contrario, los grupos musicales han canonizado

²⁸ Para una historia de la colección, véase Javier Marín López, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y América*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357.

²⁹ Drew Edward Davies, Analía Chernavsky y Germán Pablo Rossi, “Guía a la Colección Estrada del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 4, septiembre de 2009, pp. 5-70. En ese artículo habíamos dado 103 como el número total de villancicos porque catalogamos por separado las dos copias desiguales de *Oíd, moradores del orbe*, de Sumaya; en este catálogo están juntas como variantes de la misma obra.

³⁰ Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 1, marzo de 2007, pp. 24-38. Una transcripción aparece en Spiess y Stanford, *op. cit.*

villancicos de la Catedral de Puebla y algunos de la de Sucre, Bolivia.³¹ Dos factores que han determinado esta historia de emisión y recepción son la falta de fuentes musicales del siglo xvii en México y la inaccesibilidad de la Colección Estrada durante muchas décadas, incluso la ausencia de ésta en la serie de microfilmes coordinada por E. Thomas Stanford en los años sesenta.³² Javier Marín López ha escrito que los villancicos de la Colección Estrada, además de su valor artístico, “revelan el conocimiento y asimilación de procedimientos estilísticos y formales vigentes en la música española y europea [...] y la respuesta de los compositores novohispanos” en el periodo 1690-1730.³³ No obstante, este importante repertorio ha quedado en silencio durante el movimiento internacional de música antigua debido a su extracción del acervo catedralicio, el cual, permaneció abierto —de una manera u otra— a investigadores durante el periodo. Para ayudar a compensar esta mala fortuna, promover su interpretación e incrementar el conocimiento público de este repertorio, las imágenes digitalizadas de cada uno de los folios de

los 122 manuscritos de la Colección Estrada, a los que corresponden las firmas de la A0001 hasta la A0122, se encuentran en el sitio del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente: <www.musicat.unam.mx> y están disponibles gratuitamente para el público interesado. Los villancicos y cantadas de la Colección Estrada son 112 de las 168 obras catalogadas en el presente trabajo.

La reaparición de los manuscritos de la Colección Estrada representa solamente una parte del repertorio de villancicos que había en la Catedral de México; es posible que la mayoría de los villancicos no haya sobrevivido a tiempos modernos. Otros de estos “villancicos perdidos” pudieran estar hoy día en alguna colección particular: ojalá fueran puestos a disposición de la comunidad de investigadores en un futuro. Es lógico suponer que el número de villancicos habría alcanzado más de unos miles a lo largo de los siglos porque los maestros de capilla tenían, al menos en teoría, que componer nuevas obras para las fiestas principales del calendario litúrgico. Pero más allá de una construcción hipotética del número de villancicos que pudieran haber sido escritos para la catedral, hay evidencia en forma de documentos, pliegos impresos de villancicos y otras fuentes que prueba que el repertorio había sido mucho más extenso. Por ejemplo, el inventario de música fechado en 1589 hace una lista de los *incipit* literarios de más de 150 villancicos, chanzonetas y piezas relacionadas, en su mayoría para tres a cinco voces.³⁴ La música de estas obras no la tenemos hoy día. Sin embargo, el inventario resulta revolucionario en cuanto a que da un esbozo del cultivo precoz de los repertorios paralitúrgicos durante el siglo xvi, sobre todo para Navidad y *Corpus Christi*. Otras evidencias del siglo xvi son las referencias de que al chantre de la catedral se le pagó para escribir o conseguir chan-

³¹ Las obras de Puebla que conforman este canon incluyen *A la jácara jacarilla* y *A siolo Flasiquiyo* (1653) de Juan Gutiérrez de Padilla, y *Convidando está la noche* (ca. 1670) de Juan García de Céspedes. A pesar de su popularidad, el manuscrito de García de Céspedes permanece inaccesible en una colección particular, y la única edición basada directamente sobre la fuente original aparece en Robert Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology*, Washington, Organization of American States, 1975. Véase Davies, “Villancicos from Mexico City for the Virgin of Guadalupe...”, *op. cit.*, p. 229.

³² Solamente 16 de las 168 obras en este catálogo aparecen listadas en Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, Organization of American States, 1970, pp. 146-166. Pude contar 52 fichas de las obras en 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, INAH/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002.

³³ Javier Marín López, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo de la Catedral de México”, en *op. cit.*, p. 331.

³⁴ Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos”, *op. cit.*, tomo I, pp. 614-617.

zonetas para Navidad y otras fiestas³⁵ o que los canónicos cantores tenían la obligación de asistir a los ensayos de nuevas chanzonetas navideñas en 1617, y supuestamente en otros años.³⁶

Los vestigios de “villancicos perdidos” sobreviven también en la forma de pliegos impresos de textos de villancicos. Aunque éstos nunca incluyen música, dan un sentido de la retórica literaria del género en los primeros años del periodo. Estas fuentes están dispersas geográficamente y en el presente ensayo falta espacio para tratarlas exhaustivamente. Baste mencionar un par de casos: el de un pliego de chanzonetas para la fiesta de San Pedro en la Catedral de México que fue impreso en 1650;³⁷ otro, citado por el historiador literario Alfonso Méndez Plancarte, contiene nueve textos de chanzonetas que fueron cantadas en honor del mismo santo, en junio de 1654.³⁸ Al parecer, estos impresos no mencionan al autor de la música, que casi con seguridad lo fue Francisco López Capillas, quien escribió un ciclo para la misma fiesta en 1651 y que alcanzó la posición de maestro de capilla en abril de 1654.³⁹ Un tercer caso sería el de la colec-

ción de villancicos y chanzonetas de Fernán González de Eslava (1534-1599), impresa después de su muerte en 1610 y que también se cantó, probablemente, en la Catedral de México con música de maestros de capilla como Hernando Franco o Juan Hernández, aunque ninguno de los títulos de González de Eslava aparece en el inventario de 1589.⁴⁰

Las últimas décadas del siglo xvii señalan la cumbre de la producción de pliegos sueltos de villancicos en la Nueva España y coinciden con la producción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz, el autor novohispano de villancicos más importante del periodo. La evidencia que proporcionan estos pliegos sugiere que hubo una etapa muy activa de composición de villancicos durante el último tercio del siglo cuando José de Loaysa y Agurto (*ca.* 1625-1695) desempeñó varios papeles en la capilla musical, incluso el de maestro de capilla.⁴¹ Una vez más, no hay música, pero si la hubiera podría ayudar a reevaluar la tendencia que considera a los villancicos de esta época “musicalmente hablando, pobres de calidad”.⁴² A pesar de esto, al menos siete ciclos de villancicos con textos atribuidos a Sor Juana identifican a Loaysa como compositor de la música: para la fiesta de la Asunción en 1676, 1677, 1679, 1685 y 1686; para la de la Inmaculada Concepción en 1676; y para la de San Pedro en 1683. Seis ciclos más de textos sin música, provenientes de la Catedral de México, de diversos autores, identifican a Antonio de Salazar como el compositor: para la fiesta de la Natividad de la Virgen en 1689; para la de San Pedro en 1690, 1691 y 1692, y para

³⁵ “Fue acordado por su señoría y mercedes que a don Diego de Loaisa, chanfre, por el trabajo de [escribir] las chanzonetas y cantos de esta Pascua de Navidad y reyes, [y] por el cuidado o que [tenía] de hacer lo mismo en fiestas principales del año, se le libren veinte pesos de oro de minas”, ACCMM, *Actas de Cabildo*, libro 1, f.35, 11 de enero de 1541; consultado en *Musicat*-Actas de cabildo y otros ramos, registro 79000047, disponible en <www.musicat.unam.mx>.

³⁶ “Que los señores prebendados músicos acudan desde hoy con su presencia a probar las chanzonetas que se van componiendo para la pascua de Navidad”, *loc. cit.*, libro 6, f.32, 1 de diciembre de 1617; consultado en *Musicat*-Actas de cabildo y otros ramos, registro 6000491, disponible en <www.musicat.unam.mx>.

³⁷ Gabriel Saldivar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Cenidim Carlos Chávez, 1991, p. 58.

³⁸ Alfonso Méndez Plancarte (ed.), *Poetas novohispanos (1621-1721)*, México, Imprenta Universitaria, 1943, tomo II, pp. 79-84.

³⁹ Ruth Yareth Reyes Acevedo, “La capilla musical de la Catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654-1674)”, tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 157-158.

⁴⁰ Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, Margit Frenk (ed.), México, El Colmex-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1989; del mismo autor: *Libro segvndo, de las canciones, chançonetas y villancicos a lo diuino*, Sergio López Mena (ed.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003.

⁴¹ [Robert Stevenson], “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors”, *Inter-American Music Review*, vol. 15, núm. 1, 1996, pp. 23-38.

⁴² José López-Calo, *Historia de la música española. 3. Siglo xvii*, Madrid, Alianza, 1983, p. 122.

las de la Asunción y Navidad en 1691.⁴³ Solamente estos impresos —y sin duda hay más— cubren más de cien villancicos, una cantidad comparable al número de villancicos con música recuperados de la Colección Estrada. Además, antedatan a cualquier villancico manuscrito de los que sobreviven hoy en el ACCMM.

Los “villancicos perdidos” incluyen también manuscritos que, se infiere, formaron parte del ACCMM, pero que hoy día no están presentes entre sus muros. Por ejemplo, las transcripciones de tres villancicos, *Oigan un vejamen* (1690) y *Guarda la fiera* (1691) de Antonio de Salazar, y *Cómo es príncipe jurado* (1715) de Manuel de Sumaya, aparecen en la *Historia de la música en México*, publicada por Gabriel Saldívar en 1934.⁴⁴ Estas mismas piezas aparecen, con ligeras modificaciones editoriales hechas por Robert Stevenson a las transcripciones de Saldívar, tanto en *Music in Mexico: A Historical Survey*, publicado por Stevenson en 1952, como en un artículo más.⁴⁵ Ninguno de los dos autores indica la procedencia o da un facsímil de los manuscritos, por lo que uno supone que se encuentran en una colección particular, si es que la hay. Destaca el dato de que los dos villancicos de Salazar antedatan los de la Colección Estrada por varios años mientras que el de Sumaya, se compuesto en el año en que murió Salazar se contaría entre sus obras tempranas.

Finalmente, algunos villancicos escritos para la Catedral de México se conservan en otros acervos debido, principalmente, a la circulación de manus-

critos en el siglo XVIII. Esto es en especial pertinente en el caso de los repertorios de Manuel de Sumaya e Ignacio Jerusalem, cuyas obras experimentaron una cierta divulgación. Por ejemplo, en el archivo de la Catedral de Oaxaca, los seis villancicos fechados de Sumaya fueron compuestos entre 1719 y 1729, años en que desempeñaba el papel de maestro de capilla de la Catedral de México.⁴⁶ Con seguridad, Sumaya los llevó consigo a Oaxaca en 1739, junto con otros villancicos sin fecha y obras litúrgicas. Dos villancicos más de Sumaya, *A celebrar un monarca* y *Del más soberano Olimpo*, sobreviven en la Catedral de Durango, donde también se conserva una colección de 17 villancicos y cuatro cantadas de Ignacio Jerusalem, de los cuales solamente cinco villancicos tienen concordancias en el ACCMM.⁴⁷ Así, aunque estas obras no figuran en el catálogo, que concierne sólo a los manuscritos físicamente conservados en el archivo, los estudios sobre música en la Catedral de México deberán considerar esta difusión de fuentes cuando se intente reconstruir la extensión del repertorio original.

Para concluir, la colección de villancicos y cantadas que sobrevive hoy en el ACCMM es un vestigio mutilado de una vibrante cultura del pasado. Pero es un vestigio rico, lleno de energía, creatividad y belleza; una mezcla de lo local y lo importado, lo convencional y lo innovador. Espero que este catálogo facilite un renacimiento de esta música e infunda nuevo vigor al pensamiento sobre ella y sobre la cultura en que fue producida.

⁴³ Alfonso Méndez Plancarte (ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, FCE, 1952, tomo II, pp. 3-27, 60-98, 233-249, 302-316; Álvaro Torrente y Janet Hathaway, *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 73-76; Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos (1621-1721)*, op. cit., tomo II, pp. 95-125.

⁴⁴ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP, 1934, pp. 108-113.

⁴⁵ Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, Nueva York, Crowell, 1952, pp. 144-152; [Robert Stevenson], “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors”, op. cit., pp. 33-34.

⁴⁶ Aurelio Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, México, Cenidim Carlos Chávez, 1990. Según este catálogo, cuatro villancicos de Antonio de Salazar, de los cuales solamente uno está completo, también sobreviven en la Catedral de Oaxaca y posiblemente tienen origen en la Catedral de México.

⁴⁷ Drew Edward Davies, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Adabi, 2013.

Drew Edward Davies es profesor asociado de musicología en Northwestern University, en Chicago, y coordinador académico del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Su tesis de doctorado, "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain" ganó el premio Housewright de la Society for American Music (2006). Es editor de *Santiago Billoni: Complete Works* (2011) y autor del *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (2013).

Analia Cherniavsky es licenciada en Historia y Música, maestra en Historia Social y doctora en Música por la Universidade Estadual de Campinas, Brasil, sus tesis están dedicadas al estudio del nacionalismo musical, sin embargo ha publicado trabajos sobre temas relacionados con la historia de la música y la musicología.

Ha realizado investigaciones en el archivo del Museo Villa-Lobos; de la Biblioteca Nacional, en Rio de Janeiro, Brasil; en el Archivo Manuel de Falla, Granada, España, y trabajos de archivística y catalogación en el Centro de Documentação em Música Contemporânea (CDMC), en Campinas, Brasil. En 2008, vinculada al Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, asumió el papel de corresponsable en archivo del Proyecto Musicat-Adabi de catalogación del acervo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México; hoy es la corresponsable del catálogo electrónico y del On-Line Public Access Catalog (OPAC).

Actualmente es profesora de Canto e Historia de la Música en la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), en Brasil, y coordinadora de la editorial universitaria (Edunila) además de desarrollar proyectos en los campos de historia de la música y musicología.

El *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México* pone por primera vez a disposición de especialistas, profesores y estudiantes un ambicioso y esperado instrumento de investigación sobre uno de los más valiosos, ricos y heterogéneos fondos musicales conservados en catedrales latinoamericanas. Junto al tradicional repertorio litúrgico y paralitúrgico de villancicos y juegos de responsorios para vísperas y maitines, compuesto por los maestros de capilla para las funciones catedralicias durante los siglos XVII y XVIII, el Archivo reúne una ingente cantidad de música profana (danzas de salón y marchas militares) y anónima, así como numerosos arreglos de obras realizados en el siglo XIX. En suma, un precioso legado de más de 4 000 composiciones manuscritas e impresas, testimonio privilegiado de la vida musical de México a lo largo de los últimos cinco siglos, y ahora accesible –en etapas– a la comunidad científica en versión impresa y en formato electrónico en el sitio web del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente: <<http://musicat.unam.mx>>.

El *Catálogo* ha sido preparado por un equipo interdisciplinario constituido en el marco del proyecto Musicat que tiene sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el respaldo de la asociación Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (Adabi), y bajo la coordinación general de Lucero Enriquez Rubio. El trabajo comprende ocho volúmenes: *Villancicos y cantadas* (I); *Vísperas, antifonas, cánticos, salmos y versos instrumentales* (II); *Maitines, invitatorios, lecciones, responsorios y lamentaciones* (III); *Himnos, versículos y motetes* (IV); *Misas del Ordinario y de difuntos* (V/1) y *Misas del Propio, pasiones y motetes* (V/2); *Loas, alabanzas, canciones devocionales, canciones, arias, dúos y escenas de ópera* (VI); *Danzas, sinfonías y piezas para piano* (VII); y *Métodos, varia e índices* (VIII). En ellos se ofrecerá una visión integral, actualizada y detallada del acervo de papeles de música de la Catedral Metropolitana de México, combinando de manera magistral la necesaria universalidad de toda herramienta de consulta con la singularidad y riqueza de cada una de las piezas que conforman este acervo. Más allá de la información específica, este catálogo constituye un aporte metodológico sin precedentes en el campo de la musicología hispana al abordar la catalogación del fondo con una novedosa metodología que parte de la categoría de género musical, entendido como una confluencia de características intrínsecas (técnica, forma, estilo) y extrínsecas (función y título) de una determinada pieza. Frente a otros rígidos sistemas de ordenación (por compositores, formas, fechas o localización topográfica), el concepto de género permite incorporar indicadores no sólo formales sino también sociales, lo que enriquece sobremanera la visión de las obras catalogadas y su intrahistoria, sus dobles y triples versiones y su recepción a lo largo del tiempo como artefactos culturales vivos.

Este volumen –el primero de los ocho que conforman la serie– se centra en el repertorio de villancicos (149) y cantadas (19), que pese a no ser el más abundante constituye un corpus privilegiado no sólo por su antigüedad, centralidad en las ceremonias catedralicias y por el protagonismo de los maestros locales, sino también por su amplia variedad tipológica y la hondura poética de los textos de estos dos géneros que, en su diversidad, comparten funciones ceremoniales. Junto a una completa caracterización de este corpus, a cargo de Drew Edward Davies, se incluyen otros textos introductorios sobre la historia catalográfica del Archivo y una aproximación general al repertorio musical, realizados por varios autores encabezados por Analia Cherniavsky, y acompañados de una explicación de los criterios y del propio proceso de catalogación, del modelo de ficha utilizado y de los imprescindibles índices (de compositores, de títulos y de firmas). Estamos, en definitiva, ante una iniciativa editorial de gran alcance y potencial por la relevancia y pluralidad del material catalogado y por la originalidad y pertinencia de su planteamiento metodológico.

JAVIER MARIN LÓPEZ
Universidad de Jaén

Diseño de portada: Fabiola Wong Gutiérrez.

