



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artística
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento:

Heterofonía 152-153. México, enero-diciembre de 2015.

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 152-153. México, enero-diciembre de 2015, pp. #-#

heterofonía

revista de investigación musical

enero-diciembre de 2015 152-153

El archivo de música de la catedral de Puebla

Aurelio Tello

Antonio de Salazar:
escenas de un músico en la Nueva España

Bárbara Pérez

Julián Carrillo: los *pluriversos duraderos*;
simbolismo autóctono y epistemología comparada

Gabriel Pareyón

El intérprete y la praxis musical en el siglo XXI:
desafíos en la consolidación de una tradición
interpretativa en obras electroacústicas mixtas
con sistemas computacionales interactivos

Iracema de Andrade

heterofonía

Sumario 152-153
enero-diciembre de 2015

Presentación

Aurelio Tello 3

Artículos



El archivo de música
de la catedral de Puebla
Aurelio Tello 5

Antonio de Salazar: escenas de
un músico en la Nueva España
Bárbara Pérez 39

Julián Carrillo: los *pluriversos*
duraderos; simbolismo autóctono
y epistemología comparada
Gabriel Pareyón 75

El intérprete y la praxis musical en el
siglo XXI: desafíos en la consolidación de
una tradición interpretativa en obras
electroacústicas mixtas con sistemas
computacionales interactivos
Iracema de Andrade 111

Documentos



Inventario de la música de la catedral
de Puebla
Aurelio Tello 129

Música



Una pequeña antología de la música de la catedral de Puebla

<i>Stabat Mater</i>	
Juan Gutiérrez de Padilla	149
<i>Tristis est anima mea</i>	
Juan Gutiérrez de Padilla	152
<i>Versa est in luctum</i>	
Juan Gutiérrez de Padilla	154
<i>Vexilla Regis</i>	
Juan Gutiérrez de Padilla	158
<i>Beatus vir, a seis</i>	
Francisco Atienza y Pineda	168
<i>Iste quem læti</i>	
Francisco Atienza y Pineda	184
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	
Francisco Atienza	188
<i>Tota pulchra es</i>	
Francisco de Atienza	201

Notas y reseñas



Musicología latinoamericana. Tres publicaciones del CDM de Uruguay y una de la Universidad de Helsinki:

1. *Música / musicología y colonialismo*
 2. *La música entre África y América*
 3. *El tango ayer y hoy*
 4. *La música orquestal peruana de 1945 a 2005.
Identidades en la diversidad* de Clara Petrozzi
- Aurelio Tello* 207

Presentación

Aurelio Tello

El presente número de Heterofonía se gestó para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Antonio de Salazar, maestro de capilla de la catedral de México entre 1688 y 1715 y el cincuentenario del fallecimiento de Julián Carrillo, el creador de la teoría del Sonido 13. Para tales conmemoraciones hay dos sendos artículos: uno de Bárbara Pérez Ruiz, musicóloga que ha dedicado los últimos años a un serio estudio de la obra del maestro novohispano y otro de Gabriel Pareyón acerca del músico potosino y autor de un sistema musical de bastante originalidad. Pérez Ruiz hace un certero trazo del itinerario del importante músico que fue Salazar, desde su viaje de España al Nuevo Mundo hasta su deceso como un consagrado compositor. El artículo da cuenta de la sabiduría de este compositor y de las pruebas que hubo de afrontar para hacerse merecedor del magisterio de capilla en Puebla y México, así como de la conformación de su capilla de músicos. Lo valioso del trabajo de Pérez Ruiz es que sustenta su trabajo en la consulta de fuentes de primera mano. Es, sin duda, una contribución valiosa para conocer a este destacado compositor de la transición del siglo XVII al siglo XVIII.

Por su parte, Gabriel Pareyón apunta a desentrañar la estética y la teoría musical de Carrillo y revela las influencias patentes en su obra: por un lado, la del escritor José Vasconcelos, y de otro, la de una estética de raíz indígena. Para explicar sus puntos de vista, Pareyón realiza cuatro “aproximaciones”, que en vida de Carrillo eran ajenas a la musicología: una simbólica, otra epistémica, una teórica y, por último, una metodológica.

Además, como una contribución a la metodología de los proyectos catalográficos, la revista se abre con una teorización sobre la catalogación del acervo de música de la catedral de Puebla, uno de los más ricos de la época colonial y del primer tramo de la vida independiente de México. Me cupo liderar ese proyecto apoyado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y doy cuenta en detalle de los pasos que se siguieron y los criterios que se asumieron, a pesar de algunas condiciones adversas, para cumplir con lo proyectado.

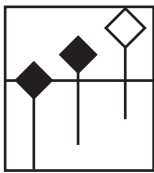
Irasema de Andrade, chelista de carrera, ha dedicado los últimos años a la investigación que documente, analice, explique y genere conocimiento sobre la música nueva en México, y en particular sobre la música electroacústica. Su artículo apunta a establecer una tradición interpretativa de obras electroacústicas donde hay interacción con recursos computacionales y a explicar cómo se da la ejecución colaborativa en la música mixta. Para

explicarlo estudia dos casos: la ejecución de la obra Kora, para violonchelo eléctrico de cinco cuerdas, video y electroacústica en vivo (sistema cuadrifónico de difusión de sonido) y de Altamisa, para violonchelo y síntesis de audio e imágenes en tiempo real. Resulta sugerente su mirada, que combina la experiencia de la intérprete con la lectura analítica de las obras y de los recursos que entran en juego para la interpretación. Musicología de actualidad para una música de actualidad.

En la sección de Documentos se publica la transcripción del inventario de papeles de música de la catedral de Puebla llevado a cabo en 1718 por el entonces maestro de capilla del templo angelopolitano Francisco de Atienza y Pineda. El dato más revelador es la mención a una ingente cantidad de villancicos de los cuales hoy no queda el mínimo rastro en el archivo de esa catedral.

Como complemento, la sección de Música incluye una pequeña antología de música colonial poblana de dos maestros de capilla de diferentes épocas: Juan Gutiérrez de Padilla, del siglo XVII, y Francisco de Atienza y Pineda, de los primeros años del XVIII. Las obras se transcribieron como parte de un Taller de Paleografía que dicté en el periodo que se llevó a cabo la catalogación de las obras. En dicho Taller participaron jóvenes estudiantes o egresados de la Escuela de Música de la Universidad de las Américas de Puebla. Sus nombres aparecen en las partituras, Cecilia Villeda, Fernanda Muñoz Salazar y Fernanda Nava Ruiz. También hay dos transcripciones del maestro Abel Maní Andrade, miembro del equipo catalogador, y un par de transcripciones que efectué yo mismo. Todas son piezas en latín para diferentes momentos del Oficio Divino.

Por último, la sección de Notas y reseñas da cuenta de la publicación de tres libros por parte del Centro de Documentación de la Música de Uruguay —que dirigía el compositor y musicólogo Coriún Aharonián— como resultado de la celebración de tres congresos temáticos efectuados entre 2009 y 2013: uno sobre música y colonialismo, otro dedicado a la música de África y un tercero sobre el tango. Cada uno contiene ponencias y contribuciones de destacados musicólogos de diversas partes del mundo. Finalmente, se incluye una reseña sobre el libro La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad de la musicóloga peruana Clara Petrozzi, derivado de su tesis doctoral en la Universidad de Helsinki. Este libro es quizá el más notable trabajo musicológico realizado en torno a la música académica peruana en lo que va del siglo XX.



ARTÍCULOS

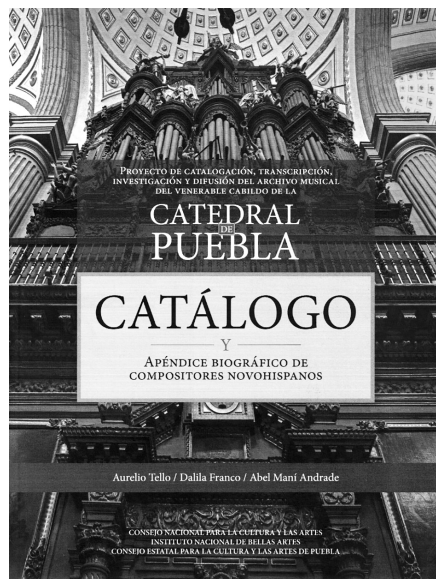


El archivo de música de la catedral de Puebla

Aurelio Tello
CENIDIM-INBA

Los procesos de catalogación que se han dado en México en los últimos 40 años han puesto de manifiesto una veta importante de música que era desconocida. De las ocho catedrales históricas, siete conservan música y en todas se han desarrollado proyectos de catalogación con diferentes resultados. El archivo de música de la catedral de Puebla fue abordado en el año 2013, siguiendo la metodología de catalogación aplicada a la Colección Sánchez Garza. Este artículo da cuenta de los proyectos previos de musicólogos como Thomas Stanford, Steven Barwick, Alice Ray Catalyne y Robert Stevenson. El catálogo realizado en 2013, con una metodología distinta, ofrece la más completa información que ha sido posible obtener sobre uno de los archivos más importantes de la época virreinal.

The cataloging processes that have taken place in Mexico in the last 40 years have revealed an important vein of music that was unknown. Of the eight historic cathedrals, seven of them conserve music and cataloging projects have been developed in all with different results. The Music Archive of the Puebla Cathedral was approached in 2013 by applying the methodology that made the cataloging of the Sánchez Garza Collection. This article gives an account of the previous projects of musicologists such as Thomas Stanford, Steven Barwick, Alice Ray Catalyne and Robert Stevenson. The catalog made in 2013, with a different methodology, offers the most complete information that has been possible to obtain on one of the most important archives of the viceregal era.



Aurelio Tello, Dalila Franco y Abel Maní Andrade, *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*. CONACULTA/INBA/CECAP, Puebla, 2015.

A través de un Convenio de Concertación celebrado entre el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, y de la aplicación de recursos que el INBA administró del fondo derivado del Presupuesto de Egresos de la Federación 2012, destinado a los “Proyectos de inversión en la producción de pintura, danza, obras literarias, música y distribución de películas cinematográficas nacionales”, se hizo posible la realización del “Proyecto de catalogación, transcripción, investigación y difusión del Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla” —registrado en la Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA con el número CCPIC/CNMO/093/2012—, que se diseñó con la mira de rescatar y preservar uno de los más importantes acervos de música del periodo novohispano. Para tal fin, se conformó un equipo de trabajo liderado por el autor de estas líneas e integrado por la licenciada Dalila Franco (graduada en la Escuela Nacional de Música de la UNAM) y el maestro Abel Maní Andrade (intérprete de viola de gamba de larga y probada actividad en el mundo de la música antigua) quienes, a lo largo del 2013 y parte del 2014, trabajamos en los diferentes aspectos que integran el proyecto. El diseño catalográfico partió de mi experiencia previa ganada en la catalogación de los acervos musicales de la catedral de Oaxaca y de la Colección Sánchez Garza —que reúne el fondo de música del ya desaparecido convento de la Santísima Trinidad de Puebla—, y de las decisiones consensuadas con mis colaboradores para definir el perfil de la ficha catalográfica y de los procesos que acompañaron la elaboración del fichero.

Entre los meses de enero y abril de 2013, la catalogación se efectuó en las instalaciones del archivo histórico de la catedral de Puebla. En este periodo se llevó a cabo la digitalización de una parte del acervo de música, con la colaboración de la pianista Rita Espinosa, egresada del área de música de la Universidad de las Américas, y la transcripción de los villancicos de Navidad de 1653, 1655 y 1657 de Juan Gutiérrez de Padilla que realizó Abel Maní. Una desafortunada, abusiva —una muestra de quién tiene el poder— y unilateral decisión del rector de la catedral, el sacerdote Francisco Ramírez Vázquez, cortó nuestro acceso al archivo catedralicio para que siguiéramos catalogando la música, por lo que nuestros pasos se dirigieron a la Colección de Microfilmes de los Archivos de Música Sacra de las catedrales de México y Puebla que posee el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) realizados en 1965 por los musicólogos estadounidenses Lincoln Spiess y E. Thomas Stanford. Allí, la generosa colaboración del director de la Biblioteca Nacional del INAH, Baltazar Brito Guadarrama, y de las encargadas de la sección de microfilmes Ana Liliana Medina Ibáñez y María Solangie Tovar Ortiz, nos permitieron

completar la catalogación, cuya primera versión quedó lista en el mes de diciembre de 2013. En esta etapa, el maestro Abel Maní se ocupó de la identificación de los más de 1500 íncipit musicales.

Hacia la culminación de este proceso, con la anuencia del director de la Biblioteca del INAH, decidimos realizar la digitalización de la colección de microfilmes de la música catedralicia poblana, constituida por 42 rollos de 35mm que contienen cerca de 27 000 imágenes. Para ello se contrató a la compañía ISSTEM S.A. de C.V. que hizo la migración del formato de micropelícula a fotos digitalizadas. Este fue el punto de partida para la determinación de incluir de manera facsimilar el íncipit musical en el campo correspondiente de la ficha catalográfica, tarea que realizó Dalila Franco. Por su parte, el ordenamiento de las fotografías digitalizadas en carpetas separadas por obra lo efectuó Abel Maní. Esta versión digital del acervo catedralicio poblano —que refleja en su organización física la estructura del catálogo— quedó depositada en la Biblioteca Nacional del INAH para su consulta abierta por parte de investigadores y estudiosos interesados en el pasado musical novohispano, pero también en las escuelas y centros de música del estado de Puebla.

Para dar cumplimiento integral al proyecto, una actividad simultánea al proceso de catalogación consistió en la realización de unos talleres de paleografía musical centrada en la transcripción de partituras del acervo catedralicio. Para ello se invitó a participar a jóvenes estudiantes o egresados de la Licenciatura en Música de la Universidad de las Américas de Puebla. Ellos fueron Rita Espinosa, Fernando Gil, Fernanda Muñoz Salazar, Fernanda Nava, Eduardo Rodríguez y Cecilia Villeda y sus transcripciones, junto a las que realizamos los titulares del proyecto, se mostraron en el festival Tesoros Musicales del Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, celebrado del 2 al 8 de diciembre de 2013 en la sala Luis Cabrera de la Casa de la Cultura de Puebla con la participación de diversos conjuntos y coros, locales y foráneos, dedicados a la música histórica de México. Este festival sirvió para hacer un reconocimiento al doctor Thomas Stanford, quien realizara la microfilmación del conjunto de partituras coloniales en 1965, a partir de la cual pudimos completar el proceso de catalogación del acervo histórico de la catedral angelopolitana. El festival no sólo contribuyó a la transcripción de partituras nunca antes interpretadas desde hacía dos o tres siglos, sino a la difusión de obras de belleza y calidad indiscutibles. En esta ocasión, la música de Juan Gutiérrez de Padilla, el gran maestro de la época palafoxiana, dio pie a la conmemoración del 350 aniversario de su fallecimiento, que se cumplió en el año 2014. También se escuchó música de maestros de capilla poblanos como Francisco de Atienza y Pineda, José Lazo Valero, Nicolás Ximénez de Cisneros y Miguel Matheo de Dallo y Lana.

Antecedentes del catálogo

Desde mediados del siglo pasado, la catedral de Puebla concitó el interés de los investigadores y musicólogos por desentrañar su riqueza musical acumulada a lo largo de casi cinco siglos. El primero que visitó Puebla fue Steven Barwick en 1948, mientras disfrutaba de la beca John Knowles Paine, patrocinado por la Universidad de Harvard. A él le siguió Alice Ray Catalyne (Alice E. Ray fue su nombre de soltera) de la University of Southern California, quien hizo dos viajes —uno en 1950 y otro en 1952— de los que derivó su estudio sobre las misas de Juan Gutiérrez de Padilla.¹

También desde 1948, y luego en 1950 y en el verano de 1953, Stevenson trabajó en Puebla estudiando ese acervo y fue él quien dio cuenta de su rico contenido, aunque de manera parcial, en su artículo “Sixteenth and Seventeenth Century Resources in Mexico”, publicado en *Fontes Artis Musicae* en 1954 y 1955.² Stevenson opinaba que la mejor colección de obras polifónicas de los siglos XVI y XVII aún existente en cualquier territorio del Nuevo Mundo que alguna vez perteneció a España, no estaba en ciudades como México o Lima, o en alguna otra ciudad capital, sino en Puebla,³ una urbe mexicana de modesta extensión en el camino de Veracruz a México. Stevenson puso de manifiesto que la riqueza del archivo poblano podía competir con el de algunas iglesias españolas como Valladolid, Valencia y Segovia y sugirió que la riqueza musical de la catedral angelopolitana puede ser entendida a través de dos factores: 1) Puebla, que en 1955 estaba poblada por no más de 150 000 habitantes fue, durante el siglo XIX y a mediados del periodo colonial, más grande que cualquier otra ciudad española y del continente americano, excepto México; 2) Puebla, fundada en 1531 como una ciudad española, nunca conoció la amargura de otros pueblos mexicanos causada por el despojo de templos y conventos que perpetró la soldadesca indígena.

Puebla, desde su fundación como una ciudad distintivamente española, nunca poseyó un espíritu dividido entre lo local y lo peninsular. Incluso en épocas en las cuales las diferencias religiosas aumentaron, Puebla fue una ciudad en la que los conventos florecieron secretamente y la catedral

¹ Alice Ray Catalyne, *The Double-Choir of Juan de Padilla: Seventeen Century composer in Mexico*. University of Southern California, California, 1953. [Ph. D. Dissertation].

² Robert Stevenson, “Sixteenth and Seventeenth-century resources in Mexico”. *Fontes Artis Musicae*, I (1954), pp. 69-78; II (1955), pp. 10-11.

³ *Ibid.*, I, p. 69: “The finest collection of sixteenth and seventeenth-century polyphony still extant anywhere within New World territories once belonging to Spain exists, strangely enough, not in Mexico City, Lima, or any other capital, but rather in Mexican city of modest size on the road from Veracruz to Mexico City called Puebla”.

y las principales iglesias quedaron en posesión de sus tesoros. Los estudiosos de la música se beneficiaron tanto de las rarezas musicales que sobrevivieron en el archivo capitular como por las referencias musicales que se guardan en la Biblioteca Palafoxiana, enfrente de la catedral. El *tesoro artístico* que se ha preservado en la catedral de Puebla, una ciudad cuyo nombre a mediados del siglo pasado era desconocido para la mayoría de musicólogos europeos, permite encontrar ejemplares únicos de importantes maestros del Viejo Continente como Cristóbal de Morales o Francisco Guerrero, sin mencionar un gran número de obras conocidas de Palestrina, Lasso, Victoria, Morales, Guerrero, Navarro, Philippe Rogier, Pedro Rimonte y otra docena de compositores europeos de reputación más bien local. Para los americanistas, además, la preservación de la música de Puebla significa que en un solo archivo puede ser encontrada la más grande colección de música de los maestros de capilla de la época virreinal que trabajaron en México, presentes en otros archivos de la República Mexicana.⁴

Luego de estas breves anotaciones, Stevenson hizo un listado de algunas de las obras contenidas en los libros de coro de la catedral de Puebla, una de las secciones que forman el acervo de música colonial de ese templo —el otro es el conjunto de legajos que fueron estudiados con posterioridad por otros investigadores—. Haciendo un ordenamiento alfabético de compositores, Stevenson dio noticia de la existencia de obras de Pedro Bermúdez, Rodrigo de Ceballos, Juan Bautista Comes, Thomas Crecquillon, Miguel Matheo de Dallo y Lana, Gil Dávila, Hernando Franco, Fructus del Castillo, Vicente García, Géry de Ghersem, Francisco Guerrero, Juan Gutiérrez de Padilla, Clement Jannequin (Juaniquin), Orlando Lassus, Alfonso Lobo, Sebastián López de Velasco, Ginés Martínez, Manoel Mendes, Cristóbal de Morales, Juan Navarro, Palestrina, Carlos Patiño, Bernardo de Peralta, Pedro Rimonte, Melchor Robledo, Philippe Rogier, Mateo Romero (“Maestro Capitán”), Antonio de Salazar, Diego José de Salazar, Gonçalo Mendes Saldanha, Manoel Tavares, Joseph de Torres, Juan Urrede, Tomás Luis de Victoria, Sebastián de Vivanco y Fabián Ximeno, ubicadas principalmente en los libros de coro (manuscritos) I, II, III, IV, V, VII, IX, Xab, XIII, XVa, XVb, XVIII, XIX, XX; además de los Libros Impresos, donde hay obras de Comes, Guerrero, Padilla, Palestrina, Diego José de Salazar y Victoria, del *Libro de Missas, motetes, salmos, magnificas, y otras cosas tocantes al culto divino* de Sebastián López de Velasco y de unos cuantos legajos de donde citó obras de Carlos Patiño y Fabián Pérez Ximeno.

⁴ *Ibid.*, I, p. 70.

De los compositores enlistados, Stevenson apunta que por lo menos seis de ellos podían ser maestros novohispanos, como lo demostró en trabajos posteriores. Es entendible que Stevenson haya puesto su atención en los libros de coro dado que mucha de la mejor polifonía europea ha sobrevivido en libros similares, sobre todo impresos, pero en ese entonces no puso atención a la música conservada en legajos.

El archivo poblano también captó la atención de los musicólogos norteamericanos Lincoln Spiess y Thomas Stanford, quienes en 1965 realizaron la microfilmación de los materiales musicales existentes en las catedrales de Puebla y México dando como resultado sendas colecciones de micropelículas aún en uso en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Stanford había llegado a México en 1956, luego de terminar su servicio militar en el ejército estadounidense, para estudiar el folclor musical junto a Vicente T. Mendoza. Sabía de la existencia de los acervos catedralicios, pero —tomando sus palabras—, se acercó a ellos “con pies de plomo para no sentar precedentes que dificultaran mi acceso”.⁵ Después de catalogar el fondo de música de la catedral de México entre agosto de 1965 y diciembre de 1966, empezando el nuevo año, Stanford y Spiess comenzaron la catalogación del acervo musical de la catedral de Puebla y en mayo de 1967 Stanford dio por terminado este proceso. El fruto de su trabajo quedó plasmado en dos catálogos mecanografiados, depositados en las catedrales de México y de Puebla, respectivamente, y en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, donde aún sirven de consulta cuando se quiere revisar la colección de microfilmes.

La primera publicación que trató de estos materiales fue el ensayo de Spiess y Stanford *An Introduction to Certain Musical Archives*⁶ que vio la luz en 1969. En él, los musicólogos norteamericanos presentaron un conjunto de informaciones sintéticas acerca de los principales acervos coloniales de México, de los compositores representados en esos archivos —y dentro de este rubro se diferenció a quienes vivieron en México de quienes no habitaron en este territorio— y se incluyó un suplemento musical con transcripciones de partituras de autores de la catedral de México, así como un pequeño apartado de reproducciones facsimilares de algunos manuscritos. Al archivo de la catedral de Puebla le dedicaron varios párrafos. En uno de ellos se precisa que en éste existen 128 libros de canto llano, varios iluminados por Luis Lagarto; que la música polifónica

⁵ E. Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. INAH/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, México, 2002, Introducción, p. XLV. (CACMP en lo sucesivo).

⁶ Lincoln Spiess y E. Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*. Detroit Information Coordinators Inc., Detroit, 1969.

equivale a la mitad de lo que hay en la catedral de México, pero con un mayor énfasis en el repertorio de los siglos XVI y XVIII, lo que la hace tan importante como la de la capital mexicana; que hay un gran número de villancicos —para entonces, los de México habían ido a parar a la casa del organista Jesús Estrada, de la que sólo regresaron a su lugar de origen medio siglo después—; y que habían 18 libros de polifonía, estudiados, catalogados y microfilmados por Steven Barwick en 1949 para su tesis doctoral. También Stanford y Spiess aluden a un libro de obras polifónicas sin texto (el Libro XIX) pertenecientes a compositores europeos del siglo XVI y a libretes de partes vocales entre las cuales hay obras de Padilla y partituras de los siglos XVII al XIX.⁷ Páginas más adelante presentan un breve sumario del contenido del archivo poblano y citan en una serie de 22 ítems los Libros de Polifonía, los libretes con obras de Padilla, Guerrero, Victoria, etcétera, y los juegos de villancicos.⁸ En la Sección II, “Composers Found in Certain Mexican Archives”, mencionan a todos los compositores europeos o americanos cuyas obras se guardan en diferentes repositorios señalando a los del acervo poblano con una (P).⁹

Un año después, la Organización de Estados Americanos publicó uno de los monumentales trabajos de Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*,¹⁰ que traía unos amplios listados de la música conservada en diferentes repositorios del continente, incluyendo Bogotá, Cusco, Guatemala, La Paz, Lima, México, Montevideo, Morelia, Oaxaca, Puebla y Sucre, pero además Buenos Aires, Río de Janeiro y Santiago de Chile, aunque el repertorio de estas tres ciudades excedía los límites cronológicos de los otros acervos, ceñidos al periodo de la dominación hispánica en América. Este trabajo resumía más de un cuarto de siglo de visitas de Stevenson a América Latina y coronaba la publicación de trabajos señeros como *Music in Mexico* (1952), *Music in Peru. Prehispanic and Viceroyal Epochs* (1960) y *Music in Aztec and Inca Territory* (1968), que abrieron inagotadas e inagotables rutas de investigación a todos los musicólogos del área. Si bien el trabajo de Stevenson resultaba un estímulo para la imaginación, al concebir cómo podía haber hecho tantos registros de obras en sus viajes a nuestros países, la información de Puebla resultó un refrito de lo que ya había publicado en *Fontes Artis Musicae*. Lo novedoso fue la concordancia de algunas obras del archivo con fuentes europeas, vertida en las páginas preliminares y en las Notas que cierran la sección dedicada a la catedral poblana.

⁷ *Ibid.*, pp. 17-19.

⁸ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁹ *Ibid.*, pp. 33-59.

¹⁰ Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. OEA, Washington, 1970.

Fue Alice Ray Catalyne, quizá motivada por su acercamiento a las misas de Padilla, quien decidió indagar con detalle en las obras del archivo y acerca de ello escribió un artículo que vio la luz en 1976.¹¹ Empieza aportando los mismos datos que Stevenson: ubicación de la ciudad, su población y señala que su catedral, consagrada en 1649, fue una de las maravillas de la Nueva España y que el esplendor de sus servicios religiosos y su música fueron conocidos en todas partes. Remarca que Puebla produjo en el siglo XVII una escuela local de pintura reconocida internacionalmente y una floreciente actividad literaria que incluyó a sor Juana Inés de la Cruz. Asimismo, se refiere elogiosamente a la Biblioteca Palafoxiana y sus más de 5000 volúmenes, y alude al siglo XVIII como un periodo de declive debido a dificultades políticas tanto en España como en el Nuevo Mundo.¹²

Ya entrando en materia, Alice Ray pone su mirada en las dos diferentes clases de composiciones que nutren el archivo catedralicio poblano: los villancicos —de autores como Padilla, Salazar, Dallo y Lana, Picañol y Rabasa— y la “liturgical music associated with St. Joseph”.¹³ A san José se le había concedido un lugar muy alto en las devociones de México y desde antes en diferentes países europeos. En el caso de México, por lo menos desde 1526, cuando fray Pedro de Gante fundó la iglesia de San José de los Naturales y el Primer Concilio Mexicano de 1555 declaró obligatoria la fiesta de san José. Siguiendo la información de John McAndrew, Alice Ray afirma que en 1556 el santo fue hecho patrón de Puebla, lo que quedó reflejado en la existencia de composiciones litúrgicas en su honor, escritas por Gutiérrez de Padilla, Salazar y Atienza en el siglo XVII y por Ximénez de Cisneros en el XVIII. En aras de ubicar el lugar que ocupan sus trabajos, la señora Ray hizo “a brief history of the research in the Cathedral” y relató las visitas de Steven Barwick a Puebla, a finales de los años 40 del siglo pasado, y cómo este musicólogo reconoció la importancia de los entonces conocidos 18 libros de coro, de los cuales incluyó un listado en su tesis doctoral y a la vez consiguió que se tomaran películas de la música para la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América. La señora Ray también dio cuenta de que en 1942 se enteró de la existencia de la colección de música y de las películas de la Biblioteca del Congreso, y que en 1960 descubrió un número adicional de manuscritos, muchos de los cuales fotografió. En estos papeles habían obras de Cristóbal de Morales, Palestrina, Guerrero, Alfonso Lobo, Sebastián de Vivanco,

¹¹ Alice Ray Catalyne, “Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico”. *Anuario Interamericano de Investigación Musical/Yearbook for Inter-American Musical Research*, vol. 2 (1976), pp. 75-90. [En línea]: <http://www.jstor.org/stable/779767?SEQ=1> [Consulta: 29 de enero, 2014].

¹² *Ibid.*, pp. 75-76.

¹³ *Ibid.*, p. 76.

Sebastián López de Velasco y José de Torres. Entre los manuscritos descubiertos en 1960, y que ella catalogó en su artículo, estaban incluidos diversos compositores novohispanos. Muchas de las obras se hallaban en pequeños paquetes, con las partes de cada voz o instrumento por separado, que es lo que conforma el segundo apartado importante del archivo catedralicio de Puebla catalogado en el año 2013.

Alice Ray Catalyne presentó en su artículo un intento de catalogación, organizando la información de manera alfabética por compositores y por obras. En el caso de aquellos que fueron maestros de capilla en la catedral de Puebla —Atienza, Dallo y Lana, García de Céspedes, Gutiérrez de Padilla, Salazar y Ximénez (de Cisneros), a quien ella confunde con Fabián Ximeno—, les dedica breves párrafos donde se apuntan aspectos relacionados con su actividad musical. La información catalográfica es ofrecida en entradas por autor con un listado de obras. A veces describe las partes o papeles existentes de cada obra; en otras, sólo menciona el título y la dotación. A su vez, la música está organizada en tres grupos:

- I. Manuscritos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Se recogen obras de Atienza y Pineda, Gerónimo Vicente, José de Cáseda, Dallo y Lana, Gabriel Díaz, Maestro Durán, Luis Bernardo Jalón, García de Céspedes, Vicente García (a quien Ray confunde con el anterior), Guerrero, Gutiérrez de Padilla, Vicente Higuera, Sebastián López de Velasco, Ginés Martínez, Carlos Patiño, Palestrina, Roldán, Mateo Romero, Philippe Rogier, Antonio de Salazar, Diego José de Salazar, Ubidia y Ximeno.
- II. Música del siglo XVIII. Aquí son considerados José Coll, Pedro Durán, Cayetano Echebarría (*sic*), Fabián García “el Españolito”, Haydn, Ignacio Jerusalem, Juan Lutrilla (Lutrillo según Ray), José Mir y Luzá, Mariano Mora, Mozart, José de Nebra, Paisiello, José Picañol, Pedro Rabassa, Manuel Remacha, Sassone (J. A. Hasse), José de San Juan, José Soler, José de Torres y Nicolás Ximénez de Cisneros.
- III. Música de la transición al siglo XIX. Comprende una breve lista de obras de Manuel Arenzana (muy pocas para casi los dos centenares de obras que existen en el archivo de la catedral de Puebla) y Antonio Juanas.

El artículo de Alice Ray llamó la atención sobre compositores no conocidos o de quienes no se sabía que su música hubiera sido interpretada en Puebla, pero estaba lejos de ofrecer toda la información acerca del caudal de partituras que ya habían sido microfilmadas por Spies y Stanford en 1967, cuyos productos catalográficos sólo quedaron en copias

mecanuscritas y no se publicaron hasta medio siglo después. Eso significó omitir la obra de los compositores del México independiente — como José Manuel Plata, por ejemplo — y todas las obras cuya autoría no puede ser identificada por no haber datos al respecto en los papeles manuscritos y entre las cuales hay muchas incompletas.

En 1983-1984, Stevenson publicó en la *Inter-American Music Review* un extenso artículo sobre los maestros de capilla y los organistas de la catedral poblana que arrojó nueva información sobre el tema. Ésta venía enriquecida con datos biográficos de los maestros de capilla y organistas de finales del siglo XVI y de los que ejercieron sus cargos a lo largo del siglo XVII, pero con la salvedad de que todos fueron compositores. La primera parte del artículo está dedicada sólo a Pedro Bermúdez,¹⁴ de quien menciona su *Domine ad adjuvandum* a 5 voces y su juego de *Salves*, éstas últimas transcritas por Steven Barwick en 1949 para su tesis doctoral de la Universidad de Harvard. La segunda parte se ocupó de los maestros de capilla Gaspar Fernandes (*sic*), Juan Gutiérrez de Padilla y Juan García de Céspedes y de los organistas Francisco de Vidales y Juan de Vaeza Saavedra.¹⁵ Hizo un listado de las obras de Gutiérrez de Padilla contenidas en el libro de coro XV, inventariado antes por Steven Barwick, y de varios juegos de villancicos que pertenecen al corpus de legajos y que tienen las partes de las voces separadas en libretes. Se refirió a los juegos de villancicos de Navidad de 1651, 1652, 1653, 1655, 1656, 1657 y 1658, sobre algunos de los cuales se había referido Alice Ray sin dar mayores detalles.¹⁶ Stevenson extrajo ejemplos de algunos de ellos y publicó la partitura de *Las estrellas se ríen* de 1653.¹⁷

El sucesor de Gutiérrez de Padilla en el magisterio de capilla poblano, Juan García de Céspedes está apenas representado en el acervo angelopolitano y Stevenson citó las dos únicas obras que de él sobreviven en el corpus de legajos del archivo de Puebla: los motetes *Plange quasi virgo* (Leg. 30) y *Salve Regina* (Leg. 11).¹⁸

Al referirse a Francisco Vidales, el organista que fue sobrino de Fabián Pérez Ximeno, hizo un listado alfabético de las obras contenidas en los legajos 30, 31 y 38¹⁹ y transcribió la partitura del villancico de jácara *Los que fueren de buen gusto* que no pertenece a la catedral de Puebla, sino a

¹⁴ Robert Stevenson, "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part I". *IAMR*, núm. 2, vol. 5 (primavera-verano, 1983), pp. 21-62.

¹⁵ Robert Stevenson, "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part II", *IAMR*, núm. 1, vol. 6, (otoño, 1984), pp. 29-139.

¹⁶ A. R. Catalyne, "Music of the Sixteenth to...", ed. cit., p. 84.

¹⁷ R. Stevenson, "Puebla Chapelmasters...Part II", ed. cit., pp. 96-118.

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

la Colección Sánchez Garza, el acervo de manuscritos que perteneció al convento de la Santísima Trinidad de Puebla.

Con el apoyo de diversas instituciones —el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Gobierno del Estado de Puebla, la Universidad Anáhuac del Sur y el Fideicomiso para la Cultura México/USA—, el doctor Thomas Stanford logró publicar en 2002 su *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*.²⁰ La organización de la información responde a la manera como quedaron microfilmados los 136 legajos de papeles sueltos que constituyen la contraparte de los libros de coro y brinda datos sobre las obras conservadas en las catedrales de México y Puebla, el Museo Nacional del Virreinato, la Colección Sánchez Garza y los antifonarios del INAH. Ya se mencionó líneas arriba que la catalogación de los fondos musicales poblanos se realizó entre enero y mayo de 1967 bajo responsabilidad del propio Stanford. Dice que fue él quien organizó la música en legajos tratando “de ser lógico y constante en lo posible, atendiendo a los factores limitantes de tiempo, espacio para maniobra en el archivo y conocimientos personales de los materiales en aquel momento”.²¹

El catálogo se elaboró con el software Bibliofilia (versión de 1988) —para el formato MARC— y fue convertido a texto en 1991. Stanford organizó las fichas para publicarse siguiendo la numeración de los rollos microfilmados en 1965. Según sus palabras:

...la organización de los materiales en el archivo de música de la catedral de Puebla fue responsabilidad mía. Traté de ser lógico y constante en lo posible, ateniéndome a los factores limitantes de tiempo, espacio para maniobra en el archivo y conocimientos personales de los materiales en aquel momento. La identificación de los legajos es, sencillamente, una serie de números arábigos del 1 hasta el 136.²²

El catálogo de Stanford es, en buena medida, el reflejo del estado de desorganización que mostraba el conjunto de papeles sueltos, conteniendo la música cultivada en la catedral angelopolitana a lo largo de casi 500 años. Su inadecuado uso del formato MARC, le hizo publicar a Stanford un conjunto incoherente de fichas que no guardan siempre el mismo sistema de información, pero no tiene caso detallar aquí lo que fácilmente puede ser comprobado leyendo la publicación del INAH.

²⁰ E. T. Stanford, *op. cit.*, pp. 245-352.

²¹ *Ibid.*, p. XLVIII.

²² E. T. Stanford, *op. cit.*, p. XLVIII.

El catálogo del archivo de música de la catedral de Puebla²³

El catálogo está integrado por varias secciones:

La primera de ellas es propiamente el fichero catalográfico, precedido de las razones académicas que sustentan su realización y explican su manejo, establecen las ligas con las normas internacionales de catalogación definidas por el RISM (Répertoire International des Sources Musicales, por sus siglas en francés) y precisan las características de la ficha catalográfica. Está conformado por 783 expedientes y 1501 obras individuales. Diversos índices complementan el fichero principal: uno por autores con referencia a sus obras y a la signatura que las identifica; otro por títulos con su correspondiente concordancia de autores y signaturas; un tercer índice, de primeros versos o íncipit literarios, que contribuye a identificar las obras por los textos con los cuales comienzan; y un último que sirve para enlistar las obras instrumentales.

La segunda sección es un Apéndice biográfico que reúne las vidas de 48 compositores activos en la Nueva España y el México independiente representados en el archivo musical de la catedral de Puebla. Para la redacción de cada biografía se usó información proveniente de dos clases de fuentes: primarias —es decir de las actas capitulares, de los libros de cuentas, de la correspondencia y de los viejos documentos de la administración catedralicia (entre otras, la de Puebla, cuyo archivo hemos consultado con fervor desde por lo menos 1995)— y secundarias —o sea de la amplia bibliografía y hemerografía que se ha ido engrosando al paso de los años y que recoge toda la información que hemos aportado numerosos investigadores sobre la música y los músicos de los siglos virreinales—. Hay compositores —de la Puebla colonial y decimonónica— de los cuales el primer trazo biográfico conocido se ofrece a partir de los datos recogidos en el archivo histórico de la catedral poblana. Algunas biografías fueron originalmente elaboradas para el catálogo (en prensa) de la Colección Sánchez Garza y aquí dejo patente mi profunda gratitud a mis colegas del CENIDIM Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz por autorizar la inclusión de aquellas que resultan pertinentes para este trabajo.

La Bibliografía da cuenta de todas las fuentes primarias consultadas en acervos varios —catedrales, parroquias, archivos de índole civil o religiosa— y secundarias —libros, artículos, tesis, ponencias de congresos, separatas, voces de diccionarios, catálogos de acervos similares al poblano, historias de la música, etcétera— que han sido empleadas en la elaboración de este trabajo.

²³ Aurelio Tello, Dalila Franco, y Abel Maní Andrade, *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*. Conaculta/INBA/CECAP, Puebla, 2015.

Pasos y metodología de la catalogación

En el proceso de catalogación se consideró necesario establecer un cotejo de la información vertida en las fichas con la que contiene el *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 (en adelante CACMP)* de E. Thomas Stanford²⁴ — que respalda el juego de microfilmes que realizó en 1965 —, la que se incluyó con anterioridad en el artículo de Robert Stevenson “Sixteenth and Seventeenth-century resources in Mexico”²⁵ y la lista suplementaria que elaboró Alice Ray Catalyne en 1976.²⁶

Se elaboró una ficha para cada expediente que reúne el juego de partes vocales e instrumentales que conforman las obras. Éste puede contener una obra individual o reunir varias, ya sea por que sirven para la misma función litúrgica, ya porque sean del mismo autor, o resulten del fruto del trabajo de un mismo copista. En el caso de aquellas que forman parte de una colección de piezas (himnos, antífonas, villancicos, motetes u obras varias, copiadas en el mismo papel o cuadernillo), se preparó una ficha de expediente colectivo y se desglosó en fichas individuales cada una de ellas, con el mismo número de signatura de la ficha colectiva, más un número complementario consecutivo que cumple una función identificativa. Corresponde al campo 090 del fichero RISM (“Número de composiciones”).

Para la catalogación del Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AMVCCP) se consideraron los ocho campos obligatorios del RISM, publicados en las *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas* de 1995, según la *checklist* de Kurt Dorf Müller:

1. Nombre de autor normalizado.
2. Título uniforme y forma musical.
3. Título propio.
4. Manuscrito (autógrafo, en su caso), o impreso.
5. Designación del tipo de documento (partitura, reducción, cantoral, partichelas) y extensión del material.
6. Incipit/s musical/es.

²⁴ E. T. Stanford, *op. cit.*

²⁵ R. Stevenson, “Sixteenth and...”, ed. cit., (SSCRM en adelante).

²⁶ A. R. Catalyne, “Music of the Sixteenth to...”, ed. cit., (MSECCP en adelante).

7. Nombre de la Biblioteca o archivo, ciudad y país.
8. Signatura.²⁷

Pero también los que considera el RISM España, indicados con un asterisco (*) delante del número de campo en su propio manual:

1. Nombre del compositor.
2. Título uniforme.
3. Forma musical normalizada.
4. Autógrafo.
5. Designación del tipo de documento —no designado con asterisco en el manual—.
6. Íncipit musical.
7. Ciudad y nombre de la biblioteca del archivo.
8. Signatura moderna.
9. Datación —sólo indicado como obligatorio en los ejemplos catalográficos—. ²⁸

Asimismo, se condensaron o agregaron aquellos otros considerados necesarios, con la idea de hacer una ficha práctica, que se adaptara a la naturaleza del acervo y que respondiera a la necesidad inmediata de poner el AMVCCP al alcance de los musicólogos y otros investigadores que quisieran estudiarla o encontrar en ella materiales y razones para estudios y trabajos académicos.

Este proyecto catalográfico consideró como punto de partida las unidades documentales organizadas en expedientes. Éstos, como se ha dicho, podían contener una obra individual o un conjunto de piezas. No era dable catalogar los expedientes que reúnen varias piezas con una sola ficha —un error recurrente en numerosos catálogos—, pero tampoco debía omitirse una realidad documental (la agrupación de varias obras) porque eso nos daba una perspectiva histórica para entender la naturaleza del acervo.

La ficha catalográfica para obras individuales quedó elaborada de acuerdo al siguiente esquema:

²⁷ Répertoire International des Sources Musicales, *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas* (trad. y com. José Vicente González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, Carlos José Gosálvez y Joana Crespí). Arco Libros, Barcelona, 1995, p. 24. [Serie A/II, manuscritos musicales, 1600-1850]

²⁸ *Ibid.*, pp. 36, 37, 38, 40, 48, 51, 60 y 68.

Signatura. COMPOSITOR. *Título*. Datación. Género o Forma: (Secciones)
 “Datos de la portada o encabezado”. Dotación. Partes existentes.
 Íncipit musical:
 Íncipit literario:
 Observaciones:

Los campos de la ficha catalográfica para obras individuales se llenaron teniendo en cuenta las siguientes consideraciones:

- **Signatura:** comprende las siglas AMVCCP, seguidas de un número de tres dígitos (001), para ubicar el expediente en el que se localiza la obra. Así, AMVCCP.001 significa que la obra pertenece al Archivo de Música del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla y que es el primer expediente. La signatura de obras que pertenecen a un expediente colectivo lleva además un número consecutivo, separado por un punto de la signatura, con arreglo al orden de éstas dentro del documento colectivo y el número de expediente que lo contiene. Así, AMVCCP.002.6 significa que la obra pertenece al Archivo de Música del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, al segundo expediente y que es la sexta del conjunto. Corresponde al campo *984 del RISM (“Signatura moderna”).
- **Compositor:** en principio se estableció un orden alfabético de obras por compositores y títulos, entrando por “ÁGUILA, Juan Bautista” y “ALDANA, José Manuel”, seguidos por los ANÓNIMOS y luego por los compositores identificados hasta “ZAPATA, Francisco”. En este campo se consignó primero el o los apellidos, en versales, y luego el o los nombres, en redondas, separado el apellido del nombre por una coma. Se completaron entre corchetes los datos faltantes en el manuscrito. En los casos que fue posible, se tomó como referencia la propia ortografía del compositor, como lo evidencian las firmas que aparecen en diversos documentos. Todos los nombres se normalizaron de acuerdo a la ortografía actual y según como están incorporados en los diccionarios e historias de la música contemporáneos. Corresponde a los campos *050 (“Nombre de compositor normalizado”) y *060 (“Nombre del compositor”) del RISM. Eventualmente se tuvo en cuenta el campo 082 (“Otro compositor al que remite la obra”).
- **Título:** es una información asignada por los catalogadores que corresponde a la identificación general de cada obra. Normalizado, se tomó de la portada (*Letanía a Nuestra Señora*), del íncipit literario (*A la xácara, xacarilla; Lauda Jerusalem*, etcétera), o a partir de alguna característica

musical de la obra: género o forma, dotación, tonalidad o modalidad. Cuando el título derivó del incipit literario y se dio el caso de no conservarse el texto con el que se inicia la obra (cuando sólo sobrevive una voz que entra varios compases después del inicio y se evidencia que no es el texto inicial) dicho título se tomó de las palabras que se tienen (*Sagrado inmenso ser, Quien con tanta melodía*). En el caso de las misas y *Magnificat*, el título se asignó tomando los datos de la portada (*Misa a 5 de quinto tono*) o del encabezado de las partes si no hay portada (*Misa sobre el Beatus vir de fray Hacinto*) y teniendo en cuenta, cuando fue necesario, el género o el incipit, la dotación y la tonalidad o modalidad (*Magnificat a 6 en re mayor*). Si se trataba de una obra sin portada ni datos en el encabezado ni incipit literario, se le asignó un título de acuerdo a las características que ofrecía (*Parte de bajo en Sol mayor, Cantada, etcétera*). Va siempre en cursivas. Corresponde al campo *100 (“Título uniforme”) del RISM.

- **Datación:** puede indicar el año de composición, el de copia del documento, el periodo en el cual se copió o ejecutó o el periodo de actividad de un compositor. Se determinó tomando en cuenta:
 - a) La fecha que trae el documento, la cual, de manera indistinta, puede indicar el año de composición, el de la copia o el de la interpretación.
 - b) Una concordancia caligráfica, que determina que diferentes obras son de la mano de un mismo copista o calígrafo y por lo tanto de una época determinada.
 - c) La correspondencia entre obras que comprende cierta organización de la capilla de música, lo cual indicaría el periodo aproximado en el cual fue interpretada una pieza.
 - d) El periodo de actividad de un compositor. Este criterio se escogió a discreción para cada caso.
 - e) La concordancia con otras fuentes.
 - f) El estilo de la música y el tipo de notación.

En algunos casos fue necesario combinar dos criterios de datación. La fecha precedida por la abreviatura *c.* da un rango aproximado de 10 años, antes y después, y se refiere al año de copia o de ejecución, pero no de composición. La colocación de dos fechas separadas por un guion y precedidas por la abreviatura “aprox.”, significa que la obra pudo haberse copiado o interpretado en el lapso comprendido entre ambas (*v.g.* 1673-1691). Es un campo que requirió de un delicado estudio de los manuscritos y de un acucioso cotejo caligráfico. Este cotejo permitió advertir:

- a) Que numerosos manuscritos proceden de la mano de un mismo copista (Aedo, Garnica o José Manuel Plata).
- b) Que la caligrafía de algunos manuscritos es similar, aun cuando el dibujo musical es diferente.
- c) Que las fechas de algunos manuscritos pueden servir para datar otros cuya caligrafía literaria y musical es coincidente.

Se tuvieron en cuenta los campos 540 (“Datación del manuscrito”), 942 (“Fecha de composición”), 962 (“Otras informaciones de la fuente”), y 998, (“Lista de abreviaturas RISM A/II inciso a) Datación:”) del RISM, aunque sin seguir al pie de la letra su normatividad:

- **Género o Forma:** se refiere al aspecto que permitió identificar la obra por su filiación con cierto tipo de repertorio o por su estructura interna (villancico, romance, misa, antífona, aria, etcétera). Fue un campo asignado por los catalogadores. La información podía proceder de la portada, del encabezado de las partes o de la apariencia formal o estructural de la composición. En el caso de obras en lengua vernácula, se tiene en cuenta que todas las composiciones polifónicas que alternan estribillo y coplas son, en líneas generales, “villancicos” y, en lo posible, se anotó entre paréntesis el subgénero (jácara, guineo, gallego, etcétera). También se usa el término “cantada” para designar a aquellas composiciones que respondieron a la influencia de la música italiana que usaba elementos prestados de la ópera: el recitativo y el aria. En unos casos, la denominación de “cantada” es explícita en los datos de la portada; en otros no. Las obras en lengua latina se designaron con los nombres usuales: misa, salmo, antífona, responsorio, himno, etcétera. Corresponde a los campos 130 (“Nombre diplomático de la forma musical”), 140 (“Forma musical normalizada”), 150 (“Título alternativo al uniforme”) del RISM, aunque sin seguir al pie de la letra su normatividad.
- **Secciones:** se refiere a las partes, fragmentos o movimientos en los que está dividida la obra o a las secciones internas de las obras litúrgicas. Se indicó como:
 - * Estribillo y coplas, y partes complementarias si las hay, si son villancicos.
 - * Recitado y aria, y partes complementarias si las hay, si son cantadas.
 - * Secciones del ordinario de la misa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*.
 - * Secciones como estrofas y doxología en el caso de los himnos o los salmos, si los tienen.

- * Indicaciones de carácter, de *tempo*, etcétera, si éstos definen secciones claramente diferenciables.

En el caso de las coplas y otras secciones que presentan la misma música para varios textos, se puso entre paréntesis el número de éstos (coplas, estrofas, versos, cuartetas, etcétera). Corresponde al campo 780 del RISM (“Identificación de los fragmentos de una obra”).

- **Datos de la portada o encabezado:** se tomaron los datos de las portadas de los documentos, en forma diplomática, separando con diagonales la información de cada renglón. A falta de portada, dichos datos procedieron del encabezado de las partes que ofrecían mayor información de las obras en su conjunto y no de secciones específicas, también en forma diplomática. En este caso, se indicó entre corchetes el nombre de la parte de la cual provenían los datos. Cuando se trataba de obras que integran un expediente colectivo, los datos de la portada se anotaron en la ficha colectiva y los del encabezado de las partes en las individuales. Corresponde a los campos *320 (“Título propio”), *070 (“Nombre del compositor no normalizado”), 130 (“Nombre diplomático de la forma musical”) y 962 (“Otras observaciones de la fuente”) del RISM.
- **Dotación:** siendo un repertorio esencialmente vocal, se anotó el número de voces en arábigos, seguido de las partes instrumentales y de la indicación de acompañamiento, si éste estaba especificado como tal o era una parte de bajo sin texto (*v.g.* 4 voces, acompañamiento). Los datos procedían del número de partes de la obra, de la información contenida en la portada o en los encabezados o fueron deducidos por los investigadores si el manuscrito estaba incompleto. En aquellos casos en que la información del manuscrito es ambigua o contradictoria con las partes existentes (*v.g.* 3 voces, pero en realidad es para 2 voces y acompañamiento) se colocó entre paréntesis la aclaración pertinente. Corresponde al grupo de campos de reparto abreviado 160, 180 y 190 (“Relación abreviada de voces e instrumentos”) del RISM.
- **Partes existentes:** se refiere a los papeles que sobreviven en el AMVCCP, independientemente de la dotación. Se consideró la indicación de la voz o instrumento (tiple, violín, acompañamiento, etcétera), el número de folios de que consta la parte y, entre comillas y de forma diplomática, los nombres de los posibles intérpretes. En el caso de cuadernillos, esto se indicó al inicio del campo, entre paréntesis, y se contó cada folio o página, según conviniera. El número de páginas se señaló con una abreviatura (p.). Cuando la voz o instrumento no presentaba epígrafe o el que tenía era impreciso, se completó o asignó uno, entre corchetes, teniendo en cuenta las características musicales de la parte (clave, tesitura,

presencia o ausencia de texto, etcétera). Si se trataba de la voz más grave, ésta se anotó como “Bajo”, si la parte era vocal, o como “bajo”, si era instrumental, con la especificación del instrumento, si estaba consignado (violón, bajón, etcétera). Corresponde al grupo de campos de descripción física 700 (“Número de partes”), 710 (“Número de folios o páginas de cada una de las partes”) y 720 (“Relación de voces e instrumentos. Especificación de las partes”) y al grupo de campos de reparto desglosado 832 al 868 del RISM, pero no se usó el sistema de dígitos y sólo se consignaron las partes existentes y no las faltantes.

- **Íncipit musical:** se tomó de la voz con que empieza la composición, no necesariamente de la más aguda. Si todas las voces comienzan juntas, entonces se consideró la parte más alta. En el caso de las obras incompletas, el íncipit musical procedió de la parte que arrojaba mayor información. Abarca la primera frase musical, el texto musical equivalente a la primera idea literaria (*Laudate Dominum*), a la primera palabra de la composición (*Kyrie*) o una combinación de estas opciones. Dado que numerosas obras empiezan con una introducción instrumental, se ha tenido en cuenta esta sección junto al íncipit vocal. Corresponde a los campos 801 (“Voz o instrumento correspondiente al íncipit”) y *826 (“Íncipit musical”) del RISM, pero se descartó definitivamente el sistema alfanumérico.
- **Íncipit literario:** se tomó, en lo posible, los dos primeros versos del texto con el que se inicia la obra, si se trataba de piezas en lengua vernácula (“*A siolo Flasiquiyo, que manda siol Thomé*”), y las primeras palabras con las cuales convencionalmente se identifican las obras con texto latino (“*Laudate Dominum*”). Si era evidente que el texto con el cual comienza la obra estaba incompleto, se colocó el texto faltante entre corchetes (v.g. [*Requiem æternam*] “*Dona eis Domine*”). Se tomaron todos los íncipit de las coplas de villancicos. Se anotó en letra redonda, aun los textos en lengua latina. Cuando el manuscrito no poseía esta información, se omitió. En las fichas de las obras instrumentales — como en los salmos para violones — también se obvió este campo. Corresponde a los campos 810 (“Íncipit literario normalizado”) y 811 (“Íncipit literario sacro latino”) del RISM.
- **Observaciones:** aquí se tuvieron en cuenta aquellos datos que no caben en ninguno de los campos anteriores y todos los comentarios de los catalogadores. En líneas generales se consideró:
 - * Si había textos complementarios a los originales.
 - * Anotaciones diversas en los manuscritos.
 - * Estado de conservación, cuando afectaba la legibilidad del documento.

- * Si existen duplicados en otros acervos o en el propio AMVCCP.
- * Referencias bibliográficas de aquellas piezas que han sido publicadas, indicadas con una abreviatura. Se aplicó sólo a obras de origen novohispano.
- * Número de folios o páginas que ocupan en algún expediente colectivo.
- * Ubicación en la colección de microfilmes del INAH, indicando el número de rollo y legajo (*v.g.* R. 5, Leg. 19)
- * Variantes, concordancias o discordancias con relación al *CACMP* de Thomas Stanford y a los artículos de Robert Stevenson y Alice Ray Catalyne. Las fuentes se indicaron sólo con sus siglas seguidas de la página de referencia y de las firmas o numeración asignados.
- * Cuando fue posible, las concordancias de las obras con aquellas existentes en otros acervos españoles y americanos: colecciones, cancioneros o archivos.
- * Un signo omega Ω que indica si la obra es posible de ser transcrita (completa o reconstruible).

Toda cita literal quedó consignada entre comillas. Corresponde al número 962 (“Otras informaciones de la fuente”), 972 (“Informaciones de fuentes secundarias, Varia”), 974 (“Bibliografía”) y 976 (“Precisión bibliográfica”) del RISM.

La ficha catalográfica para expedientes colectivos que reúnen obras diversas, quedó sujeta al siguiente formato:

Los campos de esta ficha, en lo general, se llenaron de acuerdo a los mismos criterios de las fichas individuales, con algunas variantes:

Signatura. COMPOSITOR. *Título*. Datación. Género o Forma
 “Datos de la portada o encabezado”.
 Partes existentes.
 Observaciones:

- **Signatura:** igual a las de las fichas individuales (*v.g.* AMVCCP.020).
- **Compositor:** en caso de haber varios compositores, se consignaron todos, separándolos con un punto y coma (;), de acuerdo al orden de sus respectivas obras dentro de la colección.

- **Título:** el de la colección o el que identifica al conjunto o, en su defecto, el conjunto de títulos de cada una de las obras, separados por una diagonal.
- **Datación:** para indicar el año de elaboración del documento, de su composición o ejecución. Es igual que para las obras individuales.
- **Género o Forma:** cuando existía una sola designación para todas las obras de la colección, se anotó el término genérico. Fue un campo opcional.
- **Datos de la portada:** se tomaron los datos de la portada que identifican al expediente colectivo con los mismos criterios que en los casos individuales. Si carecía de esta fuente de información, se indicó “[Sin datos de portada o encabezado]”.
- **Contenido:** se anotaron los títulos individuales de cada una de las piezas u obras que conforman el colectivo, separados por punto y coma. Va siempre en cursivas.
- **Partes existentes:** se refiere a los papeles que sobreviven, independientemente de la dotación, y que forman el total del expediente colectivo. Se consideró el epígrafe de la voz o instrumento (tiple, violín, acompañamiento, etcétera) y el número de folios de que consta la parte. Cuando las piezas estaban en cuadernillos, los folios se contaron desde la primera hoja.
- **Observaciones:** este campo se llenó siguiendo los mismos criterios que para las obras individuales.

En estas fichas no se contemplaron los campos de Secciones y de Íncipit musical y literario.

Contenido del archivo catedralicio

En el conjunto de papeles sueltos que conforman el acervo musical catedralicio la mayor parte de la música pertenece a los siglos XVII, XVIII y XIX. Se conserva un alto número de obras religiosas, pero también música instrumental que se usaba con fines litúrgicos o ceremoniales —como los versos—. Se ha podido documentar música de los maestros de capilla que sirvieron en la catedral angelopolitana desde Juan Gutiérrez de Padilla hasta José Lazo y Valero, abarcando un amplio periodo que va de 1629 a 1778 en forma consecutiva y de Manuel Arenzana a José Manuel Plata, que ya están situados entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX. Así, podemos ver que hay obras de:²⁹

²⁹ Los años entre paréntesis indican el periodo en el cual ejercieron el magisterio de capilla.

- Juan Gutiérrez de Padilla (1629-1664).
- Juan García de Céspedes (1664-1678).
- Antonio de Salazar (1679-1688).
- Miguel Matheo de Dallo y Lana (1688-1705).
- Miguel de Riva Pastor (1705-1711).
- Francisco de Atienza y Pineda (1712-1726).
- Nicolás Ximénez de Cisneros (1726-1747).
- José Lazo Valero (1749-1778).
- Manuel Arenzana (1791-?).
- José Manuel Plata (1846-1848).

Entre los magisterios de Lazo Valero y Arenzana, se ocuparon de dirigir la capilla musical los músicos Joaquín Ugarte y José Tamayo, pero de ellos no queda ninguna partitura. Destacan por número e importancia ciertas obras de:

- Juan Gutiérrez de Padilla, de quien se conservan los juegos de villancicos de Corpus Christi de 1629 —muy incompleto— los de Navidad de 1651, 1652, 1653, 1655, 1656, 1657, 1658 y 1659, éstos sí con todas sus partes, y unos villancicos incompletos en una miscelánea que reúne obras anónimas con otras de Mateo Romero, Padilla, Hernando Franco, Cristóbal de Morales, Miguel de Riva Pastor y Tomás Luis de Victoria, entre ellos el “villancico de precisión” *Miraba el sol el águila*. También un conjunto de misas y obras polifónicas agrupadas con otras anónimas y de Philippe Rogier. Sobresale la misa *Ego flos campi*, los salmos *Dixit Dominus*, *Mirabilia testimonia tua* y *Exsultate justi*, el himno *Vexilla Regis*, la secuencia *Stabat mater* y la antifona *Salve Regina*. Asimismo, dos juegos de ocho libretes, cada uno elaborado en 1771, contienen varias obras polifónicas de Padilla junto a piezas del español Carlos Patiño y otras anónimas el primero, y a música de Philippe Rogier el segundo, éste complementado con ocho misas que fueron estudiadas por la ya citada musicóloga Alice Ray Catalyne. Entre villancicos y polifonía litúrgica, el archivo poblano conserva cerca de un centenar de obras, una pequeña muestra de lo que Juan Gutiérrez de Padilla debe haber compuesto a lo largo de sus más de cuatro décadas de permanencia en la catedral angelopolitana.
- Manuel Arenzana, de quien se conserva una amplia colección de obras de cariz sinfónico-coral: misas, salmos y juegos de responsorios para Maitines que sobrepasan las 150 partituras. Ya se han conocido la *Misa en re mayor* y el juego de *Maitines para la Virgen de Guadalupe* que comprende el invitatorio, el himno y los ocho responsorios para este

oficio.³⁰ Una característica de Arenzana es que escribía la música para un responsorio y hacía reuso de ella adaptando textos de otros responsorios. Tal es el caso de *Tristitia vestra, alleluia* (AMVCCP.357) que sirve igualmente para cantar los responsorios *Ascendo ad patrem meum* (AMVCCP.261), *Congratulamini mihi* (AMVCCP.270), *Deus qui fecit de tenebris* (AMVCCP.273), *Felix namque es sacra Virgo Maria* (AMVCCP.285), *Fundata est domus Domini* (AMVCCP.289), *Hic est Michael* (AMVCCP.292), *Inebriati sunt* (AMVCCP.298), *Nativitas gloriosa virginis Mariae* (AMVCCP.334), *O magnum mysterium* (AMVCCP.346.9), *Sint lumbi vestri* (AMVCCP.349).³¹ También hay que señalar que muchas de las partituras de Arenzana comprenden una conformación vocal a doble coro (SATB/SATB) y una plantilla instrumental integrada por cuerdas (violines primeros y segundos, violas, cellos y bajos), flautas, oboes, fagotes, trompas y eventualmente timbales.

- Un compositor muy presente es el hispalense Francisco Guerrero, maestro de capilla de la catedral de Sevilla. Sus obras existen en Puebla en originales impresos y en copias manuscritas y expresan la fuerte relación habida entre las catedrales poblana y sevillana, la primera sustituta de la segunda como catedral metropolitana según lo decretó el 11 de febrero de 1546 el papa Paulo III, mediante la bula *Super Universas Orbis Ecclesiae*, cuando aún se llamaba Diócesis de Tlaxcala.³² Por un lado, existen unos ejemplares de las publicaciones de 1570 y de 1597 [ver artículo *DMEH*] —un conjunto de cinco libretes para cada una de las voces de tiple 1 y 2, alto, tenor y bajo— y por el otro hay un amplio número de motetes copiados a mano. El ejemplar de 1570 perteneció a la catedral de México, pero parece haber sido obsequiado por Antonio Rodríguez de Mata, su maestro de capilla, a Juan Gutiérrez de Padilla, homólogo de Mata en Puebla.
- Del segoviano Sebastián López de Velasco se conservan los libretes de tiple de primer coro y tenor de segundo coro de su *Libro de missas / motetes, salmos, magnificas, / y otras cosas tocantes al / culto divino*, dado a la luz en Madrid en 1628. Aunque ya en 1771 estaba incompleto

³⁰ Ambas obras fueron grabadas en Manuel Arenzana, *Misa en Re mayor, a 4 y a 8 para grande orquesta "La Grande"* (dir. Benjamín Juárez Echenique). Urtext, México, 2010. [Disco compacto] y en Manuel Arenzana, *Maitines para Nuestra Señora de Guadalupe* (dir. Benjamín Juárez Echenique). México, Urtext, 2000. [Disco compacto], a partir de transcripciones realizadas por E. Thomas Stanford.

³¹ Tello, *et al.*, *op. cit.*, p. 256.

³² Arquidiócesis de Puebla, "Fundación de Iglesia que peregrina en Puebla". Arquidiócesis de Puebla (s.f.) [En línea]: <http://www.arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/historia> [Consulta: 13 de marzo, 2014].

e inservible —siguiendo una anotación de José Lazo Valero—, debe haber sido un repertorio notable.

- El expediente 655 congrega tres colecciones de obras polifónicas de compositores muy representativos como Palestrina, Mateo Romero —el famoso Maestro Capitán—, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria, así como de Juan Gutiérrez de Padilla, Miguel de Riva Pastor y Hernando Franco. El numeroso conjunto de obras está reunido en un juego de cuadernillos (tres impresos y tres manuscritos) que resultan complementarios. Para la elaboración del catálogo, el contenido de los 6 cuadernillos se dividió en tres cuerpos: a) los motetes de Palestrina contenidos en los libretes impresos (Ti, A y T) y en el bajo manuscrito; las partes duplicadas (A dup y T dup) corresponden a los libretes manuscritos; b) las obras para Vísperas de Domenico Massenzio, copiados a mano de un impreso y c) el conjunto de villancicos y obras latinas de diversos autores. Todo el legajo quedó entonces organizado en las fichas colectivas 655a, 655b y 655c, acompañadas de las correspondientes fichas individuales por obras. Los expedientes incluidos en este juego de libretes se numeraron correlativamente (del 1 al 63), pero con la advertencia de que pertenecen a alguno de los cuerpos —del 1 al 36 en el grupo a), del 37 al 44 en el grupo b) y del 45 al 63 en el grupo c)—. Los motetes de Palestrina se copiaron de la edición de Angelo Gardano de 1601, de la cual existen tres libretes originales (tiple, alto y tenor). El *Oficio de Vísperas* y la *Letanía* de Domenico Massenzio son copias de la edición impresa de Ludovico Grignani hecha en Roma en 1643. La información que arroja este expediente abre una línea de investigación: la circulación de libros impresos de música hacia los territorios americanos y hacia la Nueva España en lo general y hacia los ámbitos catedralicios en lo específico, pero también la copia manuscrita de los impresos para suplir el deterioro o la carencia de los originales, un asunto que hoy sería ilegal.
- De José Picañol, maestro de capilla del convento de las Reales Descalzas de Madrid, se han conservado veintiséis obras, entre salmos, cánticos y villancicos, todas para doble coro, violines y acompañamiento de arpa y órgano, y algunas con oboes o trompas. Varias de ellas concuerdan con las que se cantaron en los Maitines de Navidad de 1747 tanto en Madrid como en Puebla. Es el caso de los villancicos *Cómo son las zagalejas* y *Qué se hará, zagales*, pero también concuerdan con los Maitines de 1745 como lo evidencia el villancico *Santas Pascuas, buenas noches, Niño mío*.
- De José Manuel Plata, un músico del siglo XIX del que aún tenemos muy escasa información, pero al que el archivo catedralicio de Puebla le debe mucho debido a su ingente labor de copista y compositor.

- Pertenece al México independiente y fue, en alguna medida, el natural continuador de la obra de Arenzana. Ocupó el magisterio de capilla de forma interina entre 1846 y 1848. Algunas de sus obras emblemáticas son las que conforman el juego de Maitines para la fiesta de San Agustín de 1846 y el de los Maitines de San José de 1849. Ambos están integrados por el invitatorio, el himno y los ocho responsorios y para completarlos, en los dos casos, apeló al *Te Deum laudamus* compuesto por George Joseph Vogler (1749-1814), conocido también como el abate Vogler, un compositor, organista y teórico alemán. Se desconocen las circunstancias que hicieron llegar la música de Vogler a Puebla, pero debe haber coincidido con el arribo de partituras de Haydn, Mozart, Schneider, Hasse y otros compositores germanos.
- Por supuesto que hay que tener en cuenta el alto número de obras anónimas, de muchas de las cuales podrían identificarse sus autores al hacer los cotejos estilísticos necesarios. Son nada menos que 350 obras las que permanecen en esa condición, muchas incompletas o fragmentadas, pero otras en absoluta posibilidad de ser transcritas y estudiadas.

En cambio, de algunos maestros de capilla poblanos, como Miguel Matheo de Dallo y Lana, Francisco de Atienza y Pineda o Miguel de Riva Pastor, se conservan muy pocas obras que no nos dan la dimensión real de su trabajo y sus aportes a la música novohispana. De Dallo y Lana está un reducido conjunto de salmos policorales que evidencian hasta qué punto esta práctica se había cultivado en el primer templo poblaro. Quizá el más sorprendente sea el salmo 109 *Dixit Dominus* a 15 voces, divididas en 4 coros (Coro 1.º: tiple 1 y 2, alto y tenor; Coro 2.º: tiple 1 y 2 y alto; Coro 3.º: tiple, alto, tenor y bajo; y Coro 4.º: tiple, alto, tenor y bajo), en el segundo de ellos anotados de manera explícita los instrumentos de doblaje —chirimías para los tiples y sacabuche para el alto—. De Atienza sólo han sobrevivido 7 obras compuestas en el antiguo estilo polifónico (del siglo XVI) y ninguna de ellas refleja las novedosas sonoridades imperantes de principios del siglo XVIII que le tocó vivir. De Riva Pastor, el sucesor de Dallo y Lana en el magisterio de capilla en 1705, sólo está una *Misa de feria*, también en el arcaico estilo de la escuela romana.

No puede omitirse tampoco el hecho de que en el archivo de la catedral de Puebla haya un número considerable de obras instrumentales. Están unas sinfonías de Giovanni Felice Mosel y de Adalbert Gyrowest y con ellas un conjunto de versos —piezas sin texto, pero que tenían una función litúrgica— ora anónimos, ora de autores conocidos como José Manuel Aldana, José María Bustamante, Miguel de Gálvez, Ignacio Jerusalem y José Manuel Plata.

Compositores representados en el archivo musical poblano

Águila, Juan del	García de Céspedes, Juan
Aldana, José Manuel	García Fajer, Francisco Javier
Algarabel y Arroyo Andrés	García Pacheco, Fabián
Andreví y Castellar, Francisco	García Velcaire, Vicente
Arenzana, Manuel	Garmendia, José María
Arquimbau, Domingo	Gounod, Charles
Atayde	Guerrero, Francisco
Atienza y Pineda, Francisco	Guglielmi, Pietro
Balcázar, Cruz	Gutiérrez de Padilla, Juan
Balius y Vila, Jaime	Gyrowest, Adalbert
Bassani, Giovanni Battista	Hasse, Johann Adolph
Bergas Valart, Mariano	Haydn, Franz Joseph
Bordio	Herrera, José María
Bustamante, José María	Higuera, Vicente
Campuzano, Eduardo	Inclán, Pedro N.
Campuzano Francisco María	J. E. L.
Carrasco, José María	Jalón, Luis Bernardo
Cáseda, Diego de	Jerusalem y Stella, Ignacio
Cáseda, José de	Juanas, Antonio
Coll, José	Juanas, José Antonio
Comes, Juan Bautista	Lambillotte, Louis
Conforto, Niccolo	Lampugnani, Giovanni Battista
Coronado, Luis	Lazarew, Alessandro
Crispi, Pietro María	Lazo Valero, José Joaquín
Cruzelaegui, Martín Francisco	Le Roy, Adrian
Dallo y Lana, Miguel Matheo de	Lobo Duarte. Eduardo
Dávila y Páez, Francisco	López Capillas, Francisco
Delgado, Francisco	López de Velasco, Sebastián
Díaz Bessón, Gabriel	López, fray José
Durán, Pedro	Loretto, Bernardino
Durón, Diego	Losada, Francisco
Durón, Sebastián	Lutrilla, Juan
Echeverría, Cayetano	Macías
Echeverría, Juan José	Mallén, Alonso
España. Mauricio	Martí, José
Faría	Martínez de Gálvez, Gonzalo
Franco, Hernando	Martínez, Ginés
Galán, Cristóbal	Massenzio, Domenico
Galuppi, Baldassare	Mayo, Gian Francesco
Gálvez, Miguel de	Mazzoni, Antonio María

Medina Corpas, Miguel	Robledo, Melchor
Mesa, Jacinto de	Rogier, Philippe
Mir y Llusá, José María	Romero, Mateo
Mora, José Mariano	Rossini, Gioacchino
Mora, Nicolás	Salazar, Antonio de
Morales, Cristóbal de	Salazar, Diego José de
Morán, Luis Gonzaga	San Juan, José
Mosel, Giovanni Felice	Sánchez, Juan
Mozart, Wolfgang Amadeus	Santiago, fray Francisco de
Muelas, Diego de las	Schneider, Johann Christian
Nebra, José de	Seixas, Carlos de
Ochando, Tomás	Selliti, Gioseffo
Pagueras, Cayetano	Sierra Vargas, Joaquín
Paisiello, Giovanni	Soler, José Francisco
Palestrina, Giovanni Pierluigi	Sumaya, Manuel de
Paniagua, Cenobio	Tavares, Manoel
Patiño, Carlos	Torres, José de
Peralta Escudero, Bernardo	Torres, Juan de
Pérez, Andrés	Tría, Bernardo
Pérez Roldán, Juan José	Ubidia, Bernardo
Pérez Ximeno, Fabián	Ugarte, Joaquín
Pernsteiner, Mathias	Valle, José Antonio
Picañol, José	Vargas, Juan de
Plata, José Manuel	Vicente. Gerónimo
Ponce y Ponce, Agustín	Victoria, Tomás Luis de
Pujol, José	Vidales, Francisco
Rabassa, Pedro	Vivanco, Sebastián de
Remacha, Manuel Gregorio	Vogler, Georg Joseph
Ricci, Federico	Ximénez de Cisneros, Nicolás
Ricci, Luigi	Yon, Pietro
Ripa, Antonio	Zabala, Nicolás
Riva Pastor, Miguel	Zapata, Francisco
Rizzieri	

Entre los géneros más representados en el archivo catedralicio poblano se hallan misas, antifonas, invitatorios, responsorios, himnos, salmos, secuencias, lamentaciones, letanías, motetes, cantadas, cánticos, ofertorios, devociones, trisagios, villancicos, versos, canciones, lecciones, solfeos, música instrumental y un pequeño contingente de papeles sueltos de obras incompletas —sobre todo partes de bajo— que se pueden considerar como música de “género no identificado”. Dada la amplitud de la información generada por esta investigación, el catálogo se cierra con un Índice

onomástico que recoge todos los nombres de las personas que aparecen mencionadas en él, tanto en el fichero catalográfico como en el Apéndice biográfico.

Este catálogo es una contribución más a la conservación y preservación del patrimonio documental de México. Vaya el más hondo agradecimiento a todas las personas e instituciones que contribuyeron a hacerlo posible. Aparecieron piedras en el camino, torpedeos de aquí y de allá, sobre todo del abusivo cura rector de la catedral, dueño de una actitud caciquil respecto del archivo. Con la meta clara, sólo hubo que oponerle —tomándole prestada la frase al musicólogo hispano Mariano Lambea— las inacabables “paciencias invencibles”.

Bibliografía

- ANGLÉS, Higinio y José Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946, 2 vols.
- Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. Schirmer Books, Nueva York, 1994.
- BAL Y GAY, Jesús, *El códice del convento del Carmen*. INBA, México, 1952. [Tesoro de la Música Polifónica, tomo I].
- BARWICK, Steven, *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1965.
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, *El archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII, Morelia colonial*. Sociedad Amigos de la Música/Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, Morelia, 1939.
- _____, “La música en Valladolid de Michoacán”. *Nuestra Música*, año VI, núm. 23 (tercer trimestre, 1951), pp. 153-176.
- _____, “La música en Valladolid de Michoacán”. *Nuestra Música*, año VII, núm. 25 (primer trimestre, 1952), pp. 5-16.
- DAVIES, Drew Edward, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas/ADABI, México, 2013.
- DAVIES, Drew Edward, Analía Cheriñavsky y Germán Pablo Rossi, “Guía a la colección Estrada del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 4, (septiembre, 2009), pp. 36-51.
- DÍAZ CAYEROS, Patricia, “Un inventario de 1749 y el examen de oposición de Joseph Lazo y Valero. Documentos inéditos de la catedral de Puebla”. *Cuadernos*

del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, núm. 2 (marzo de 2007), pp. 32-40.

- ESTRADA MONROY, Agustín, *Datos para la historia de la música en Guatemala. Catálogo general de obras y compositores musicales del periodo colonial en Guatemala*. S.e., Guatemala, s.f. [fichero inédito].
- Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas, *ISBD (PM): Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para Música Impresa* (trad. Nieves Iglesias Martínez). ANABAD/Arco Libros, Madrid, 1993.
- GUERBEROF HAHN, Lidia, *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*. INBSMG, México, 2006. [Disco compacto].
- GUTIÉRREZ CORDERO, María Rosario, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2008.
- GUILLÉN BERMEJO, María Cristina y Ruiz de Elvira Serra, Isabel (coord.), *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Biblioteca Nacional, Madrid, 1990.
- HERRERA ZAMUDIO, José de Jesús, *El Cuaderno Mayner*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007. [Tesis de Maestría en Musicología].
- Inventario general de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia en la fecha, formado en la chantría del Señor Prebendado D. Francisco Banegas Galván, Morelia, noviembre de 1902*. S.e., Morelia, 1902. [Manuscrito inédito en fotocopia].
- MARÍN LÓPEZ, Javier, *Música y músicos españoles en México durante la época colonial*. Trabajo de investigación realizado con la beca para mexicanistas "Genaro Estrada" de la Secretaría de RREE de México, México, 2002. [Inédito].
- _____, "Cinco nuevos libros de polifonía en la catedral metropolitana de México". *Separata. Historia Mexicana*, núm. 208 (2003), pp. 1073-1094.
- _____, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén, 2012, 2 vols.
- _____, *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Universidad de Granada/Facultad de Filosofía, Granada, 2007. [Tesis doctoral].
- _____, "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*. Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 311-357.

- MORALES ABRIL, Omar, “La música en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla”. *Heterofonía*, núm. 129 (julio-diciembre, 2003), pp. 9-47.
- _____, *Índice del fondo de micropelículas del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA)*. Colección de música colonial guatemalteca, Guatemala, 2003. [Inédito].
- _____, *Catálogo de los libros de polifonía de la Catedral de México*. S.e., México, 2005. [Inédito].
- Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas* (trad. y com. José Vicente González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, Carlos José Gosálvez y Joana Crespí). Arco Libros, Barcelona, 1995, p. 24. [Serie A/II, manuscritos musicales, 1600-1850]
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *El archivo musical de la catedral de Bogotá*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1976.
- PÉREZ RUIZ, Bárbara, “Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana”, en José Peñín (coord.), *Temas de musicología*. Universidad Central de Venezuela/Centro de Documentación e Investigaciones Acústico Musicales/Sociedad Venezolana de Musicología, Caracas, 2005, pp. 185-237.
- _____, “Francisco Vidales, organista y compositor de la catedral de Puebla”. *Heterofonía*, núms. 138-139 (enero-diciembre, 2008), pp. 107-130.
- _____, “Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la catedral de Puebla (1664-1678)”. *Heterofonía*, núm. 141 (julio-diciembre, 2009), pp. 31-54.
- _____, *Transcripción y estudio de seis obras de Juan García de Céspedes*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1999. [Tesis de licenciatura].
- PÉREZ RUIZ, Bárbara y Nelson Hurtado, *Inventario de los papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, México, 2005. [Inédito].
- RAY CATALYNE, Alice, “Padilla, Juan Gutiérrez de”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publisher Limited, Londres, 1980, t. XIV, pp. 76-77.
- _____, *The Double-Choir of Juan de Padilla: Seventeenth Century composer in Mexico*. University of Southern California, California, 1953. [Ph. D. Dissertation].
- _____, “Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico”. *Anuario Interamericano de Investigación Musical/Yearbook for Inter-American Musical Research*, vol. 2 (1976), pp. 75-90. [En línea]: <http://www.jstor.org/stable/779767?SEQ=1> [Consulta: 29 de enero, 2014].

- RISM, RISM Catálogo [Enlínea]: <http://opac.rism.info/search?documentid=150204688> [Consulta: 30 de enero, 2014].
- RODRÍGUEZ-ERDMANN, Francisco Javier, *Maestros de capilla vallisoletanos, estudio sobre la Capilla Musical de Valladolid-Morelia en los años del Virreinato*. Edición del autor, Morelia, 2007.
- RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (coord.), *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Biblioteca Nacional, Madrid, 1992.
- RUSSELL, Craig H., "Citations of Musical Sources & Editions", en Joseph Jennings *et al.*, *Mexican Baroque*. Teldec, Hamburgo, 1993. [Disco compacto].
- SALDÍVAR, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. CENIDIM, México, 1991, 2 tomos.
- _____, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*. SEP/Departamento de Bellas Artes, México, 1934.
- SCHLEIFER, Eliyahu Arieh, "New light on Mexican choirbooks at the Newberry Library". *Notes*, núm. 30 (diciembre, 1973), pp. 231-241.
- SNOW, Robert, *A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service, Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. The University of Chicago Press, Chicago, 1984.
- SPIESS, Lincoln y E. Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*. Detroit Information Coordinators Inc., Detroit, 1969.
- STANFORD, E. Thomas, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA/Gobierno del Estado de Puebla/CONACULTA-INAH, México, 2002.
- STEVENSON, Robert, "Catalogue of Newberry Library Mexican Choirbooks (Case MS VM 2147 C36)". *IAMR*, núm. 1, vol. IX (otoño-invierno, 1987), pp. 65-73.
- _____, *Christmas Music from Baroque México*, Los Angeles, University of California Press, 1974.
- _____, *Music in Mexico, A Historical Survey*. Thomas Y. Crowell, Nueva York, 1952.
- _____, "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part I". *IAMR*, núm. 2, vol. 5 (primavera-verano, 1983), pp. 21-62.
- _____, "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part II", *IAMR*, núm. 1, vol. 6, (otoño, 1984), pp. 29-139.
- _____, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. OEA, Washington, 1970.

- _____, *Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla convent archive, transcribed with optional added parts for ministriles*. Ediciones CVLTVRA, Lima, 1974.
- _____, "Sixteenth and Seventeenth-century resources in Mexico". *Fontes Artis Musicae*, I (1954), pp. 69-78; II (1955), pp. 10-11.
- TAMARIZ DE CARMONA, Antonio, *Relación y descripción del templo real de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su catedral*. Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, Puebla, 1991.
- TEIXIDOR, Felipe, *Adiciones a La imprenta en la Puebla de los Ángeles de José Toribio Medina*. Edición privada, México, 1961.
- TELLO, Aurelio, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*. CENIDIM, México, 1990.
- _____, "La música en los centros parroquiales", en Sergio Navarrete Pellicer (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. CIESAS/CONACYT/Fundación Alfredo Harp Helú/Secretaría de las Culturas y las Artes de Oaxaca, Oaxaca, 2013.
- TELLO, Aurelio, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *Colectión Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. México, INBA/CENIDIM. [En prensa].
- TELLO, Aurelio, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. CIESAS/CONACYT/CENIDIM, Oaxaca, 2013.
- TELLO, Aurelio, Dalila Franco y Abel Maní Andrade, *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*. CONACULTA/INBA/CECAP, Puebla, 2015.
- Villancicos que se cantaron en los Maitines y fiesta de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, en la catedral de la Puebla de los Ángeles, este año de 1670*. Imprenta de la viuda de Juan de Borja y Gandia, Puebla de los Ángeles, 1670.



Antonio de Salazar: escenas de un músico en la Nueva España

Bárbara Pérez Ruiz

CENIDIM-INBA

El acercamiento a un personaje de cualquier momento de la historia, en este caso la del México virreinal, representa la posibilidad de mirar aspectos de la vida social, cultural y corporativa de la cual éste formó parte. Antonio de Salazar estuvo activo como músico en diversos ámbitos eclesiásticos en el tránsito del siglo XVII al XVIII: el Hospital de Jesús, la catedral de Puebla y la catedral de México; asimismo, tuvo vinculación con la catedral de Oaxaca, con el Convento de San Felipe de Jesús, de las monjas capuchinas, y con las religiosas franciscanas del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Su música llegó aun más allá: a la catedral de Guatemala y a iglesias parroquiales de Puebla, Oaxaca y Chiapas, hasta donde se ha podido documentar. En el presente artículo abordo de manera general el paso de este músico por dichos espacios, concentrándome en algunos aspectos de interés de su etapa correspondiente a la catedral de México, donde tal vez pueda ubicarse su mayor aporte al mundo musical de su época.

The approach to a character from any moment of history, in this case that of viceregal Mexico, represents the possibility of looking at several aspects of the social, cultural and corporate life of which he was a part. Antonio de Salazar was active as a musician in various ecclesiastical settings in the transition from the 17th to the 18th centuries: the Hospital de Jesús, the Puebla Cathedral, the Mexico Cathedral; he had links with the of Oaxaca's Cathedral, with the Convent of San Felipe de Jesús, of the Capuchin nuns, and with the Franciscan nuns of the Convent of the Santísima Trinidad de Puebla. His music reached even further: to the cathedral in Guatemala, to parish churches in Puebla, Oaxaca and Chiapas, as far as it has been possible to document. In this article I generally address the passage of this musician through these spaces, concentrating on some aspects of interest in his period corresponding to the cathedral of Mexico, where perhaps his greatest contribution to the musical world of his time can be located.

Desde algún lugar de España

Antonio de Salazar debió llegar a México hacia 1670, en alguna embarcación procedente de la Península Ibérica, donde seguramente obtuvo su formación musical como ministril de bajón, arpista y compositor.¹

¹ En un informe de 1697, sobre decretos capitulares relacionados con músicos de la capilla, se refiere el pago de 25 pesos a Antonio de Salazar por suplir a Pedro de la Cruz en el arpa (ACCMM, Correspondencia, caja 23, leg. 2, 2 de enero de 1697). Las demás referencias aluden a la enseñanza del instrumento a varios músicos de la capilla: Pedro de Acuña, con el fin de que éste supliera a Pedro de la Cruz cuando fuera necesario (ACCMM, LAC 24, f. 241v, 2 de septiembre de 1697); y Pedro Antonio Dávila (ACCMM, LAC 27, f. 410, 22 de junio de 1714).

Su lugar preciso de origen es una incógnita. Entre tantos documentos y cartas autógrafas nunca hay mención de su lugar de nacimiento. Se ha vinculado con Sevilla a partir de un dato en la portada de un villancico de la catedral de Guatemala: “Primores amantes / Antonio de Salazar, racionero de Sevilla”.² Pero el rastreo, cruce y análisis de esta información con diversas fuentes documentales hacen pensar que posiblemente se trate de un equívoco histórico, tal vez ocasionado por una confusión con el compositor Diego José de Salazar, contemporáneo de nuestro músico, quien justamente fue, por esa época, maestro de capilla y racionero de la catedral de Sevilla.³ Confío en que en algún momento de la investigación en curso,⁴ o de cualquier otra relacionada con este personaje o con su entorno cercano, aparezca algún dato orientador al respecto. Por lo pronto, la documentación correspondiente a su ejercicio del magisterio en las catedrales de Puebla y México ofrece información valiosa para poner en contexto la actividad de este músico y su producción musical en diversos escenarios de la vida novohispana, incluso, más allá de ambos centros. A finales de 1672, Salazar aspiró a ingresar a la capilla musical de la catedral de México, pero no fue aceptado por exceso de bajonistas.⁵ Paradójicamente, dieciséis años más tarde regresó para ser maestro de capilla.

La capilla de música de Jesús Nazareno, del Hospital de Jesús

Revisando documentación en busca de rastros de Antonio de Salazar, ha salido a la luz la existencia de una capilla musical que funcionaba en el templo perteneciente al Hospital de Jesús en el último cuarto del siglo XVII: la capilla de Jesús Nazareno.⁶ Una carta de recomendación del oidor de

² *IFMCIRMA*, rollo 08, n. 055.

³ En el capítulo dedicado a los aspectos biográficos de este músico, del recientemente publicado tomo XV de la colección *Tesoro de la Música Polifónica en México*, planteo esta hipótesis con mayor amplitud. Véase Bárbara Pérez Ruiz, *Antonio de Salazar (c. 1650-1715). I. Obras en latín*. Cnidim, Ciudad de México, 2017, pp. 17-18. [*Tesoro de la Música Polifónica en México XV*].

⁴ La primera etapa del proyecto de transcripción de las obras de Antonio de Salazar estuvo dedicada al repertorio en latín, cristalizando en la mencionada publicación. La siguiente fase se dedicará a las obras en español: los villancicos.

⁵ ACCMM, LAC 18, f. 352, 8 de noviembre de 1672; ACCMM, LAC 18, f. 356-356v, 22 de noviembre de 1672.

⁶ El Hospital de Jesús fue el primero en América, mandado a construir por Hernán Cortés en los primeros años que siguieron a la Conquista, hacia 1524. Originalmente tuvo como advocación a la Purísima Concepción. La devoción popular desplazó dicha dedicación y hacia 1663 cambió a Jesús Nazareno. María Rebeca Yoma Medina, *Iglesia y Hospital de Jesús. Ciudad de México*. INAH, México, 1998.

la Real Audiencia de México, Juan Sáenz Moreno, dirigida al arzobispo Manuel Fernández de Santa Cruz, en la que abogaba por Antonio de Salazar en su presentación como opositor al magisterio de la catedral de Puebla, nos informa que éste ejerció el cargo de maestro de la capilla de Jesús Nazareno, aproximadamente entre 1675 y 1679.⁷

Hasta el momento, son escasos los datos sobre la existencia y el funcionamiento de esta capilla. Al respecto, Josefina Muriel señala: “La iglesia del hospital, pequeña o grande, fue siempre un centro religioso de importancia y bien provisto de todo lo que las ceremonias litúrgicas exigían”.⁸ En la citada carta se menciona que, para ese entonces, la capilla había sido “destruida por el ordinario de esta ciudad”. Sin embargo, datos hallados en documentos de fecha posterior, contradicen esta información. He encontrado noticias acerca de otros músicos que se desempeñaron en ella: Andrés Pérez de Morales, opositor al magisterio de capilla de la catedral de Puebla a la muerte de Juan Gutiérrez de Padilla, fue su regente hacia 1672; por esos mismos años figuran Andrés de Mascareñas, músico de la catedral de México registrado hacia 1681,⁹ y otros dos músicos llamados Bartolomé Poblete y Bernardo Moreno;¹⁰ y hacia 1682 ocupaba el magisterio Gerónimo de Quirós, procedente del respectivo cargo en la Iglesia de Veracruz, ejercido desde 1670.¹¹

En general, se sabe muy poco de la vida musical asociada a los hospitales. Muriel, a partir del carácter público de estas iglesias, del desarrollo de cofradías y congregaciones al interior de las mismas y de sus testimonios artísticos, deduce la existencia de una “vida religiosa de carácter popular”:

Pinturas y grabados de aquellas épocas nos presentan las procesiones que salían del templo, y al mostrarnos los adornados balcones de las casas del barrio y la gente de las distintas clases sociales, que ataviadas con sus trajes de fiesta acompañaban a las imágenes de las cofradías,

⁷ Biblioteca Palafoxiana, R-496, 221/183, 9 de mayo de 1679: “Ilustrísimo señor: Antonio de Salazar, maestro de capilla que ha sido de la música de Jesús Nazareno, ya destruida por el ordinario de esta ciudad, parece que ha ido a esa ciudad a la oposición del dicho magisterio en la capilla de música de esa santa catedral. Y porque le deseo sus conveniencias, por lo mucho que asistió en las fiestas de las madres capuchinas, suplico a Vuestra Señoría Ilustrísima sea servido favorecerlo en su pretensión, como lo espero de la benignidad de Vuestra Señoría Ilustrísima y de la honra que es servido de hacerme. Dios guarde a Vuestra Señoría Ilustrísima los muchos años que deseo. México y mayo 9 de 1679 años”. ACCMM, Correspondencia, libro 10, f. s/n, [c. 10 de enero de 1710].

⁸ Josefina Muriel, “Hospitales de la Concepción de Nuestra Señora”, en *Hospitales de la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas/Cruz Roja Mexicana, 1990, tomo I: fundaciones del siglo XVI, p. 47.

⁹ AGN, *Indiferente virreinal*, Bienes nacionales, caja 5328, exp. 029, 21 de octubre de 1672.

¹⁰ AGN, *Indiferente virreinal*, Bienes nacionales, caja 5388, exp. 007, 1672.

¹¹ ACCMM, Correspondencia, caja 23, leg. 1, [f. 0006], 12 de mayo de 1682.

nos hacen pensar en la íntima vinculación del pueblo con la iglesia del hospital y la importancia como centro de donde dimanaba una viva actividad religiosa.¹²

La investigación sobre esta capilla, y las que debieron funcionar en otros hospitales de la Nueva España, es una tarea pendiente que abonará a la diversificación de los estudios relacionados con los ámbitos de la actividad musical en el virreinato.

Vínculos con el mundo conventual

Las relaciones e interdependencias entre centros de una determinada demarcación religiosa fueron un factor común durante el virreinato. En el caso de los conventos, se ha ido documentando el intercambio, los préstamos y los servicios ofrecidos por músicos de las capillas catedralicias, o por sus maestros, en el ámbito de la enseñanza musical, en el de la asistencia a las fiestas y procesiones, y en el suministro de repertorios para la celebración del culto divino u otras fiestas propias de este tipo de instituciones, como las de profesión de monjas. En la citada carta de recomendación, dirigida al arzobispo Manuel Fernández de Santa Cruz, se menciona la colaboración de Salazar en las fiestas de las madres capuchinas. Tal vez Salazar compuso música o asistió con la capilla de Jesús Nazareno al Convento de San Felipe de Jesús, sede de esta orden religiosa en la Ciudad de México.

En la portada de un manuscrito de 1690, perteneciente a la Colección Sánchez Garza, consta la relación cercana que debió tener Antonio de Salazar —aun encontrándose en México— con el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla:

Letania De Nuestra Señora De Loreto. Com / puesta Por El Maestro Antonio De Salazar / Maestro de Capilla De La Santa Ygleçia Me / tropolitana De Mexico, dedicassele A La Madre Y Savel Del Santissimo Sacramento, Re / ligiosa En el Convento De la Santissima Trinidad; / A Devocion de un afecto suyo Que le estima: &.a / Año de 1690.¹³

Esta colección conserva al menos doce obras de Salazar, algunas autógrafas. Tal vez unas hayan sido compuestas expresamente para su capilla musical (ver tablas 3 y 4) y otras tengan su origen en sus magisterios de Puebla y de México. En los márgenes de cada parte figuran los nombres de las monjas que las interpretaban.

¹² Muriel, *op. cit.*, p. 48.

¹³ Portada de la *Letanía de Nuestra Señora de Loreto* de Antonio de Salazar (CENIDIM, CSG.262). Otros músicos de la catedral de Puebla dedicaron obras a estas monjas concepcionistas.



Ilustración 1. Portada y parte de bajo “violón” de la *Letanía de Nuestra Señora de Loreto* de Antonio de Salazar, (CENIDIM, CSG.262).

La llegada de un laico al magisterio de la catedral de Puebla

En 1679, Salazar residía en la ciudad de Puebla. Desde mediados de mayo de ese año, solicitó al cabildo de la catedral ser aceptado como opositor al magisterio de capilla, que había vacado por la muerte de Juan García de Céspedes.¹⁴ Por esos días, llegó a manos del obispo la ya mencionada carta de Juan Sáenz Moreno, oidor de la Real Audiencia, intercediendo por Salazar en su aspiración al cargo. El obispo Manuel Fernández de Santa Cruz debió responder con prontitud, puesto que dos semanas después Sáenz Moreno escribió otra carta, de vuelta, en el siguiente tenor:

Ilustrísimo señor: Muy gustoso respondo a la carta de Vuestra Señoría Ilustrísima, por la noticia que en ella ha sido servido darme de su buena salud, a cuyo servicio doña Ángela y yo la tenemos y la tienen estos angelitos. En cuanto a la provisión del magisterio de capilla de esa santa iglesia, estoy muy cierto de que si en su oposición la mereciere mi ahijado, la obtendrá con el patrocinio de Vuestra Señoría Ilustrísima [...] México y mayo 24 de 1679 años¹⁵

En junio fue aceptada la petición de Salazar y hacia el 11 de julio compitió por el cargo, junto con Agustín de Leyva.¹⁶ Los examinadores fueron Carlos Valero, maestro interino; Francisco Vidales, para entonces organista de dicha catedral; Ramón de Angón; Gregorio Rodríguez y Francisco Pardo. También formaron parte del jurado los vicarios de coro de las órdenes agustina y dominica de Puebla.¹⁷ El acta capitular que describe el examen es un testimonio de la manera en que se llevaban a cabo estas competencias:

¹⁴ AVCCP, LAC 17, f. 240, 12 de mayo de 1679.

¹⁵ Biblioteca Palafoxiana, R-496, 223/185.

¹⁶ AVCCP, LAC 17, f. 243v, 20 de junio de 1679; ff. 247-248, 11 de julio de 1679.

¹⁷ AVCCP, LAC 17, f. 245v, 30 de junio de 1679.

Habiéndose citado a cabildo para nombrar maestro de la capilla de música de esta Santa Iglesia, y hecho relación los señores comisarios nombrados de las demostraciones y experiencias que habían hecho Antonio de Salazar y el bachiller Agustín de Leyva, sujetos opuestos a dicho magisterio, en el **motete y villancico** que se les mandó hacer, e hicieron solos y encerrados en la sala de cabildo,¹⁸ y de lo demás que obraron en presencia de los músicos señalados, **tapándoles en un libro de canto de órgano una voz para que la supliesen, y en otro de canto llano, echando contrapunto y haciendo perder uno de los músicos para ver si lo metían en el tono que debía,** y de las **preguntas y repreguntas que el uno al otro se hicieron y de las hechas por dichos músicos,** y vista la calificación que por ellos se les dio, debajo del juramento que hicieron, a cuyas demostraciones, a mayor abundamiento asistieron, de orden del Ilustrísimo Señor Obispo de este obispado, los dos padres vicarios de coro de los conventos de Santo Domingo y San Agustín de esta ciudad, yo, dicho secretario, empecé a leer y leí un memorial presentado hoy, dicho día, por el licenciado Carlos Valero, maestro interino de dicha capilla, hasta el tercer punto o cláusula de él inclusive, en que se presentaba los inconvenientes que reconocía en que se nombrase por tal maestro sujeto que no fuese eclesiástico y que, desde luego, pedía licencia a este cabildo para hacer dejación de la plaza de músico que tenía por serle de peso y gravamen a su conciencia, habiéndose de nombrar cualquiera de los dichos opositores; y llegando a la cuarta razón o cláusula de dicho memorial, se me mandó por el dicho señor deán, cesar. Y se ordenó que se votase si se había de acabar de leer o no, por haber parecido demasadamente descompuesto hasta el punto en que había llegado; y, habiéndose votado, se determinó por la mayor parte que dicho memorial no se acabase de leer, sino que antes se repitiese, y desde luego, se le concedió a dicho licenciado Carlos Valero la licencia que pedía para hacer dicha dejación [entre renglones: “y si la hiciere”], que al apuntador del coro se le advirtiese para que así lo anotase en el cuadrante, y a dicho licenciado, que tratase sólo de ajustarse a sus obligaciones sin ser osado en lo de adelante a hacer a este cabildo semejantes advertencias, no siendo de su cuidado. Y para proceder a dicho nombramiento se determinaron las cosas siguientes:

-Que el maestro que se nombrase haya de tener precisa obligación y cargo, todos los días por la tarde o por la mañana, según se aviniese con el maestro de canto llano, de **dar una hora lección de canto de órgano a los músicos**, atendiendo a dar noticia de los que no aprovecharan o fuesen a propósito, para mandar lo que fuese razón, y que a dichos músicos se notifica asistiesen puntualmente a dicho ejercicio.

-Que el maestro que se nombrase haya de **hacer trasladar todas las obras nuevas que hiciere y ponerlas en el archivo de música de esta Santa Iglesia**, y que así, dicho maestro, como los demás músicos eclesiásticos y seculares, se guarden y tengan todo el

¹⁸ Son muy pocos los casos en los que ha quedado evidencia musical de estas composiciones. En éste, hasta ahora no se ha ubicado material asociado, pero no descarto que entre los tantos anónimos que resguarda el archivo de la catedral de Puebla, alguno, con características de villancico de precisión, pueda corresponder a este examen. La Biblioteca Nacional de España conserva un ejemplar del impreso de letras de villancicos que se cantaron en la catedral de Puebla en 1688, en el examen de oposición al magisterio, en el que concursaron Miguel Matheo de Dallo y Lana, Joseph Gutiérrez y Manuel Pereira. Véase un estudio sobre este tipo de villancicos, conservados en algunos archivos catedralicios, en Aurelio Tello, “El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750)”, en Aurelio Tello, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. CIESAS/CONACYT/CENIDIM, Oaxaca, 2013, pp. 39-68.

respeto y cortesía que se debe al estado y dignidad de cada uno, sin dar lugar a disgustos ni pesadumbres, guardando dichos músicos la orden que se les diere por el maestro que se nombrare, cerca de su ministerio, con toda obediencia, y con apercebimiento que contra el que lo contrario hiciere, se procederá como pareciere convenir y está determinado por la erección de la iglesia.

-Que el maestro que fuere nombrado no solamente haya de estar a las condiciones y calidades referidas, sino también a guardar lo que por este cabildo le fuere mandado, siempre que sea necesario, cerca de su oficio, sin que le excuse el pretexto de no haberse expresado en su nombramiento lo que de nuevo se dispusiere.

-Señálanse de salario en cada un año al maestro que se nombrare, **quinientos pesos, y cuarenta por apuntar las chanzonetas, y veinticuatro por los villancicos de la Concepción**, con reserva que hace este cabildo de aumentar o disminuir dichos salarios siempre que fuere conveniente; y asimismo, haya y goce las demás obvenciones y emolumentos tocantes a dicho cargo; y que desde luego se libren cien pesos, sobre la fábrica, de ayuda de costa para el que quedare desacomodado, los cuales sean y se quiten del primer libramiento que le saliere al que fuere nombrado.

Quedó nombrado, con las calidades y reservas referidas, por la mayor parte, Antonio de Salazar, al cual se le despache nombramiento en forma, poniéndose en hábito decente para el uso y ejercicio de su cargo.¹⁹

En torno a esta conquista de Salazar en la catedral poblana hay dos aspectos que llaman la atención: la flexibilización del cabildo frente a su condición laica, lo que contravenía la tradición de que este cargo fuera ocupado por alguna persona ordenada como religiosa; y la intercesión del oidor de la Real Audiencia de México, Juan Sáenz Moreno, ante el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz para que “su ahijado”, Antonio de Salazar, fuera beneficiado en la oposición al magisterio. Si ambos factores tuvieron relación y si la petición de Sáenz Moreno tuvo alguna repercusión específica, o no, resulta imposible saberlo, pero los testimonios de los examinadores dejan ver el mérito suficiente de Salazar para la asunción al cargo; lo cual queda refrendado en la calidad de sus composiciones de esa época, escritas en papeles y en libros de coro; algunas de ellas con copias muy posteriores, factor que indica su uso prolongado y, por lo tanto, su valoración.

Dentro de las primeras acciones exigidas por el cabildo a Salazar, fuera de las estipuladas en el título otorgado, estuvo la organización del archivo de papeles de música, la realización de un inventario de las obras del maestro anterior, Juan García de Céspedes²⁰ y la composición de obras nuevas:

Que se notifique al maestro de la capilla de esta Santa Iglesia [Antonio de Salazar] que en las festividades de los apóstoles varíe los motetes que hubiere de los demás maestros o los componga nuevos, sin repetir uno mismo en dichas fiestas. Y que en las *Dominicas post*

¹⁹ AVCCP, LAC 17, ff. 247-248, 11 de julio de 1679.

²⁰ AVCCP, LAC 17, f. 267v, 10 de octubre de 1679.

epiphaniam, después de alzar en la misa, se canten motetes, y si no los hubiere compuestos, los haga de nuevo. Y esto mismo en las demás dominicas que se ofrecieren...²¹

El archivo de la catedral de Puebla conserva algunos motetes de Salazar, seguramente compuestos en esa época. En la catedral de Guatemala, un cuaderno de motetes contiene algunos de su autoría, que parecen también corresponder a dicha temporalidad (ver tabla 3).

En cuanto al repertorio en español, a pesar de las numerosas referencias sobre composición de villancicos durante su etapa en Puebla, de lo cual son testimonio las decenas de impresos de letras dispersos por distintos fondos de América y Europa,²² en el archivo de la catedral de Puebla se conserva sólo uno identificado como de su autoría.²³ Es muy probable que la mayoría los llevara consigo a la catedral de México, según puede deducirse de un informe sobre la situación del archivo de música dirigido al cabildo de esa catedral en 1700, en el que refiere que desde su entrada al magisterio “se ha cantado música nueva y se ha variado con la que yo he traído, así de mis composiciones como de la de los más insignes maestros de la Europa”.²⁴ En cambio, se conservan 17 obras en latín (sobre todo himnos y motetes), algunas copiadas en papeles y otras en libros de coro

²¹ AVCCP, LAC 18, f. 11-11v, 20 de febrero de 1681.

²² Navidad de 1678, San Pedro y Navidad de 1680, Asunción de 1681 y San Pedro de 1683, todos con textos de Sor Juana Inés de la Cruz; Asunción de 1684 y 1686, y San Pedro de 1686, con textos de Nicolás Ponce de León; San Pedro y Navidad de 1687, y San Pedro de 1688, entre otros. Véase una relación completa en Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. CENIDIM/ADABI de México/Fundación Alfredo Harp Helú, México, 2019; y una descripción de algunos de estos impresos, junto con los incipits de cada villancico, en Bárbara Pérez Ruiz, “Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana”, en José Peñín (coord.), *Temas de musicología*. Universidad Central de Venezuela y Sociedad Venezolana de Musicología, Caracas, 2005, pp. 186-237. [Versión actualizada].

²³ Un inventario de música realizado por Francisco de Atienza y Pineda en 1718 da cuenta de la existencia de algunos villancicos de Salazar. En la sección denominada “Villancicos modernos...” se mencionan cuatro, a dos, tres, cuatro y ocho voces, para distintas festividades. En la sección denominada “Obras antiguas...” se identifica a Salazar y a Juan Gutiérrez de Padilla como compositores de un lote de 153 villancicos, para las festividades de Navidad, Concepción, Corpus, San Lorenzo. Véase la transcripción de este inventario en la sección Documentos de este mismo número.

²⁴ ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, [c. 9 de marzo de 1700]. En la catedral de Guatemala se conservan algunos villancicos de “Salazar” (en algunos casos está por esclarecerse si el autor es Antonio de Salazar o Diego José de Salazar), que posiblemente procedan de su etapa de magisterio en la catedral de Puebla, dada la demostrada vinculación y circulación de música y músicos entre ambos centros.

(ver tablas 3 y 4).²⁵ A excepción de dos —posiblemente autógrafas—, corresponden a copias del siglo XVIII e incluso del XIX. Su *Salve Regina*, a 8 voces, es un ejemplo de su dominio de la técnica de la polifonía clásica (contrapunto imitativo, uso del canto llano como material para la construcción polifónica), combinada con el recurso policoral y con búsquedas expresivas basadas en la retórica musical y en el contraste, características de la transición al XVIII.²⁶

49

ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, su - spi - ra - mus,

su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus,

su - spi - ra - mus, su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus,

su - spi - ra - mus, su - spi - ra - mus, su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus,

Ilustración 2. Fragmento del primer coro de la *Salve Regina* (AVCCP, AM, leg.19).

Desde el inicio de su magisterio en la catedral de Puebla, las actas capitulares refieren frecuentes reprimendas a la capilla relacionadas con situaciones de desacato y desobediencia de algunos músicos a su autoridad.²⁷ En 1682, Salazar pidió licencia para presentarse en la oposición al magisterio de la catedral de México,²⁸ la que nunca se realizó.²⁹ Pasaron

²⁵ El mencionado inventario de 1718 le adjudica a Antonio de Salazar los salmos *Dixit Dominus* a 8, *Beatus vir* a 8, *Laudate Dominum* a 8 y *Credidi propter* a 8 —todos a 8 voces—, un *Lauda Jerusalem* y un *Miserere* a 11. Véase la transcripción de este inventario en la sección Documentos de este mismo número.

²⁶ Un análisis más amplio de esta *Salve* véase en Bárbara Pérez Ruiz, “Una antífona y tres maestros de capilla: un estudio sobre la composición de la *Salve Regina* en la catedral de Puebla en la segunda mitad del siglo XVII”, en Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, *Historia de la música en Puebla*. Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, México, 2010, pp. 65-78; y su transcripción completa, en Pérez Ruiz, *Antonio de Salazar...*, ed. cit., pp. 240-257.

²⁷ AVCCP, LAC 17, f. 256v, 22 de agosto de 1679; AVCCP, LAC 18, f. 11-11v, 20 de febrero de 1681; AVCCP, LAC 18, f. 83v, 7 de julio de 1682; f. 143, 12 de noviembre de 1682, f. 144v, 19 de noviembre de 1683. Todas estas referencias pueden consultarse en A. Tello, *et al.*, *Colección Sánchez Garza...*, ed. cit., en el apéndice documental correspondiente a este compositor.

²⁸ AVCCP, LAC 18, f. 74v, 24 de abril de 1682.

²⁹ Entre mayo y septiembre de 1682, hay varias referencias documentales relacionadas con este intento de convocatoria de oposición al magisterio de capilla de la catedral de México,

6 años hasta la siguiente convocatoria, en vísperas de la cual la catedral de Puebla le ofreció un aumento de 100 pesos a su salario “sin más respecto ni atención que el trabajo que se le ha acrecido [...] Y si alguno de los músicos o ministriles de dicha capilla le faltare a la obediencia justa, dé luego cuenta a este cabildo para que se remedie”. La siguiente noticia es del 31 de agosto, cuando Salazar se despidió de la catedral poblana para ocupar el mismo cargo en la catedral de México, tras haber ganado la oposición.

En la catedral de México

La oposición al magisterio de capilla

En 1682, estando en funciones Juan de Zúñiga Coronado,³⁰ el cabildo de la catedral de México publicó edictos convocatorios para elegir un nuevo maestro de capilla.³¹ Las razones parecen haber estado asociadas a la manera como Coronado ascendió a dicho cargo y a su cuestionable desempeño. Ante el reclamo del músico, el cabildo mandó a revisar...

...la forma y modo que en otras ocasiones ha habido de la provisión del oficio de maestro de capilla. Y el contador de esta dicha Santa Iglesia certifique si el Licenciado Juan De Zúñiga Coronado ha percibido el salario y obvenções en la forma que los dichos maestros de capilla. Y que el presente secretario certifique si cuando el cabildo señala y da salarios, los da con solemnidad de cédula de citación *ante diem* y que hechas estas certificaciones y vistas, se procederá a proveer lo que hubiese lugar de derecho.³²

De acuerdo con la documentación capitular, en la catedral de México la tradición hasta entonces había sido que el cabildo nombrara directamente al maestro de capilla. De manera que la convocatoria de 1682 constituyó el antecedente de un cambio en los métodos de elección del cargo mayor. En esta ocasión, Jerónimo de Quiroz, quien también fue maestro de la capilla de Jesús Nazareno y anteriormente de la catedral de Veracruz, propuso

aún en vida de Juan de Zúñiga Coronado. A su muerte, quedó en el ejercicio Joseph de Agurto y Loaysa; hasta la oposición de 1688, en la que fue nombrado Salazar. Véanse ACCMM, Correspondencia, C, caja 23, exp. 2, 26 de mayo de 1682; *ibid.*, 4 de septiembre de 1682.

³⁰ Juan de Zúñiga y Coronado fue segundo maestro de capilla en la época de Fabián Pérez Ximeno. En 1675, a la muerte de Francisco López Capillas, fue nombrado como titular. *Ibid.*, Correspondencia, caja 23, leg. 1, mayo de 1682.

³¹ Véase ACCMM, Correspondencia, libro 10, f. s/n, 12 de mayo de 1682. En esa ocasión, también se propuso a la oposición Juan de Mansilla, quien era discípulo de Jerónimo de Quiroz, maestro de la capilla de Jesús Nazareno y anteriormente de la catedral de Veracruz. *Idem.*

³² ACCMM, Correspondencia, caja 23, leg. 1, 26 de mayo de 1682.

a su aventajado discípulo Juan de Mansilla, de 14 años, para concursar por el cargo.³³ Por esas fechas, Antonio de Salazar solicitó un permiso en la catedral de Puebla para presentarse a dicha oposición.³⁴ Pero el cabildo mexicano debió reconsiderarlo, puesto que no prosperó la convocatoria. Sin embargo, a partir de 1683, Joseph de Agurto y Loaysa, quien ya desde tiempo atrás venía componiendo los villancicos para las fiestas más solemnes, fungió como maestro de capilla en ejercicio, es decir, lo que desde tiempos de Luis Coronado se denominó “teniente de maestro de capilla”.³⁵

La siguiente convocatoria ocurrió a mediados de 1688. Se publicaron los edictos el 28 de mayo.³⁶ El 15 de junio, Salazar presentó su oposición, pero en el ínterin que arreglaba su viaje a la Ciudad de México el cabildo se enteró de la inminente llegada de Miguel Mateo de Dallo y Lana, anterior maestro de la iglesia de San Salvador de Sevilla:

Propuso el señor Narváez que tenía noticia que venía de Honduras a la Veracruz un músico maestro de la capilla de la iglesia de San Salvador de Sevilla [Miguel Matheo de Dallo y Lana] y que, pues no venía el maestro de la Puebla [Antonio de Salazar], se podía aguardar a éste y que hiciese oposición, que le conocía José de Espinosa y decía que era muy a propósito. Confiriose esta proposición y se resolvió que el señor Narváez, de su parte, le llamase, sin que pareciese llamarle el cabildo. Y se ofreció dicho señor Narváez que le enviaría letra de 100 pesos para su viaje y se entendiese para este efecto de venir a la oposición. Y habiéndose conferido esto, se dijo que Su Señoría le enviase y que la fábrica los daría y pagaría a Su Señoría.

Esta noticia revela las expectativas del cabildo con relación al nivel de quien debía ocupar el magisterio y deja ver que ya tenía conocimiento sobre la solvencia del maestro de Puebla. El 19 de agosto iniciaron las evaluaciones de los cuatro opositores que se presentaron: Juan Alejo Téllez Girón, Joseph García, Joseph Gutiérrez y Antonio de Salazar, a quienes se les dio “letra de composición de música y de precisión”.³⁷ Éste fue el pri-

³³ ACCMM, Correspondencia, caja 23, leg. 1, 12 de mayo de 1682. Esta carta es muy esclarecedora acerca de algunos aspectos que formaban parte del examen de oposición para maestro de capilla.

³⁴ AVCCP, LAC 18, f. 74v, 24 de abril de 1682.

³⁵ ACCMM, Contaduría, asuntos varios, 1608-1710, caja 7, exp. 9, 1 de febrero de 1675, f. 2; ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 25 de junio de 1683; exp. 2, 3 de julio de 1683; AHSMM, LDE 4, f. 161-161v, 16 de mayo de 1696.

³⁶ ACCMM, LAC 22, f. 303, 28 de mayo de 1688; ACCMM, LAC 22, f. 304v, 15 de junio de 1688.

³⁷ ACCMM, LAC 22, f. 314, 19 de agosto de 1688; ACCMM, LAC 22, f. 314v, 20 de agosto de 1688. Lamentablemente, no se han localizado estos materiales; en cambio, en el archivo de la catedral de Guatemala se conserva el villancico *Sol fa de Pedro*, compuesto por Manuel de Sumaya como parte de su oposición al magisterio de la catedral de México, en 1715, y la Biblioteca Nacional de España conserva las letras impresas de los villancicos de San Pedro,

mer examen de oposición, en forma, que se encuentra documentado en la catedral de México, aunque no descrito con los detalles que el de Puebla. El 25 de agosto, con siete votos a favor —contra dos de su competidor más cercano: Téllez Girón—, Salazar quedó nombrado. Su salario fue equivalente al que se le asignó en Puebla cuando arribó al mismo cargo: 500 pesos anuales, más “un real en cada peso de los que tuviere la capilla de obvcención”.³⁸ El cabildo poblano lo dio por despedido y mandó a publicar edictos convocatorios para la oposición al magisterio vacante, el cual fue ganado por el músico sevillano, Miguel Mateo de Dallo y Lana.³⁹

La capilla de música

El magisterio de Salazar estuvo apoyado por otros dos músicos: Joseph de Agurto y Loaysa y Diego de León.⁴⁰ Este último era tildado por el cabildo eclesiástico como “músico de gran destreza y de buena voz”, quien también tocaba el violón en los días solemnes.⁴¹ A lo largo de esta gestión, la capilla musical fue incrementando su plantilla. Iniciando el año 1695, el cabildo ratificó a Salazar y a sus músicos para que continuaran al servicio de la catedral. El acta nos da noticia de al menos 21 integrantes, más un número indeterminado de “ministriles”:

José de Loaysa,
Agustín de Leyva,
Francisco de Atienza y Pineda,
Pedro Moreno,
Diego de León,

donde el último corresponde a dicho villancico de precisión: *Sol fa de Pedro*. Véase A. Tello, “El villancico de precisión...”, ed. cit. pp. 50-55.

³⁸ ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 25 de agosto y 24 de septiembre de 1688. AVCCP, LAC 22, f. 315, 25 de agosto de 1688; ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 28 de septiembre de 1688. Véanse peticiones de constancias por parte de los opositores en ACCMM, Correspondencia, caja 23, leg. 1, México, 29 de octubre de 1688.

³⁹ AVCCP, LAC 18, f. 369, 31 de agosto de 1688; AVCCP, “Maestros de capilla, organistas y músicos: Santa Iglesia Catedral”, numerados L.G. n.º 1-135, leg. 1, 12 de octubre de 1688. “Año de 1688. Certificación de haberse fijado en la catedral de México un edicto convocatorio de opositores a la maestría de capilla de esta Santa Iglesia por renuncia de don Antonio de Salazar”. ACCMM, LAC 22, f. 312, 3 de agosto de 1688; AVCCP, LAC 18, f. 382v, 4 de diciembre de 1688; AVCCP, LAC 18, ff. 385v-386, 14 de diciembre de 1688.

⁴⁰ En una carta de petición de un músico, fechada en 1691, la respuesta del cabildo hace mención de “los maestros de capilla de esta Santa Iglesia”. En otra carta de 1696, opinan y firman como autoridad, junto a Salazar, estos dos músicos: Joseph de Agurto y Loaysa y Diego de León. Correspondencia, caja 23, leg. 2, 23 de enero de 1696.

⁴¹ ACCMM, LAC 22, f. 77v, 20 de junio de 1684.

Francisco Astasio,
Pedro de la Cruz,
José de Espinosa,
Guillermo de Carvajal,
Carlos de Aguilar,
Nicolás Bernal,
Jerónimo de Gárate,
Juan Marzán de [¿Isazi?],
Tiburcio Vásquez,
Bartolomé de Poblete,
Manuel Díaz,
Antonio de Soto [Mayor],
Antonio [Rodríguez] de Oropeza,
Manuel Francisco,
Diego Dallo,
Miguel de Rojas,
[...] y los demás y ministriles, que continúen.⁴²

Sin embargo, dos años después, en 1697, el cabildo puso edictos convocatorios para recibir a músicos y ministriles, “por la falta que en dicha iglesia hay”.⁴³ Por entonces, Salazar elaboró un informe acerca del ministril Miguel de Ordóñez, a propósito del cual señaló la necesidad que había de instrumentos de corneta y chirimía para compensar la escasez de tiples en la capilla. De estas fechas se conserva numerosa correspondencia de músicos que atendieron a dicha convocatoria y de los respectivos informes de Salazar. La mayoría de los aspirantes fueron aceptados. En general, ésta fue una etapa en la que el cabildo mostró una apertura hacia la movilidad al interior de la capilla musical (recibimiento de músicos nuevos, aceptación de peticiones de aumento de salario, otorgamiento de licencias, ratificación de músicos), lo que cambiaría en los primeros años del siglo XVIII.

En 1709, Salazar presentó un informe acerca del desempeño de los músicos. Por la relevancia del mismo, lo transcribo íntegro:

Ilustrísimo señor: Antonio de Salazar, maestro de capilla de esta Santa Iglesia metropolitana, digo que, obedeciendo el mandato de Vuestra Señoría, certifico, con juramento que hago a Dios y a una señal de cruz (debajo del sigilo que se guarda y observa) que de los músicos que asisten a la capilla para el canto de órgano que aquí van expresados con sus salarios correspondientes al trabajo que tienen, y a lo que han aprovechado y sirven en dicha capilla, los aprovechados son los siguientes:

- Bachiller don Francisco Ponce, con 250 pesos
- Bachiller don Miguel de Rosas, con 125 pesos

⁴² ACCMM, LAC 23, f. 351, 7 de enero de 1695.

⁴³ ACCMM, Correspondencia, caja 23, leg. 2, 11 de noviembre de 1697.

- Bachiller don Francisco de Atienza, con 400 pesos
- Guillermo de Carvajal, con 250 pesos
- Carlos de Aguilar, con 150 pesos (y éste está impedido, y tiene 200 pesos por la enseñanza de los niños)
- Tiburcio Vázquez, con 200 pesos
- Manuel Díaz, con 200 pesos
- Juan de Cisneros, con 100 pesos
- Simón de Guzmán Vallín, con 150 pesos
- Miguel de Herrera, con 200 pesos
- Luis Beltrán del Castillo, con 75 pesos
- Diego López de Lois, con 250 pesos
- José Pérez de Guzmán, 250 pesos
- Juan de Rivera, con 100 pesos
- Juan [Francisco] de Orense, con 100 pesos

Los que no han aprovechado absolutamente ni adelantado un punto más de lo poco o nada que sabían son:

José de Guevara, con 100 pesos, el cual siendo muy mala la voz no ha querido a instancias mías aplicarse a un instrumento ni asistir como debe a las misas de Nuestra Señora y salves. Y el bachiller don Manuel de Cárdenas, con 200 pesos, a quien habiendo Vuestra Señoría sido servido aplicarle este salario porque se adelantase en el canto de órgano, para que pudiese ser sochantre cuando hubiere falta de él en el coro, hasta hoy, desde el día en que recibió dicha renta, no ha tomado una tan sola lección, y para que se vea la prueba de esta verdad, se serviría Vuestra Señoría de mandarle llamar, como también al dicho José de Guevara, y con asistencia de dos expertos músicos, los que Vuestra Señoría nombrase, le pongan papel de canto figurado y reconocer Vuestra Señoría tanto su corteidad como su poca aplicación.

Los ministriles son: organistas, bachiller don Manuel de Sumaya, con 300 pesos; Juan Téllez, con 300 pesos; Juan de Esquivel, con 200 pesos; bajoneros, Jerónimo de Gárate, con 300 pesos; Juan de Marsán, con 300 pesos; Antonio de Silva, con 200 pesos, y a éste se ha de servir Vuestra Señoría de mandar notificar que suba a la tribuna a tocar la chirimía, como es de su obligación y consta de su título, porque aunque yo se lo mande como maestro, no lo quiere ejecutar; Diego Suárez [=Juárez], arpista, con 200 pesos, quien para descargo de mi conciencia y debajo del sigilo de Vuestra Señoría, no toca cosa de provecho en el arpa, porque está tan poco diestro que un acompañamiento que sea un poco difícil no puede tocarlo con perfección sin pasarlo primero, el cual se recibió sin informe ni examen mío, como lo ha tenido Vuestra Señoría de uso y costumbre; [Juan] Domingo de Castañeda, corneta, con 120 pesos, está muy adelantado, y ahora con el nuevo que Vuestra Señoría se ha dignado admitir se acabará de perfeccionar; Francisco del Castillo, bajonero, con 100 pesos, va también aprovechando; José de Anaya, de bajoncillo, con 50 pesos, que apenas tiene para comer y trabaja igualmente a todos los demás bajoneros y cornetas, y es tan necesario que sin el dicho bajoncillo no se puede discantar con perfección; José de Balmaña, que está ausente, ganaba 125 pesos, éste era totalmente inútil, poco necesario, de quien informé a Vuestra Señoría por su mandato no ser a propósito para la capilla, como constará de mi dicho informe, y hoy mucho menos necesario; habiendo recibido Vuestra Señoría a Miguel Ordóñez que es tan eminente.

Asimismo, manifiesta a Vuestra Señoría, debajo del mismo juramento, que Tiburcio Vázquez, voz de contralto, el más esencial para el primer coro de la capilla, es muy corto el salario que tiene para lo mucho que sirve, a quien por tres veces, por mandato de Vuestra

Señoría, he entrado por entregado informe a su favor como también lo hay de otros músicos de dicha capilla a quienes mandó Vuestra Señoría lo hiciesen para el fin de adelantarles algún más salario, que por no tenerlo competente este ministro tan necesario en dicha capilla, está desabrido. Asimismo, debajo del mismo juramento, declaro a Vuestra Señoría, para descargo de mi conciencia y lo que pudiere acaecer, que el bachiller don Manuel [de] Sumaya está tan eminente compositor de contrapunto que puede ser maestro de capilla en la Real de Su Majestad, y tiene acabada una misa para el día de la Concepción de Nuestra Señora, que oirá Vuestra Señoría, siendo Dios servido, la cual, con todo el estudio de mis tareas, no pudiera darle todo el complemento que en sí tiene. Todo lo cual llevo referido es la verdad, que declaro, por mandato de Vuestra Señoría, debajo del juramento que hecho tengo. Y lo firmo, en México en 21 de noviembre de 1709 años. Maestro Antonio de Salazar [Rúbrica].⁴⁴

La siguiente tabla organiza de manera cronológica los datos recopilados, procedentes de documentos capitulares, facilitando una visión sobre el balance y el desarrollo de la capilla, la continuidad de ciertos músicos, la incorporación de instrumentos y el desuso de otros:

Tabla 1. Miembros de la capilla musical de la catedral de México durante el magisterio de Antonio de Salazar (1688-1715).⁴⁵

	1688-1692	1693-1700	1701-1705	1706-1710	1711-1715
Cantores (35)	Joseph Menes (tenor)				
	Juan de Ximénez (seise)				
	Juan Bautista de la Torre (contralto y tiple)				
	Bartolomé de Poblete (cantor)				
	Agustín de Leyva (soprano)				
	Antonio de Soto Mayor (cantor)				
	Joseph Agurto y Loaysa (tiple)				
	Joseph Menes (tenor)				
	Joseph de Espinosa (contralto)				
	Jacinto de la Vega (seise)				
	Guillermo de Carvajal (cantor)				
	Juan de Cisneros (seise, contralto)				
	Manuel Francisco de Cárdenas (seise, tenor)				
	Miguel de Rosas (seise, tenor)				
	Tiburcio Vásquez de Fonseca (contralto)				
		Manuel de Sumaya (seise)			

⁴⁴ ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 21 de noviembre de 1709.

⁴⁵ Fuentes consultadas: ACCMM, LAC 23-27, Correspondencia, caja 23; Correspondencia, libro 10.

	1688-1692	1693-1700	1701-1705	1706-1710	1711-1715
		Sebastián de Castañeda (seise)			
		Diego de Figueroa (seise)			
		Cristóbal Antonio de Soria (seise)			
		Francisco de las Casas (seise)			
		Miguel Ordóñez (tiple, tenor y contralto)			
		Sebastián de Quintana (contralto, tiple)			
		Diego Dallo y Lana (contralto)			
		Juan Antonio Rodríguez de Oropeza (cantor)			
		Diego Juárez (contralto)			
		Simón Javier Rodríguez de Guzmán (“contralto atiplado”)			
		Joseph Pérez de Guzmán (seise, tenor)			
		Joseph de Guevara (seise, tenor)			
		Luis del Castillo (seise, contralto)			
		Manuel Díaz (tenor)			
		Francisco de Atienza y Pineda (tenor)			
		Miguel de Herrera (contralto)			
		Francisco Ponce (tenor)			
		Juan Francisco de Orense (seise, tenor)			
				Joseph Franco (seise)	
				Juan de Rivera (contralto)	
				Juan Antonio Pérez (seise)	
Órgano		Francisco de Orsúchil			
		Juan Francisco de Esquivel y Rojas			
		Juan Téllez Girón			
			Diego de León		
				Manuel de Sumaya	
					Juan Antonio Pérez

	1688-1692	1693-1700	1701-1705	1706-1710	1711-1715
Bajón	Joseph de Espinosa (José Espinosa de los Monteros)				
	Nicolás Bernal				
	Joseph Idiáquez				
	Joseph de Balmaña y Atienza				
	Juan de Marsán e Isasi				
	Jerónimo de Gárate				
		Juan Marcelino			
		Antonio José de Silva			
				Joseph de Anaya (bajoncillo)	
				Francisco del Castillo	
				Joseph Orense (bajoncillo)	
				Antonio Cisneros	
Corneta		Francisco Astasio			
		Juan Domingo de Castañeda			
		Miguel Ordóñez			
Chirimía		Miguel Ordóñez			
				Joseph Orense	
Ministriles⁴⁶	Juan de Dios del Castillo				
	Pedro Moreno				
		Lorenzo Ximeno			
Violón	Antonio de Soto Mayor				
				Diego López de Lois	
				Antonio Cerezo	
Violín	Antonio de Soto Mayor				
Arpa	Juan de Espinosa				
	Pedro de la Cruz				
		Pedro de Acuña			
		Diego Suárez			
Sacabuche	Miguel de Figueredo				
		Diego Suárez			
Violín				Diego Tello	
				Antonio Cerezo	
				Diego López de Lois	
Oboe y flauta				Nicolás Benito Carreto	

⁴⁶ Denominación genérica de los instrumentistas de viento.

	1688-1692	1693-1700	1701-1705	1706-1710	1711-1715
Músicos ⁴⁷	Pedro de Irisarri y Jaso				
	Bernardo de Leyva				
	Carlos de Aguilar				
	Ignacio Joseph de Salvatierra				
				Joseph Manuel Raigón	
				Simón Rodríguez Santos	
				Luis Beltrán del Castillo	

Cantores y bajonistas sobresalen en cantidad, lo cual es lógico en una época de desarrollo de la policoralidad. Un interesante informe elaborado por Sumaya en 1718, tres años después de fallecido Salazar, ilustra con creces este factor y la concepción estética del nuevo maestro acerca de la debida conformación de una capilla catedralicia, específicamente en el contexto de la catedral de México, dadas sus dimensiones. Además, describe algunas de las problemáticas que entonces enfrentaba la capilla. Este testimonio permite ver en retrospectiva hacia la época final de Salazar. La siguiente es una transcripción parcial de dicho informe, rescatando los aspectos más relevantes para los fines de este estudio:

El maestro de capilla de esta Santa Iglesia [Manuel de Sumaya], mandome que le informase con cuanto número de músicos estaría bien servida esta Santa Iglesia y asimismo completa su capilla [...] en la música no hay más que cuatro voces radicales, que son tiple, tenor, contralto y bajo. Pero como el estudio y la aplicación de los profesores de esta dulcísima facultad (que como las otras se ha ido aumentando) hallasen y descubriesen el modo de componer a 6, 7 y 8 voces, otros a 12, otros a 16 y otros a 20 voces (que es una composición de cinco coros) como esta composición no deba salir (según el arte) de aquellas cuatro voces radicales y solo sea (como en los 10 números guarismales) duplicación, triplicación y cuadruplicación se sigue por legítima cuenta guarismal y aritmética que contando cuatro veces cinco o cinco veces cuatro sean veinte, y que ya poniendo cuatro voces en cada coro serán cinco coros, o ya poniendo cinco sujetos serán cuatro los coros, suficiente número para una capilla [...] debemos suponer que habrá ajustadamente una capilla suficiente y entera con veinte sujetos si todos los veinte dichos fueren suficientes en la ciencia y enteros y cabales en la voz [...]

Pero como esto, aunque no es imposible, es difícil, porque la experiencia nos enseña que en todas las artes no son todos iguales en la ciencia [...] porque hay unos muy aplicados y científicos y estos no tienen la voz, o si la tienen es poca o desaliñada (esto es de poco aire), y otros tienen voz competente y de buen aire, y éstos no saben, con que con estas faltas (indispensables en la miseria humana) jamás se encuentra concurso o ayuntamiento de músicos donde estén perfectamente llenos y acabados sus individuos [...]

⁴⁷ Según puede deducirse de las numerosas referencias documentales, la denominación “músico” se usaba comúnmente para quienes se desempeñaban en distintos roles, como cantor o instrumentista.

Lo que sí estilan las iglesias más célebres de España es tener ciertas plazas de música pre-fijas y determinadas para el primer coro, dos tiples cantores, dos contraltos, dos tenores, un organista o un arpista eminente y un diestro bajón, estas plazas son de prefixión [*sic*] y éstas se obtienen por oposición, pero en el resto de la capilla no hay número determinado, por las razones que llevo dichas y por costumbre inmemorial de aquellas iglesias [...]

Asimismo, la composición de muchos coros se hace midiendo distancias, ya de 22, ya de 15, ya de 8 puntos. Y como esto no se puede ejecutar si no es con voces muy a propósito, para suplir la falta de solidez de las voces nos valemos los maestros de duplicar en semejantes composiciones los cantores. Y así en el primer coro, que es el centro radical de los ocho intervalos, ponemos cuatro voces; en los segundos, las duplicamos, porque ya distan ocho puntos más del centro, y en el tercer coro, las triplicamos, por distar el triplo del centro tradicional. Con que para cantar una obra de tres coros con voces no competentes son necesarios seguramente cuatro sujetos en el primer coro, ocho en el segundo y doce en el tercero, que hacen veinticuatro músicos, y con veinte habrá para cantar a cinco coros, siendo electos y de voces competentes [...]

Añado a lo dicho que aún por la distancia material se conoce ser necesario gran cuerpo y solidez en las voces, pues vemos que unos mismos cantando en el facistol suenan mucho y cantando en una tribuna no se les percibe lo que cantan; luego, mientras se multiplicaren más coros (que es preciso dividirlos para la armonía musical) cuanto más distaren las partes que componen ese todo. Y no obsta el decir que otras iglesias se sirven con menos número de cantores porque a esto respondo dos cosas: la primera, que esas iglesias son más cortas en el ámbito de la fábrica, y cualquier voz suena en ellas; pero esta iglesia, por su latitud, necesita de unas voces muy masivas y corpulentas. La segunda, que esas iglesias no tienen las concurrencias y asistencias que esta Santa Iglesia [...]

[...] que la capilla de esta Santa Iglesia ni nunca baje de los 20 sujetos ni exceda de los 25, la razón es que con los dichos 25 sujetos puede quedar en esta forma:

- 5- dos tenores para el primer coro y tres para los otros
- 5- dos contraltos para el primer coro y tres para los otros
- 4- dos cornetas, dos violines para suplemento de tiples
- 3- tres organistas, uno de preeminencia y dos para semaneros
- 4- cuatro bajones, y que éstos y los cornetas sepan tocar la chirimía para el servicio de la tribuna
- 4 arpistas, violonista y sacabuche, que con el maestro hacen 25 sujetos (como por el margen se pueden numerar), con que puede quedar completamente buena la música de esta Santa Iglesia.⁴⁸

⁴⁸ ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 19 de noviembre de 1718.

Tabla 2. Comparación cuantitativa de la capilla musical a partir de los informes de Antonio de Salazar (1695 y 1709) y Manuel de Sumaya (1718).

	Cantores	Organistas	Arpistas	Bajonistas	Corneta	Chirimía	Sacabuche	Violón	Violín	Oboe
1695 (37)	14	4	4	8	3	1	2	1	—	—
1709 (37)	17	3	1	6	2	1	1	2	3	1
1718 (27)	17	2	1	4	—	—	1	1	1	—

	1704	Muertos	1709
Alto Anton de Salazar	b100p	—	b100p
B. D.º Francisco Perce	b250p	—	b250p
B. D.º Miguel de Acas	b100p	—	b125p
B. D.º Manuel de Cadenas	b200p	—	b200p
B. D.º Francisco Arriaga	b400p	—	b400p
Guillermo de Caranazal	b250p	—	b250p
Carlos de Aguilar	b150p	—	b150p
Manuel Diaz	b150p	—	b200p
Lorenzo Jimenez	b125p	b125p	—
Fibuncio C. Barquera	b200p	—	b200p
Seonimo C. Gamte	b300p	—	b300p
Juan Maxuan	b300p	—	b300p
Antonio C. Josa	b100p	b100p	—
Juan C. Siveros	b100p	—	b100p
Miguel C. Haza	b150p	—	b200p
Antonio C. Silva	b120p	—	b200p
Diego Dalla	b150p	b150p	—
Diego Suarez	b150p	—	b200p
Anaon, de Dropeca	b150p	b150p	—
Domino de Ca. Stañeda	b120p	—	b120p
Luis Beltran del Castillo	b050p	—	b050p
Simon C. Guzman	b100p	—	b150p
Josep Laurana	b100p	—	b100p
Diego C. Lops	b150p	—	b250p
Joaquín de Castañeda	b100p	b100p	—
Josep Perez C. Guzman	b100p	—	b250p
Juan C. de Castillo	b100p	—	b100p
Josep Balbana	b100p	—	b125p
Juan C. Luera	b—	—	b100p
Juan C. Orense	b—	—	b100p
Josep C. Anaya	b—	—	b050p
Josep C. Guzman	b602p	b630p	b617p

280p

Ilustración 3. Nómina de la capilla musical de la catedral de México en 1704-1705, (ACCM, Correspondencia, caja 23, leg. 3).

En abril de 1711, el cabildo evaluó, a través de la opinión de Antonio de Salazar, la permanencia de “músicos y ministriles” en la capilla. Salazar abogó por la ratificación de todos, “por ser menesterosos y tener la inteligencia y destreza necesaria para sus empleos.”⁴⁹

Algunos de estos ministros cumplían otras funciones relacionadas tanto con aspectos musicales del culto divino como con la formación de los músicos de la capilla. A la llegada de Salazar, en 1688, Bartolomé de Poblete era el maestro de canto de órgano de los niños del coro, función antes ejercida por Guillermo de Carvajal, hacia 1684; en 1692, se sumó a este oficio Carlos de Aguilar, quien enseñaba “canto llano, de órgano y villancicos a los niños”; y posteriormente, Miguel de Herrera, como suplente. En 1711, ocupó el cargo Diego López de Lois. En el canto llano sobresalían los cantores Manuel de Bárcena, Manuel Francisco de Cárdenas y Miguel de Rosas. Simón Rodríguez de Guzmán destacaba como cantor de villancicos, “tiple natural”. En la primera mitad del siglo XVIII este músico fue uno de los principales copistas, tanto de libros de coro como de obras sueltas. Algunas obras en latín de Antonio de Salazar se conservan en copias realizadas por este amanuense.⁵⁰

El problema de las obvenciones: la capilla de música de la catedral, los “zangonautlas” y los músicos extravagantes

Los músicos de capilla de cualquier catedral novohispana, además de su salario anual, percibían una ganancia porcentual adicional por funciones externas a la iglesia a la que pertenecían como ministros. Dichas ganancias constituían una de las fuentes de ingreso eclesiástico: las obvenciones. En la catedral de México, estos recaudos se destinaban a la fábrica espiritual, a la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua —que agrupaba a los músicos y capellanes de la catedral—, a los músicos en situación de enfermedad, a los jubilados, y el sobrante, se distribuía entre los músicos de la capilla.⁵¹ Pero fuera de los beneficios económicos que suponían, estas entradas extras fueron fuente de conflicto en varios sentidos; en el

⁴⁹ ACCMM, LAC 27, f. 51-51v, 18 de abril de 1711.

⁵⁰ Referencias acerca de estas actividades y aptitudes véanse en ACCMM, Correspondencia, caja 23, leg. 3, 12 de enero de 1706 y 19 de enero de 1706. Mayores referencias véanse en Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Universidad de Granada-Facultad de Filosofía y Letras, Granada, 2007, 3 vols., pp. 580, 589-590. [Tesis doctoral en Musicología].

⁵¹ Raúl Heliodoro Torres Medina, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, 2015, p. 138 et ss.

administrativo, eran terreno fértil para ciertas irregularidades a la hora de su registro en el llamado “Libro de las obvenciones” —comúnmente llevado por el maestro de capilla— y también al momento de su distribución. Asimismo, conllevaba problemáticas en el funcionamiento del culto divino en la catedral, puesto que en ocasiones suponía una reducción de su capilla en detrimento de la solemnización de algunas festividades. Tales problemáticas eran tema frecuente en las reuniones capitulares. Un acuerdo de 1681 es clarificador de la complejidad y las repercusiones de esta situación:

Y congregados en su sala capitular, según como lo han de costumbre, dijeron que por cuanto se ha reconocido el desorden que hay en los ministros músicos de dicha Santa Iglesia, que se ha alterado la costumbre que había que no salía la capilla y gremio de los dichos músicos a otra parte fuera de esta Santa Iglesia, sin licencia del Señor Deán o Señor Presidente, que se hallaba en ella al tiempo de las funciones, y que así mismo, se conocía que se partía en trozos el dicho gremio, yéndose a otras partes, de que percibían obvención defraudándose las que podían y pudieran percibir los demás, de que así mismo resultaba el disminuirse el concurso de los cantores quedándose en poco número el resto para el coro, en donde tenían obligación de cantar, desluciéndose el acto y música y que por ir a ganar la obvención a otras partes, apresuraban el canto en el coro, pasando a una deformidad indecente digna de remediarse, y que el sábado pasado estuvo el coro sin la música suficiente para la misa de Nuestra Señora, y se experimentaba que se hacía notable falta por no asistir los músicos y que así mismo esta mañana fue sensible la falta de los niños, no hallándose quien ayudara las misas por faltar a este tiempo el maestro que les enseña y debe doctrinar en estas puntualidades. Por tanto mandaban y mandaron que se les notifique a los dichos músicos no salgan a otra parte sin licencia del señor presidente y especialmente en los días que deben asistir al coro, y que en dichas ocasiones no salgan partiéndose el gremio en partes, dejando los demás compañeros, sino fuere con consentimiento y a sabiendas del señor Presidente, que en caso muy necesario, proveerá de la licencia necesaria, y de aquí adelante asistan a la Misa de Nuestra Señora los sábados y que el maestro de los niños procure asistir a su obligación...⁵²

La solución provista consistió en que una mitad del año asistiera a estas funciones media capilla y la siguiente mitad del año la otra parte. Salazar heredó este conflicto. En 1704 se dirigió al cabildo planteando el antiguo y escabroso tema de las obvenciones, a propósito de la “competencia” de los conjuntos de músicos extravagantes, quienes, al cobrar menos que la capilla catedralicia, acaparaban las funciones externas a la catedral:

Antonio de Salazar, maestro de capilla en esta Santa Iglesia [...] represento a Vuestra Señoría la causa de ser tan pocas las obvenciones, para que, en lo que hubiere lugar, nos ampare y recaude lo que pierde también en ellas la fábrica, reduciendo mi petición a tres puntos: lo primero, que muchas obvenciones se pierden porque en las otras parroquias, si

⁵² ACCMM, Correspondencia, caja 23, leg. 2, “Auto para que los músicos no salgan a otra parte a funciones sin licencia del Presidente”, 7 de octubre de 1681.

nos llaman los feligreses, no lo permiten los curas, antes, nos atajan con que tienen decreto del señor arzobispo para que los músicos extravagantes canten en sus entierros, y nosotros no; excusando hasta con públicos litigios que hemos tenido acerca de que la capilla de esta Santa Iglesia no concurra a sus funciones. Lo segundo que de esto se sigue es que con este permiso van dichos músicos extravagantes a quitarnos las más obvenciones, que como las sirven por meno[s] cantidad, las pierde nuestra capilla, y la fábrica pierde también todas esas porciones, sin haber[las] bastante, lo ejecutorado en los autos que paran en el Juzgado del Señor Provisor, todos a favor n[uestro?] y corroborados por la Real Audiencia. Mas, por estar mal informado, el Señor Arzobispo ha condescendido con lo que han pedido a Su Excelencia personas de autoridad que han hecho las causas de dichos músicos extravagantes, por no haber tenido de parte nuestra quien declare nuestro fuero y derecho al Señor Arzobispo y Tesorero. Y último, digo, Señor, que algunas obvenciones, y casi las más considerables se pierden por ser días de asistencia en el coro, y aunque pudieran ya algunos músicos a comenzarlas sin que hubiera falta en el coro, no se determinan muchas veces, así por no perder el punto del cuadrante, como por no haber consultado a Vuestra Señoría, que pues la capilla va en dichas ocasiones a servir funciones en que es interesada la fábrica, no pierdan el punto del coro. Y así para conseguir en todo, primeramente, en obediencia de lo mandado y, juntamente, en auxilio y amparo (que como ministros de esta Santa Iglesia esperamos).

A Vuestra Señoría pido y suplico ampare y defienda el tra[¿bajo?] de nuestra capilla, haciendo notorio a los curas de las otras parroquias la primacía que debemos tener, por ministros de esta Santa Iglesia, sin que nos impidan el cantar en sus entierros y en las demás funciones, que sus feligreses nos llaman. Asimismo, pido y suplico todo el auxilio de Vuestra Señoría para que se observe y guarde todo lo contenido en los autos que llevo referidos, pues amparando esta causa la grandeza de Vuestra Señoría será noticiado el Señor Arzobispo de cómo ya es pleito vencido y a favor nuestro, pues en dos ocasiones que se ha removido, se empeñaron en defender los fueros y privilegios de la capilla de esta Santa Iglesia el Excelentísimo Señor Fray Payo de Ribera, arzobispo virrey (que Dios haya) y el Señor Doctor Don Juan de Poblete, Deán que fue de esta Santa Iglesia, si bien al presente esperamos mucho más de la piedad y justificado celo de Vuestra Señoría en amparar y defender a sus ministros.⁵³

En cuanto a la problemática de la distribución de las obvenciones, en diciembre de 1700 el cabildo pidió a Salazar que cuidara que en la capilla no hubiera “zangonautlas entre los músicos”, sino que las obvenciones que hubiere se repartieran entre todos.⁵⁴ El término “zangonautla”, tal vez asociado al término “zángano”, parecía aludir a un manejo fraudulento del dinero obtenido por esa vía, lo cual era frecuentemente denunciado por los propios músicos de la capilla.⁵⁵ En 1705, Salazar y una buena parte de los miembros de su capilla dirigieron una carta al cabildo denunciando al sochantre Manuel Raygón, por haber sido deshonesto en el pago de

⁵³ ACCMM, Correspondencia, libro 10, 9 de septiembre de 1704.

⁵⁴ ACCMM, LAC 25, f. 239v, 10 de diciembre de 1700.

⁵⁵ Véanse Evguenia Roubina, *El Responsorio “Omnes moriemini...” de Ignacio Jerusalem: la primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*. UNAM/Escuela Nacional de Música, México, 2004, pp. 25-48; y R. H. Torres Medina, *op. cit.*, pp. 138-142.

unas obvenciones en ocasión de un entierro. A la hora de la distribución, el clérigo se embolsilló una buena parte de las ganancias.⁵⁶

Este conflicto asociado a las obvenciones y a la existencia de “capillas” externas, o alternas a la oficial, venía de muy atrás. En 1651, el entonces maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno pidió al cabildo que se prohibieran las “capillas de músicos, y en particular una de un negro, por la indecencia con que cantan y disparates que dicen en el oficiar de las misas y en otros actos tocantes al ministerio de esta iglesia, fuera de que se aminoran las obvenciones de la capilla de la catedral, donde es interesada la fábrica”. En esa ocasión, los miembros del cabildo se mostraron sensibles “respecto de componerse estas capillas de algunos clérigos pobres que no tenían otra ocupación y sería impiedad quitar a nadie su modo de vivir, haciendo reparo justamente en la indecencia de la capilla del negro”.⁵⁷ En 1663, Antonio Vicencio, quien enseñaba música a los niños del Colegio Real de San Juan de Letrán, fungía también como maestro de “la capilla extravagante de esta ciudad”. En una reveladora carta dirigida al cabildo refiere que “ha más de cincuenta años que estamos sirviendo en esta ciudad en todos los actos que somos llamados a una con la muy ilustre capilla de la Santa Iglesia Catedral”. El fin de la carta era pedir la regulación de lo que llamaba “ternos de música que salen a concertar pasos y procesiones enteras sin ser su oficio”. Describe que dichos ternos “se componen de mozos que tienen diferentes oficios, como son calceteros, tiradores de oro, danzarines y otros que se ocupan en el baratillo y un comediante y un calderero y un chino verdulero y un ciego herrero y otros de color quebrado [...] que se ocupan en este tiempo con título de músicos como no es su oficio”, y que “son de grave perjuicio, así al culto divino como a sus ministros [...] a que se añade los muchos ruidos y escándalos que causan los contenidos, peleando entre sí sobre los conciertos, rebajas y baratas, como personas que no saben lo que hacen [...]”.⁵⁸ Estos pleitos llegaban incluso a instancias legales, siendo denunciados ante la Real Audiencia (un tema que merece ser investigado más hondamente).

El archivo de música en tiempos de Salazar

Antonio de Salazar arribó al magisterio de capilla de la catedral de México en una temporalidad de cambios y transiciones. Pero, además, en un momento de decaimiento en la producción musical por parte de la gestión

⁵⁶ ACCMM, Correspondencia, caja 23, leg. 3, 29 de mayo de 1705.

⁵⁷ ACCMM, LAC 11, ff. 33v-34, 2 de mayo de 1651.

⁵⁸ ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 8, 12 de marzo de 1663.

anterior, de Juan de Coronado y Zúñiga, de quien no se ha identificado ninguna obra en el archivo, ni fuera de él. Se sabe que era José de Agurto y Loaysa quien se encargaba de componer los villancicos, aunque también algunas obras latinas. De acuerdo con su propio testimonio, Salazar proveyó de música nueva al archivo, con obras tanto traídas de Europa como compuestas por él.⁵⁹ En una carta escrita al cabildo en 1710, hizo referencia a la situación en la que halló el archivo a su llegada en 1688:

...cuando vine a ella no hallé un pliego de música latina, y yo he hecho misas, salmos, responsorios, motetes e himnos, sin faltar a las anuales festividades de villancicos, en que no bajaban de setenta en cada un año; y tenía tal inopia de música, que el primer estante para los libros lo hice a mi costa, porque no lo había; y algunos libros viejos que pude adquirir fue a costa de muchos disgustos, porque para hallarlos me valí del recurso de las censuras eclesiásticas.⁶⁰

Como estipulaban los reglamentos de la catedral, el maestro de capilla estaba a cargo del archivo de música polifónica (papeles y libros de polifonía), mientras que el chantre estaba al cuidado de los libros de canto llano. En 1712, el cabildo solicitó a Salazar la realización de un inventario de papeles y libros a su cargo. En el reporte, Salazar reflejó la existencia de 25 libros de polifonía, que contenían el Oficio de Difuntos; un impreso de José de Torres de 1703; libros de misas y motetes de Francisco López Capillas; un libro de pasiones de Luis Coronado; misas y magnífics de Eduardo Lobo; música de Cuaresma, alguna del “maestro Victoria”; lamentaciones y motetes de Semana Santa; un libro de Vísperas e himnos de todo el año de Francisco Guerrero (el *Liber Vesperarum*, Roma, 1584); otro libro de magnífics de Sebastián Aguilera de Heredia; misas y motetes de Alonso Lobo (el *Liber primus missarum* de 1602); un libro de motetes de Sebastián de Vivanco (Salamanca, 1614); un ciclo de magnífics de Hernando Franco (el llamado Códice Franco I), entre otros sin especificación de autores.⁶¹ Al no existir un registro previo de los libros de polifonía (el de Salazar es el primer inventario localizado), no es posible tener certeza de la antigüedad de este repertorio en la catedral de México. Pero de acuerdo con el citado informe de Salazar, algunos habrían sido llevados por él a la catedral.

No obstante, el mayor aporte de su magisterio estuvo en su labor como compositor. El archivo de la catedral de México resguarda 77 obras de Antonio de Salazar. Posiblemente sea el compositor con mayor número de obras en un mismo archivo, un factor significativo que refleja una

⁵⁹ ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, [c. 9 de marzo de 1700].

⁶⁰ ACCMM, libro 10, 10 de enero de 1710.

⁶¹ Actualmente la catedral sólo resguarda 14 libros de polifonía y no todos se citan en el mencionado inventario.

intensa producción local en los últimos decenios del siglo XVII y los primeros del XVIII (ver tablas 3 y 4).

Las siguientes tablas muestran la escena principal en la vida musical de Salazar, la que trascendió hasta nuestros días, la que es posible escuchar, cantar y tocar: su música, latente en cientos de manuscritos, ahora en proceso de ser transcritos y publicados a 300 años de su desaparición.

Tabla 3. Relación de obras en latín de Antonio de Salazar

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones ⁶²
<i>Adjuva nos, Deus</i>	Versículo, Jueves Santo	5V	ACCMM, LP 10/A, ff. 32v-35; LP 12, ff. 42v-45 (atribuido por concordancia con LP 10/A).
<i>Aeterna Christi munera</i>	Himno de Maitines, Común de apóstoles, San Pedro	5V	AVCCP, LP 5, ff. 128v-129
<i>Amavit eum Dominus</i>	Responsorio 7, Confesores Pontífices	4V	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1681] ⁶³
<i>Angelus Domini apparuit</i>	Motete, San José	4V	AVCCP, AM, leg. 19
<i>Beatam me dicent</i>	Responsorio 7, Natividad de la Virgen	8V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1678]
<i>Benedicamus Patrem</i>	Responsorio 7, Santísima Trinidad	6V, ac	ACCMM, AM, leg. Dd4, [AM1158]; leg. Ba1, [AM0009] ⁶⁴
<i>Benedicat nos Deus</i>	Responsorio 3, Santísima Trinidad	4V, ac	ACCMM, AM, leg. XII Bis Let. S, [AM1688]; leg. Ba1, [AM0009]

⁶² Las signaturas citadas corresponden a las asignadas en los catálogos publicados de cada acervo o, en su defecto, a las clasificaciones establecidas por la institución que resguarda los manuscritos. Para el significado de las siglas, véase la sección “Fuentes consultadas”.

⁶³ La signatura entre corchetes es una clasificación interna establecida por el licenciado Salvador Valdés (encargado del archivo por muchos años), inscrita en grafito en los bordes de los manuscritos. Ésta no fue contemplada por Stanford, razón por la cual la coloco entre corchetes después de la signatura correspondiente a su catálogo.

⁶⁴ Entre los años 2004 y 2006, en el marco de la catalogación de los papeles de música de la catedral de México, llevada a cabo por un equipo de musicólogos, estudiantes y becarios —coordinados por Bárbara Pérez Ruiz y Jesús Herrera— inscritos en el proyecto Musicat, se efectuó la reintegración de una cantidad significativa de obras cuyas partes estaban dispersas en distintos expedientes. Por ello la alusión a varias signaturas en algunas obras de Antonio de Salazar contenidas en esta tabla. La actuales corresponden a las asignadas por Musicat; la anteriores, a las asignadas por Thomas Stanford en su *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*. CONACULTA/INAH/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, México, 2002.

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones ⁶²
<i>Benedictus Dominus Deus</i>	Responsorio 2, Santísima Trinidad	8V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1689]
<i>Christe Sanctorum decus</i>	Himno, San Gabriel Arcángel	4V	ACCMM, LP 4/B, ff. 107v-108 (ff. 6v-8 inscritos en el original). La segunda parte de este himno, <i>Virgo dux pacis</i> , es de Manuel de Sumaya.
<i>Christum Regem adoremus</i>	Invitatorio, Corpus Christi	4V	AVCCP, AM, leg. 19
<i>Credidi propter quod</i>	Salmo de Vísperas	10V	ACCMM, AM, A0053
<i>Defensor alme Hispaniae</i>	Himno, Santiago Apóstol	4V	AVCCP, LP 5, ff. 130v-131
<i>Dixit Dominus</i>	Salmo de Vísperas	8V	ACCMM, AM, A1949
<i>Dixit Dominus</i>	Salmo de Vísperas	8V	ACCMM, AM, A1950
<i>Dixit Dominus</i>	Salmo de Vísperas	4V	AVCCP, AM, leg. 19
<i>Duo seraphim</i>	Responsorio 8, Santísima Trinidad	8V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Bis Let. S, [AM1688], leg. Ba1, [AM0009]. Otra versión en leg. XII, Let. S, [AM1677].
<i>Ego autem in solitudine</i>	Motete, Pasión	4V	IFMCIRMA, rollo 08, n.º 054
<i>Egredie Doctor</i>	Himno, Conversión de San Pablo	4V	ACCMM, LP 4/B, ff. 104v-107 (3v-6, foliación inscrita en el libro); LP 12, ff. 56v-58 (atribuido por concordancia con LP 4/B). La segunda parte de este himno, <i>Sit trinitati</i> , es de Sumaya.
<i>Eia mater, fons amoris</i>	Motete, Pasión	4V	IFMCIRMA, rollo 08, n.º 054
<i>Euge serve bone</i>	Responsorio 1, San Ildefonso	8V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1683]
<i>Exsurgens Joseph</i>	Motete, San José	4V	AVCCP, AM, leg. 19
<i>Gloriosae Virginis Mariae</i>	Responsorio 3, Natividad de la Virgen	6V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1678]
<i>Hic est Michael Arcangelus</i>	Motete, San Miguel Arcángel	4V	AVCCP, AM, leg. 18
<i>Hodie concepta est</i>	Responsorio 1, Natividad de la Virgen	8V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1678]
<i>Inveni David</i>	Responsorio 4, San Ildefonso	6V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1682]
<i>Joseph fili David</i>	Motete, San José	8V	AHAAO, AM, leg. 50.7
<i>Juravit Dominus</i>	Responsorio 3, Confesores Pontífices	8V	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1680]

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones ⁶²
<i>Laudate Dominum</i>	Salmo de Vísperas	4V, ac	AHAD, Ms. Mús. 740 ⁶⁵
<i>Letanía a María Santísima</i>	Letanía	5V, ac	AVCCP, AM, leg. 56; leg. 19
<i>Letanía de Nuestra Señora</i>	Letanía	6V	AHAD, Ms. Mús. 346
<i>Letanía de Nuestra Señora de Loreto (1690)</i>	Letanía	6V	Cenidim, CSG.261. Incompleta, sólo están el S1 y B1.
<i>Magnificat</i>	Cántico, Vísperas	5V	AVCCP, AM, leg. 131; leg. 18 (otra copia)
<i>Magnificat</i>	Cántico, Vísperas	12V	AHAAO, AM, leg. 50.6
<i>Magnificat</i>	Cántico, Vísperas	8V	AHAAO, AM, leg. 50.10. Incompleta, faltan S1 y B1.
<i>Magnus Dominus</i>	Responsorio 6, Santísima Trinidad	6V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Bis Let. S, [AM1691]
<i>Mirabilia testimonia</i>	Salmo de Nona, Ascensión del Señor	8V	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1687]
<i>Miris modis repente liber</i>	Himno, San Pedro ad vincula	4V	ACCMM, LP 4/B, ff. 113v-115 (ff. 12v-14 de la foliación original); LP 12, ff. 22v-24 (atribuido por concordancia con LP 4/B); ABSMG, Libros raros, caja 1, n.º 1, f. 51 (otra copia). La segunda estrofa de este himno (Sit trinitati) es de Sumaya.
<i>Misa</i>	Misa	4V, 2vl, 2cor	Archivo de la Parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca, Sa-Ms-02-13 (RISM 120000347)
<i>Missa brevis</i>	Misa	7V	Iglesia Parroquial de San Diego Metepec, Tlaxcala.
<i>Missa Septem Doloris</i>	Misa	12V	Iglesia Parroquial de San Diego Metepec, Tlaxcala.
<i>Missa sine nomine</i>	Misa	5V	ACRM, expediente s/s
<i>Missus est Gabriel Angelus</i>	Motete, San José	4V	AVCCP, AM, leg. 18
<i>Nativitas gloriosae Virginis Mariae</i>	Responsorio 5, Natividad de la Virgen	8V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1678]
<i>Nativitas tua Dei Genitrix</i>	Responsorio 6, Natividad de la Virgen	7V, ac	ACCMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1678]

⁶⁵ Hasta el momento de la presente publicación, no ha sido posible acceder a la consulta de esos manuscritos. Las referencias de las signaturas provienen de Drew Edward Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. UNAM/ADABI, Ciudad de México, 2013, pp. 428 y 429.

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones ⁶²
<i>Vexilla Regis</i> (Manuel de Sumaya)- <i>O crux, ave, spes unica</i> (Antonio de Salazar)	Himno de Vísperas, Santa Cruz	4V	ACMM, LP 4/B, ff. 109v-111 (8v-10 de la foliación original).
<i>O gloriosa virginum</i>	Himno de Laudes, Asunción de la Virgen	4V	AVCCP, LP5, ff. 149v-150
<i>O sacrum convivium</i>	Himno, Corpus Christi	8V	ACMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1679]; TepMNV, LP 2/A, ff. 22v-26
<i>O vos omnes</i>	Motete, Pasión	4V	IFMCIRMA, rollo 08, n.º 054
<i>Parce mihi Domine</i>	Lección primera, Oficio de Difuntos	4V, ac	AVCCP, AM, leg. 19
<i>Quem terra pontus sidera</i>	Himno de Maitines, Fiestas de la Virgen	4V	AVCCP, LP 5, ff. 148v-149
<i>Quis Deus magnus</i>	Responsorio 4, Santísima Trinidad	8V, ac	ACMM, AM, leg. XII, Bis Let. S, [AM1688, AM1690]
<i>Salve Regina</i>	Antífona mariana	8V	AVCCP, AM, leg. 19
<i>Stabat Mater</i>	Secuencia, Fiestas de la Virgen	4V	AVCCP, AM, leg. 30
<i>Te Joseph celebrent</i>	Himno, San José	4V	AVCCP, LP 5, ff. 150v-151
<i>Tibi laus</i>	Responsorio 5, Santísima Trinidad	4V	ACMM, AM, leg. Dd4, [AM1158] [a]
<i>Tuam ipsius animam doloris</i>	Motete, Pasión	4V	IFMCIRMA, rollo 08, n.º 054
<i>Vidi Dominum sedentem</i>	Responsorio 1, Santísima Trinidad	8V, ac	ACMM, AM, leg. XII, Let. S, [AM1677]; leg. Ba1; [AM0009]

Tabla 4. Relación de villancicos de Antonio de Salazar

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones
<i>[Hola abo? Ab del Ejido.] Nora buena vengáis, Antón</i>	Navidad	3V	CSG.263. Incompleto (sólo está el Ti2).
<i>A celebrar este día</i> (1714)	Asunción	8V, ac.	ACMM, A0041
<i>A coger las flores</i>	Guadalupe	4V	AVCCP, 716. Incompleta (sólo hay una parte de Bajo).

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones
<i>A coronarse reina de los cielos</i>	Asunción	4V	ACCMM, A0048. Incompleta (sólo está la parte de T). Hay una copia, anónima, en la Iglesia de San Diego Metepec, Tlaxcala.
<i>A la lid, que se apresta</i> (1713)	Natividad de la Virgen	4V	ACCMM, A0036
<i>A la mar, que se anega la nave</i> (1705)	San Pedro	11V, ac.	ACCMM, A0014
<i>A la palestra, a la lid</i> (1714)	San Ildefonso/ San Nolasco	8V, ac.	ACCMM, A0040. Incompleta, pero reconstruible (falta el bajo del primer coro).
<i>Aguas, tierra, fuego, viento</i> (1703)	San Pedro	4V, ac.	ACCMM, A0013. Incompleta (sólo hay una parte de Alto y el acompañamiento).
<i>Ah de la centinela, ah de la guarda</i> (1707)	Natividad de la Virgen	6V, ac.	ACCMM, A0018
<i>Ah de la nave suelten las velas</i> (1708)	San Pedro	8V, ac.	ACCMM, A0019
<i>Ah del cielo, ah de la tierra</i> (1699)	Navidad	8V	ACCMM, A0006
<i>Airecillos de Belén</i> (1713)	Navidad	6V, ac.	ACCMM, A0034
<i>Al agua, marineros</i> (1708)	San Pedro	4V, ac.	ACCMM, A0020
<i>Al aire fragancias despidan las flores</i>	Navidad	4V	CSG.255
<i>Al campo, a la batalla</i> (1713)	San Pedro	11V, ac.	ACCMM, A0038
<i>Al portal, zagalejos</i> (1707)	Navidad	6V, ac.	ACCMM, A0017. Incompleta (aparentemente falta el Tiple del segundo coro).
<i>Al salir el sol</i>	Santísimo Sacramento	5V	Iglesia de San Diego Metepec, Tlaxcala.
<i>Al son que dos clarines</i>	Concepción	11V	ACCMM, A0051
<i>Alarma toquen, tiren, disparen</i> (1713)	Guadalupe	6V	ACCMM, A0037
<i>Albricias, zagalejos</i> (1714)	Navidad	6V, ac.	ACCMM, A0042

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones
<i>Angélicos coros</i>	Navidad	8V	CSG.256
<i>Arde afable hermosa</i> (1693)	Navidad	11V	ACCMM, A0001
<i>Atención, atención [...] del aire y del fuego</i>	Santísimo Sacramento	8V, ac.	CSG.257
<i>Atención, que si copia la pluma</i> (1698)	Guadalupe	6V, ac.	ACCMM, A0003
<i>Aves flores, luces, fuentes</i> (1704)	Navidad (Villancico de Kalenda)	11V	AHAAO, 50.12
<i>Ay, dulce dueño</i>	Santísimo Sacramento	2V, ac.	CIRMA, 08/062. En el <i>DMEH</i> figura entre las obras atribuidas a Diego José de Salazar.
<i>Ay, que de ardores amaina</i>	Natividad de la Virgen	8V	CSG.258. Incompleta (faltan Tenor y Bajo del primer coro y Bajo del segundo).
<i>Ay, qué dolor</i>	Navidad	4V	Colección privada en Lima.
<i>Ay, que el sol de Toledo</i> (1710)	San Ildefonso	6V, ac.	ACCMM, A0027
<i>Dad posada, zagales</i>	Navidad	2V, ac.	CIRMA, 08/059
<i>De Pedro sagrado publique el afecto</i>	San Pedro	10V	ACCMM, A0044. Incompleta, aunque reconstruible (falta el bajo del tercer coro).
<i>Deja Pedro las redes</i> (1703)	San Pedro		Colección privada en Lima.
<i>Despertad del letargo</i> (1698)	Inmaculada Concepción	8V	ACCMM, A0004
<i>Digan quae est ista</i> (1701)	Asunción de la Virgen	6V, ac.	ACCMM, A0009
<i>Digan, digan quién vio tal</i>	Santísimo Sacramento	6V	CSG.259
<i>En el juego del hombre</i>	Santísimo Sacramento	4V	CIRMA, 08/063
<i>En la quietud de la noche</i>	Navidad	4V (3V, ac. Arpa)	CIRMA, 08/058 (1723). Sólo figura el apellido "Salazar".
<i>Es aurora, no es sino Sol</i> (1702)	Natividad de la Virgen	8V, ac.	ACCMM, A0011

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones
<i>Escuche lo nenglo</i>	Navidad	6V	CSG.260. Incompleto (sólo hay una voz, Ti).
<i>Escuchen, que en este día</i>	Natividad de la Virgen	4V	AHAAO, 50.9. Incompleto (falta la parte de bajo y la sección de las coplas).
<i>Guachi</i>	Navidad	6V	CSG.261. Incompleto (sólo está el bajo 2.º).
<i>Guarda la fiera</i>	San Ildefonso	3V	Colección Gabriel Saldívar.
<i>Hola, hao, marineros</i> (1710)	San Pedro	11V, ac.	ACCMM, A0025
<i>Hola, príncipes sacros</i> (1702)	Asunción de la Virgen	4V	ACCMM, A0010
<i>Hoy que María</i> (1710)	Asunción de la Virgen	8V, ac.	ACCMM, A0024
<i>La culpa y amor de Pedro</i> (1712)	San Pedro	4V	ACCMM, A0033
<i>Las campanas ruidosas</i> (1712)	San Ildefonso	6V, ac.	ACCMM, A0030
<i>Los clarines resuenen</i> (1706)	Asunción de la Virgen	12V, ac.	ACCMM, A0015
<i>Marinero a la playa llega</i>	San Pedro	8V	ACCMM, A0052. Incompleta (falta el bajo del segundo coro).
<i>Mi Dios, si lloráis</i>	Navidad	2V, ac.	CIRMA, 08/053. Hay una copia, anónima (1732), dedicada al Santísimo Sacramento, en la Iglesia de San Diego Metepec, Tlaxcala.
<i>No me tengáis, pastores</i> (1700)	Navidad	8V	ACCMM, A0007
<i>Oid, aprended, tiernas avecillas</i> (1699)	San Pedro	4V, ac.	ACCMM, A0005
<i>Oigan un vejamen</i>	San Ildefonso	5V	Colección Gabriel Saldívar.
<i>Oigan, oigan la jacarilla</i>	Navidad	6V	CSG.264. Incompleta (sólo está el Tiple).
<i>Oigan, que se aparece por esos aires</i>	Guadalupe	8V	ACCMM, A0046

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones
<i>Pajarillos, garzotas del aire</i>	Asunción	13V	ACCMM, A0049
<i>Paloma soberana</i> (1709)	Asunción	6V	ACCMM, A0022
<i>Pastores del valle que os llama el amor</i> (1712)	San Pedro	11V, ac.	ACCMM, A0031
<i>Pedro, aunque el mar fiero brama</i>	San Pedro	4V	ACCMM, A0021
<i>Pedro, detente, tu firmeza repara</i> (1705)	San Pedro	8V	ACCMM, A0050
<i>Plantas, flores y fuentes</i> (1710)	Natividad de la Virgen	4V	ACCMM, A0029
<i>Primores amantes</i>	Santísimo Sacramento	2V, ac.	CIRMA, 08/055 “Antonio de Salazar, Racionero de Sevilla”.
<i>Pues el alba aparece</i> (1694)	Guadalupe	8V	ACCMM, A0002
<i>Qué alegre la tierra</i> (1712)	Navidad	8V, ac.	ACCMM, A0032
<i>Qué bien que navega</i> (1697)	San Pedro		Colección privada en Lima.
<i>Quién me la lleva</i> (1702)	San Pedro		Colección privada en Lima.
<i>Repiquen alegres a los maitines</i> (1714)	San Ildefonso	8V, ac.	ACCMM, A0039
<i>Resonad, pajarillos alegres</i> (1711)	Navidad	8V, ac.	ACCMM, A0028
<i>Señas ve claras</i>	Guadalupe	6V	ACCMM, A0047
<i>Si el agravio, Pedro</i> (1710)	San Pedro	4V, ac.	ACCMM, A0026
<i>Sobre el primero, el cuarto</i> (1710)	Guadalupe	6V, ac.	ACCMM, A0043
<i>Suenen clarines alegres</i> (1703)	San Pedro	11V, arp	ACCMM, A0012
<i>Tarárá, qui yo soy Antón</i>	Navidad	2V, ac.	CSG.265
<i>Tierra no, sino el cielo</i> (1713)	Navidad	8V, ac.	ACCMM, A0035

Obras	Forma y Festividad Litúrgica	Dotación	Localización, signatura y observaciones
<i>Toquen los clarines, cajas y trompetas</i> (1709)	Asunción de la Virgen	8V	ACCMM, A0023
<i>Toquen, toquen a fuego</i>	Navidad	4V	AHAAO, 50.11. Incompleto.
<i>Un ciego que con trabajo canta</i>	Navidad	2V, ac.	CSG.266
<i>Va de vejamen</i> (1701)	Natividad de la Virgen	6V	ACCMM, A0008
<i>Vaya otra vez, vaya de piedras</i> (1706)	San Pedro	6V, ac.	ACCMM, A0016
<i>Vengan corriendo</i>	Santísimo Sacramento	2V	CIRMA, 08/056
<i>Vengan, que llama Dios</i>	Santísimo Sacramento	6V	ACCMM, A0045
<i>Victoria por el amor</i>	Santísimo Sacramento	5V	Iglesia de San Diego Metepec, Tlaxcala.
<i>Viva Pedro divino</i>	San Pedro	2V, b, ac.	AHAAO, 50.8

Fuentes consultadas

AHAAO: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera de Oaxaca (Oaxaca de Juárez, México).

AHAD: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (Durango, México).

Archivo de la Parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

ACCMM: Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (Ciudad de México), LAC 11, 18, 22 y 24-27.

_____, Correspondencia, caja 23.

_____, Correspondencia, libro 10.

_____, Contaduría, asuntos varios 1608-1710, caja 7.

AGN: Archivo General de la Nación (Ciudad de México), Indiferente virreinal, Bienes nacionales, cajas 5328 y 5388.

AHSMM: Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de México (Ciudad de México), LDE 4.

AVCCP: Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (Puebla), LAC 17, 18, 22.

_____, Maestros de capilla, organistas y músicos: Santa Iglesia Catedral, L. G. n.º 1-135.

Biblioteca Palafoxiana (Ciudad de Puebla), R-496, 221/183, 223/185.

Colección privada en Lima.

Colección Gabriel Saldívar.

CIRMA: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (La Antigua Guatemala).

CSG: Colección Sánchez Garza del CENIDIM (Ciudad de México).

IFMCIRMA: Fondo de Micropelículas del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (La Antigua Guatemala), *Colección de Música Colonial Guatemalteca*, rollo 8.

Iglesia de San Diego Metepec, Tlaxcala.

Bibliografía

DAVIES, Drew Edward, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. UNAM/ADABI, Ciudad de México, 2013.

MARÍN López, Javier, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Universidad de Granada-Facultad de Filosofía y Letras, Granada, 2007, 3 vols. [Tesis doctoral en Musicología].

MURIEL, Josefina, “Hospitales de la Concepción de Nuestra Señora”, en *Hospitales de la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas/Cruz Roja Mexicana, 1990, tomo I: fundaciones del siglo XVI.

PÉREZ Ruiz, Bárbara, “Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana”, en José Peñín (coord.), *Temas de musicología*. Universidad Central de Venezuela y Sociedad Venezolana de Musicología, Caracas, 2005, pp. 186-237. [Versión actualizada].

_____, *Antonio de Salazar (c. 1650-1715). I. Obras en latín*. CENIDIM, Ciudad de México, 2017. [Tesoro de la Música Polifónica en México XV].

_____, “Una antífona y tres maestros de capilla: un estudio sobre la composición de la *Salve Regina* en la catedral de Puebla en la segunda mitad del siglo XVII”, en Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, *Historia de la música en Puebla*. Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, México, 2010, pp. 65-78.

ROUBINA, Evguenia, *El Responsorio “Omnes moriemini...” de Ignacio Jerusalem: la primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*. UNAM/Escuela Nacional de Música, México, 2004.

- STANFORD, Thomas, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. CONACULTA/INAH/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, México, 2002.
- TELLO, Aurelio, “El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750)”, en Aurelio Tello, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. CIESAS/CONACYT/CENIDIM, Oaxaca, 2013, pp. 39-68.
- TELLO, Aurelio, Dalila Franco y Abel Maní Andrade, *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*. CONACULTA/INBA/CECAP, Puebla, 2015.
- TELLO, Aurelio, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. CENIDIM/ADABI de México/Fundación Alfredo Harp Helú, México, 2019.
- TORRES MEDINA, Raúl Heliodoro, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, 2015.
- YOMA MEDINA, María Rebeca, *Iglesia y Hospital de Jesús. Ciudad de México*. INAH, México, 1998.

Julián Carrillo: los *pluriversos duraderos*; simbolismo autóctono y epistemología comparada



Gabriel Pareyón

CENIDIM-INBA

El presente trabajo emplea recursos de la epistemología comparada para entender, desde su origen profundo, la estética y la teoría musical de Carrillo. El punto de partida son los conceptos discutidos durante el Congreso Internacional de Música y Matemática (2014) que se realizó en Puerto Vallarta, con la participación de especialistas acerca de la obra carrillana. En seguida se explica cómo es que una parte de la teoría de Carrillo recibe influencia directa de la estética de Vasconcelos, mientras que otra parte, menos nítida, corresponde con la *herencia cultural* de una estética indígena que aflora en la madurez intelectual de Carrillo, tanto en sus teorías y su obra musical, como en su pensamiento poético. Por último, sobre estas nociones se efectúan cuatro “aproximaciones” (simbólicas, epistémicas, teóricas y metodológicas), que en vida de Carrillo no fueron consideradas por la musicología, y que sin embargo en la actualidad se incorporan a una normalidad investigativa, previsiblemente duradera por sus alcances sobre una variedad de disciplinas en que la música se convierte en red comunicante.

This contribution employs resources of comparative epistemology in order to understand from its deep origin, the aesthetics and musical theory of Julian Carrillo. The starting point lies on the concepts discussed during the International Congress on Music and Mathematics (2014) held in Puerto Vallarta, with the participation of specialists on the Carrillan legacy. This study explains how a portion of Carrillo's theory is directly influenced by Vasconcelos's aesthetics, while another portion, less clear, corresponds to the cultural heritage of an indigenous aesthetics that appears in Carrillo's intellectual maturity, both in his theories and musical output, as in his poetical thought. Finally, four “approaches” from symbolic, epistemic, theoretical and methodological views are employed to explore Carrillo's thinking; especially on notions neglected or ignored by musicology during Carrillo's life, and which, however, are currently incorporated into a research normality within a variety of disciplines where music becomes a communicating network.

Introducción

En el último tercio del siglo XX las ideas sobre el trabajo intelectual y creativo de Julián Carrillo quedaron limitadas en el contexto regional, a la superficie descriptiva de sus primeros comentaristas, principalmente

Eduardo R. Blackaller (1969),¹ José Rafael Calva (1984)² y José Antonio Alcaraz (1995, 1998).³ Las primeras investigaciones sistemáticas sobre el tema aparecieron publicadas en español, en México, por obra del italiano Luca Conti (2000)⁴ y del suizo Roman Brotbeck (1993),⁵ inicialmente estimulados por el trabajo promotor del compositor y musicólogo francés Jean-Etienne Marie (1917-1989). Esta situación desigual, que señalaba mayor interés en el extranjero sobre Carrillo, nos llevó a los organizadores del primer Congreso Internacional de Música y Matemática, en vísperas del quincuagésimo aniversario luctuoso del compositor mexicano, a dedicar dicho evento en su honor.⁶

En el contexto del XX aniversario del Centro Universitario de Ciencias Exactas e Ingeniería (CUCEI-UDG, México) y del XL aniversario del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM-INBA), el congreso, realizado del 26 al 29 de noviembre de 2014, dedicó mayor atención a la relación entre música y matemáticas, entendidas por sus relaciones como sistemas, técnicas, tecnologías, teorías y trabajo creativo. Durante el congreso se examinaron los recursos del pensamiento analógico por su significado y funcionamiento en el sentido más amplio de “formas abstractas en la música” y también en este sentido se efectuó la revisión de los postulados carrillanos, con ponencias, paneles y propuestas culturales relacionadas con el nacimiento, desarrollo y actualidad de la teoría del ruido (como teoría de la información), y la teoría de la armonía y la *microtonalidad*.⁷ Asimismo, se ofrecieron tres conciertos

¹ Cf. Eduardo R. Blackaller, *La revolución musical de Julián Carrillo*. Secretaría de Educación Pública-Subsecretaría de Asuntos Culturales, Ciudad de México, 1969. [Serie “La honda del espíritu”, Cuadernos de lectura popular, 237].

² Cf. José Rafael Calva, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*. SACM / CENIDIM, Ciudad de México, 1984.

³ Cf. José Antonio Alcaraz, “Julián Carrillo y el Sonido 13”. *Heterofonía*, núm. 113, (jul.-dic., 1995), pp. 30-34 y José Antonio Alcaraz, “¿Dónde vas Julián Carrillo?”, en *En la más honda música de selva*. CONACULTA, Ciudad de México, 1998, pp. 57-69.

⁴ Cf. Luca Conti, “Introducción crítica al Sonido 13”. *Heterofonía*, núm. 123, (julio-diciembre, 2000), pp. 75-88.

⁵ Cf. Roman Brotbeck, “Siete fragmentos sobre Carrillo”. *Heterofonía*, núm. 108, (enero-junio, 1993), pp. 15-18.

⁶ Imposible omitir, en este sentido, el trabajo de Alejandro L. Madrid, *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* (Oxford University Press, Oxford, 2015), quien precisamente por encontrarse al final del proceso editorial de dicho libro, se abstuvo de participar en dicho congreso. Las memorias de este encuentro fueron publicadas por la editorial Springer, bajo el título *The Musical-Mathematical Mind*, que sin embargo excluyen los trabajos sobre Carrillo, dejándolos para una monografía posterior.

⁷ El panel especial sobre Carrillo estuvo integrado por la participación de Roman Brotbeck, Mario García Hurtado, Noah Jordan, Francisco Guillermo Herrera Armendia y Marcos Fajardo Rendón, Juan Sebastián Lach-Lau, Santiago Rovira Plancarte, Mariana

en que se dieron a conocer obras de Carrillo para guitarra en cuartos de tono, a cargo del solista Mario García Hurtado, y de otros compositores inspirados en la música del maestro potosino.⁸

La realización de dicho congreso estuvo precedida por un proyecto académico y documental: el “precongreso” dedicado a Carrillo en el contexto de la celebración de los 60 años del Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA), en la ciudad de San Luis Potosí, bajo el título “Julián Carrillo (1875-1965): su legado cultural y las consecuencias de su pensamiento y obra musical en el siglo XXI”. Este “precongreso” consistió en la realización de un ciclo de conferencias y un recital de guitarra a cargo del mismo García Hurtado. Además los conferencistas integramos un grupo internacional de trabajo al cual se encomendó la tarea de hacer un diagnóstico sobre el estado de conservación de las partituras, manuscritos, iconografía, libros y otros impresos, e instrumentos musicales bajo resguardo del recién creado Centro Julián Carrillo, ubicado frente al Jardín Guerrero de dicha ciudad.

El grupo de trabajo en San Luis Potosí se formó por encomienda del IPBA, con los especialistas comisionados, Dra. Lidia Ader (del Museo Apartamento “Nikolai Rimsky-Kórsakov”, San Petersburgo, Rusia), Dr. Roman Brotbeck (Hochschule der Künste, Berna, Suiza), Mtro. Mario García Hurtado (estudiante del Doctorado en Música, Facultad de Música, UNAM), y el autor de estas líneas, en representación del CENIDIM y con la función de coordinador del grupo. Juntos, del 18 al 23 de noviembre trabajamos en el Centro Carrillo, en cooperación con las autoridades de cultura del estado de San Luis Potosí, a efecto de elaborar un documento con nuestras recomendaciones para el mejor funcionamiento y óptima conservación de los tesoros allí resguardados.⁹

Al mismo tiempo, nuestro grupo de trabajo se ocupó en identificar documentos raros y particularmente significativos para la historia de la microtonalidad y la teoría de la música en el contexto de la obra de Carrillo. Ader se concentró en reveladora documentación epistolar que señala comunicación directa de Julián Carrillo con Ivan Wyschnegradsky (1893-1979)

Hijar-Guevara y Lidia Ader, además de mi propia exposición. Aparte de este panel especial, durante el mismo congreso hubo otras dos ponencias que estuvieron estrechamente relacionadas con las teorías de Carrillo: la de Frank Jedrzejewski y la de Octavio A. Agustín-Aquino.

⁸ Durante la planeación y organización de dicho congreso, el proyecto recibió el apoyo institucional del director saliente del CENIDIM, José Antonio Robles Cahero. En la celebración del mismo, el congreso se formalizó con la presencia de la directora entrante, Yael Bitrán Goren, como testigo de honor.

⁹ Los integrantes de la comisión acordamos que fuera el Dr. Brotbeck, el documentalista con mayor experiencia en nuestro grupo, quien redactara y entregara el dictamen con dicho diagnóstico y con recomendaciones pertinentes para el archivo. Este documento fue recibido por la autoridad cultural del estado de San Luis Potosí, en enero de 2015.

y Georgy Rimsky-Kórsakov (1901-1965), y que complementa las cartas de Carrillo halladas por Ader en San Petersburgo; documentación que por cierto acusa influencia del mexicano sobre ambos compositores y teóricos rusos.¹⁰ Por su parte, Brotbeck y García Hurtado dedicaron su atención a la documentación de los instrumentos musicales de la colección Carrillo, en particular los pianos “metamorfoseadores”, la trompa en cuartos de tono, la guitarra en cuartos y octavos, y la octavina cuyo plano permitió la reconstrucción de ese instrumento en 2015, en el contexto del estudio e interpretación del *Concertino* (1927) del mismo compositor. Por mi parte, dediqué mi tiempo en el archivo principalmente a registrar indicios de lo que considero los *pluriversos duraderos* de Julián Carrillo; es decir, a documentar los espacios de conocimiento, simbolización y práctica que, suficientemente depurados de la propia redundancia y emotividad características de Carrillo, emergen como espacios de interés para la musicología sistemática actual. Esta conceptualización delimita el objeto de estudio enfocado a lo largo del presente texto.

Origen de la redundancia y emotividad en el discurso carrillano

La obra teórica y literaria de Carrillo está colmada de bloques sintácticos y nubes sémicas que por excesiva redundancia extravían el contenido significativo. La reiteración enunciativa y el recargamiento idioléctico —por momentos en el extremo de la ecolalia—, resaltan en media docena de libros de distinta magnitud,¹¹ además de una masa de folletos, opúsculos y artículos todos ellos resentidos en un tono de propaganda ideológica-idiosincrática, al mismo tiempo repetitiva y egocéntrica. Todo lo cual justifica —hasta cierto punto— la incredulidad y el abandono de la comunidad musical ante la obra gigante y confusa de Julián Carrillo. En este contexto, no es difícil entender las palabras de Roman Brotbeck, publicadas durante su ponencia en el Congreso Internacional de Música y Matemática:

Carrillo era una persona más bien narcisista. Se consideraba a sí mismo el más grande revolucionario de la historia de la música, en tanto que primer y único inventor de microtonos,

¹⁰ Algunos de estos documentos los investiga, casi en simultaneidad, A. L. Madrid (*op. cit.*, p. 125), aunque Ader se ocupa más del intercambio epistolar y su contexto correspondiente, en la documentación existente en archivos rusos.

¹¹ El libro más voluminoso de Carrillo, con 447 páginas, es *Errores universales en música y física musical* (1967); en realidad consiste en la recopilación y organización de papeles sueltos, escritos por Julián Carrillo en los años cincuenta e inicios de los sesenta, bajo el cuidado editorial de sus hijos Nabor y Lolita. Cf. Julián Carrillo *Errores universales en música y física musical*. Seminario de Cultura Mexicana, Ciudad de México, 1967 (póst.).

y como el salvador y multiplicador de la música europea. Como casi todos los compositores narcisistas, Carrillo no tenía seguidores reales. Sus teorías no tuvieron un gran impacto y sus instrumentos, sobre todo sus 15 pianos especiales, han permanecido mudos en México durante casi cincuenta años.¹²

Sin embargo hay algo que Brotbeck, Calva, Conti y otros críticos más o menos agudos sobre estos aspectos de la personalidad y el discurso carrillano omiten: el impacto de la élite racista y monocultural de México sobre la personalidad de un compositor que se reconocía a sí mismo “indio” y “provinciano”;¹³ impacto que resultó en el trauma que produjo un mecanismo de defensa psicológica, en apoyo y justificación de un ego maltrecho y por sí mismo restaurado. Este “trauma” coincide además con el trauma social del Porfiriato y el estallido de la Revolución mexicana (1910-1917) ante la ilusión de *justicia social*, por violencia simbólica y directa sobre la palabra y los hechos colectivos que parecían abrir un espacio de ajuste de cuentas a favor de una sociedad vejada y sometida durante cuatro siglos de colonialismo.

A su vez, el discurso inflamado y egocéntrico en Carrillo y en otros intelectuales de su generación estuvo orientado por la habilidad política y demagógica de José Vasconcelos (1882-1959) como líder de facciones autoproclamadas justicieras, vengadoras y purificadoras de la sociedad mexicana. En este sentido, es necesario advertir que ni la redundancia excesiva ni el culto egocéntrico son autónomos ni endógenos en Carrillo, sino son, más bien, mimesis directa del medio social al que tuvo que adaptarse. Si tal adaptación es *irreflexiva* o *indulgente*, cabe buscar en la psicología de Carrillo, sobre todo la del niño y el joven, las razones para sellar una personalidad que le garantizó autosuficiencia y estabilidad personal y profesional, pero también creciente encono de sus detractores. En este sentido, valga considerar entre las memorias de Carrillo, uno de los recuerdos más humillantes que marcan su infancia y juventud, a través de la violencia física y simbólica, cuando tenía la edad de nueve años:

¹² Roman Brotbeck, “An Analytical-Comparative Approach to Carrillo’s *Metamorphosis* and Wyschnegradsky’s *Non-Octaviant Spaces* and their Reverberations”, en G. Pareyón (ed.), *International Congress on Music and Mathematics Puerto Vallarta, Mexico, November 26-29, 2014. General program*. CU-Costa / CUCSH & CUCEI / Universidad de Guadalajara, Puerto Vallarta, 2014, pp. 27-28.

¹³ En palabras de su hija Lolita, Julián Carrillo “se enorgullecía de su sangre indígena, que jamás negó su origen humilde de campesino”. Dolores Carrillo [Lolita], “Epílogo” en Julián Carrillo, *Errores universales en música y física musical*. Seminario de Cultura Mexicana, Ciudad de México, 1967, p. 442.

Parecerá paradójico llamar “maravilloso” a un castigo; pero al que yo recibí injustamente en mi niñez le atribuyo la lucha sin cuartel que he sostenido toda mi vida para llevar la lógica al tecnicismo musical [...] A los pocos días de mi arribo [a la ciudad de San Luis Potosí] empezaron las clases de solfeo. Al estudiar en una de ellas el profesor me dijo: “Fíjate bien que aquí hay un ‘sostenido’”, sin darme mayor explicación al respecto; yo empecé a estudiar [la lección] y, tomando en cuenta que el signo se llamaba “sostenido”, supuse que debería ser para prolongar el sonido. Llegó el día [de la clase...] yo prolongué la nota del sostenido; en el acto empezaron a caer sobre mí los coscorriones, cachetadas, tirones de orejas y de pelo y hasta alguna que otra patada... Empecé a llorar y a gritar y tranquilamente se me decía tirándome de los cabellos: “No llores, no grites, *súbele*”... Naturalmente que como yo no sabía lo que debería subir, el martirio se prolongó durante toda la clase.¹⁴

A esta violencia cabe añadir el agravante de la discriminación racial sobre un niño indígena inmigrante en la capital de San Luis Potosí; así como el hecho de que el ecolecto original de Carrillo, con fuertes componentes autóctonos, estimulara un sistemático apego a criterios de *corrección* y *rectificación*, lo que, como dice el mismo Carrillo, lo hizo luchar toda su vida “para llevar la lógica al tecnicismo musical”. Esto es importante porque permite entender cómo un proceso socio-simbólico con implicaciones éticas, lleva a Carrillo hacia la generación de un proceso técnico-simbólico con implicaciones estéticas, como solución al problema de la injusticia y la fenomenología de la colonización.

Ya en su madurez, las bases morales y políticas de las “reformas musicales” propuestas por Carrillo, por otra parte quedaron comprometidas con el proyecto intelectual vasconcelista, debilitado en sus contenidos a partir del descalabro electoral de 1929. El retiro de la militancia política en Vasconcelos coincide con el veloz incremento de su producción editorial, en proporción inversa con la evolución en su capacidad autocrítica y creativa.¹⁵ Esto quiere decir que a partir de los años treinta, el pensamiento vasconcelista sedimenta y solidifica, pero no se autocorrigió; se cierra en sí mismo y por lo tanto muestra creciente tendencia al narcisismo y la infertilidad intelectual; se vuelve redundante y obstinadamente conservador. A partir de entonces, Carrillo continúa la marcha abriendo su propio camino —cada vez más apartado de Vasconcelos—, avanzando sobre sus propias interpretaciones de las ideas vasconcelistas de *atomismo estético*, *rectificación*, *purificación* y *conquista*, como ejes conceptuales de la estética carrillana, según se explica a continuación.

El *atomismo estético* viene adjunto en la discusión positivista del atomismo físico, pero por otra parte de ninguna manera es atributo exclusivo

¹⁴ J. Carrillo, *op. cit.*, pp. 338-339.

¹⁵ El examen global de la obra intelectual de Vasconcelos permite ubicar un acelerado proceso formativo (aprox. 1896-1913), una etapa de chispeante búsqueda e inventiva (1914-1931) y un progresivo y rápido deterioro en la capacidad de pensamiento y facultad autocrítica (1932, hasta su muerte).

de la inteligencia occidental, ni mucho menos del discurso científicista comtiano, sino que siempre está presente en la búsqueda inherente a la capacidad humana para observar los llamados *fenómenos naturales*. Esta búsqueda se trasluce inclusive como *pensamiento analógico inferencial* que subyace en las bases metodológicas para la cultura científica. En la más amplia gama de las tradiciones filosóficas —por supuesto incluida la mesoamericana— es notoria la preocupación por la *naturaleza de las cosas* a través de las *partes mínimas* que las constituyen. Sin embargo, en el positivismo esta búsqueda alcanza el paroxismo a fines del siglo XIX e inicios del XX, por estímulo de los grandes descubrimientos sobre la física de partículas, en que Vasconcelos cree abreviar un atomismo renovado, originalmente inspirado por la *idealización del electromagnetismo* en el pensamiento “ejemplar” de Francisco I. Madero (1873-1913).¹⁶

De esta manera la estética vasconcelista considera que hay un *a priori estético* motivado por una *mónada* de la percepción; *mónada energética y átomo estético* para la causalidad y la acción, ligado a la “esencia” en la naturaleza de las cosas que el ser humano refleja en su capacidad creativa, particularmente a través de la música como *analogía cósmica*. En esta dirección Vasconcelos llega al extremo de conceptuar que “los elementos *a priori* del conocimiento verdadero son, en realidad, ritmo, melodía y armonía, o sea, *a priori estético [sic]*”.¹⁷ Consecuentemente, la *purificación* es para el discurso atomista el único proceso capaz de hacer ver a la humanidad las *estructuras fundamentales* del cosmos, anulando la turbiedad de la *equivocación cultural*.¹⁸ Discurso apolíneo y judeocristiano desde sus bases, lo “turbio” se convierte en el “enemigo a vencer”; la *rectificación* se vuelve absolutamente necesaria para evolucionar hacia la claridad total.¹⁹

Pero los conceptos de *rectificación* y *purificación* también son instrumentos de doble filo, tan útiles para el mecanicismo positivista como para el fascismo cuya finalidad es afianzar la verticalidad patriarcal de una familia política “depurada” por control absoluto sobre las masas uniformes

¹⁶ Vid. Francisco I. Madero, *Escritos sobre espiritismo: doctrina espirita (1901-1913)*. Editorial Clío, Ciudad de México, 2000, pp. 12-13, 36-37 y 63 (sobre atomismo y electricidad en relación con el “alma humana”).

¹⁷ José Vasconcelos, *Filosofía estética*. Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1951, p. 11.

¹⁸ La participante del Congreso Internacional de Música y Matemática, Híjar-Guevara destaca la importancia central de los conceptos de *purificación*, *enriquecimiento* y *simplificación* en el Sonido 13. Mariana Híjar-Guevara, “Notes on the Aesthetic Dimensions of the Sonido 13 Theory”, en G. Pareyón (ed.), *International Congress on Music and Mathematics Puerto Vallarta, Mexico, November 26–29, 2014. General program*. CU-Costa / CUCSH & CUCEI / Universidad de Guadalajara, Puerto Vallarta, 2014, p. 44.

¹⁹ Claridad que, por cierto, aparece con escasez en el superabundante corpus literario de Vasconcelos.

y “contaminadas” en su tendencia a la uniformidad.²⁰ Es así que la palabra *degeneración* —contraria a la purificación— se repite en este contexto, en el primer tercio del siglo XX, asociada prácticamente a todas las ramas de la ciencia, el arte y las humanidades, para catalogar y sistematizar los procesos “incorrectos”, supuestamente *degenerativos* en la recreación de la cultura.²¹

Carrillo identifica el doble filo de los conceptos *rectificación* y *purificación*, y aprende a usar tal ambigüedad para intentar revertir los efectos dominantes de Europa sobre México. En este sentido, no sólo encuentra gradual autonomía respecto de Vasconcelos, sino que en forma disimulada socava la estética cristiana y unívoca del vasconcelismo. Así pues, Carrillo conceptúa la “suciedad musical” como alejamiento de los principios físicos de sincronía y vibración armónica, manifiestos en las *estructuras fundamentales*. Pero llama poderosamente la atención que, según Carrillo, esta “suciedad musical” tenga origen en el mecanicismo pragmático occidental, criticándolo casi desde una estética marxista: “Son los matemáticos [europeos] del siglo XVI, los responsables de la música sucia [*sic*], pues de esa práctica antifísica [del temperamento justo] surgieron los batimentos que son a manera de protesta de la ley natural porque se infringen sus principios.”²² Esta inculpación no es meramente de índole técnico, sino que tiene una profunda carga simbólica, próxima al *discurso mágico* de anulación de la Conquista europea sobre México en tanto que apropiación exclusiva y excluyente de su música. El triunfo de Carrillo —así fuese un triunfo secreto, guardado para sí mismo— consiste en su confianza sobre el hecho de que los *principios naturales* están de su lado.

Carrillo emplea el concepto “conquista musical” en incontables ocasiones a lo largo de su obra teórica, como reversibilidad de la *conquista espiritual* que Europa ejecuta sobre México.²³ Aprovecha la honda corriente existencial mexicana a través del *doble sentido*, para, en forma

²⁰ Esta noción de “peligrosa uniformidad contaminadora” sustenta, en el fondo, el alegato inamovible del fascismo en contra del socialismo marxista, cf. Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*. Ediciones Era, Ciudad de México, 1965. Aparte, para observar un caso específico de fascismo en contra de la obra de Julián Carrillo, vid. J. A. Alcaraz, “¿Dónde vas Julián Carrillo?”, ed. cit., p. 60, quien documenta el asunto.

²¹ Cf. Miguel Galindo, *Historia de la música mejicana* (Colima, 1933; libro de filiación fascista y demagógica, con reimpresión facsimilar por el CENIDIM, Ciudad de México, 1992): “la Conquista [de México, por España] encontró razas en decadencia, tribus degeneradas que estaban por desaparecer por sí mismas” (*jsic!*, p. 97).

²² J. Carrillo, *op. cit.*, p. 392.

²³ Cf. Robert Ricard, *La «conquête spirituelle» du Mexique*. Institut d’ethnologie, París, 1933, así como Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*. FCE, Ciudad de México, 1993. N.B. Esta reversibilidad también la detecta Brotbeck: “en casi todos los innumerables artículos [de Carrillo] se encuentra una construcción semejante de argumentos que se podría

semiinconsciente y desde una profundidad evocativa, desarticular un pernicioso proceso de conquista;²⁴ “oportunidad de poner a disposición de la cultura musical europea las conquistas espirituales de México”, en sus propias palabras.²⁵ Carrillo emplea la ironía y el lenguaje alrevesado para decir que, por medio de su música, “México pagaría a la madre Europa su deuda de cultura [...] México podía ir en ayuda espiritual de Europa”;²⁶ insistencia que quiere resolver el conflicto de la Conquista a través de un proceso simbólico en que las “deudas” queden saldadas.

En secreto, la intencionalidad de Carrillo invoca el poder simbólico de su cultura originaria por medio de la “espiritualidad de México”,²⁷ en el cauce de una “*realidad musical* que sólo México posee” [*sic*].²⁸ A semejanza del *tlahtoani* que “pone a disposición” del conquistador a México entero, para que *por sí solos* se subviertan las intenciones y los procesos de sometimiento,²⁹ Carrillo quiere “poner a disposición de la cultura europea” un proceso cuyo objetivo sea desatar “las conquistas espirituales de México” a través de una liberación del sonido.³⁰ Congruentemente, su aventura para introducir en Europa sus pianos experimentales tiene el

resumir y llamar la ‘contraconquista’”. R. Brotbeck, “Siete fragmentos sobre Carrillo”, ed. cit., p. 16.

²⁴ En Johansson: “Más que construir un sentido a partir de sus unidades lingüísticas, el nahua-hablante parece disponer hilos frásticos sobre el telar de la lengua y esperar que un sentido surja de esa urdimbre.” Patrick Johansson “Sor Juana Inés de la Cruz: cláusulas tiernas del mexicano lenguaje”. *Literatura mexicana*, núm. 2, vol. 6 (1995), p. 462. Siguiendo esta idea de Johansson, Cerrillo y Miaja añaden: “Entre los nahuas esta capacidad es el dominio del gobernante, *tlahtoani*; del médico, *ticitl*; de los sabios, *tlamatinime*; y de los lectores de destinos, *tonalpouhqui*”, todos los cuales emplean el doble y múltiple sentido (semántico) para reconfigurar la realidad. Pedro C. Cerrillo Torremocha y María Teresa Miaja, *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*. Arcadia, Toledo, 2011, p. 30.

²⁵ Nota del 27 de abril de 1962, en J. Carrillo, *op. cit.*, p. 135.

²⁶ *Ibid.*, p. 314.

²⁷ El título del cuarteto de cuerda en cuartos de tono, *En secreto* (1927), de Carrillo, no parece una coincidencia gratuita respecto de esta conceptualización, sino más bien una declaración significativa, si se quiere con guiños románticos, pero donde también va implícita una estética originaria de lo oscuro o lo sombrío, como recurso eficientemente expresivo.

²⁸ El concepto “espiritualidad de México” lo repite Carrillo (*op. cit.*, pp. 67, 76, 112 y 123) en relación con una “*realidad musical* que sólo México posee” (*ibid.*, p. 59; cursivas en el original).

²⁹ Al leer el libro *Crónica de la eternidad: ¿quién escribió la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España?* (Taurus, Madrid, 2012), del antropólogo e historiador Christian Duverger (1948-), resulta manifiesto el vórtice psicológico en que queda atrapado Cortés, quien finalmente pierde el control personal de sus conquistas; proceso que más tarde se replica a mayor escala con la progresiva pérdida de control de Europa sobre México, a partir del siglo XIX.

³⁰ Liberación que debería, según Carrillo, tener un efecto transformador en México “donde casi toda la intelectualidad vive en un estado de esclavitud mental”. Julián Carrillo, “El Sonido 13”. *Pauta*, núm. 5, vol. 2 (enero-marzo, 1983), p. 55.

oculto propósito de introducirlos como caballos de Troya.³¹ Proceso en que la sinécdoque, relación de la parte por el todo, propicia con el sonido la restauración de una *verdad histórica* a la cual Julián Carrillo apela como principal argumento simbólico.³²

Superación de la demagogia vasconcelista

Entre el rastrojo idioléctico y el residuo de estructuras redundantes y contradictorias, los miles de páginas que conforman las publicaciones de Vasconcelos pueden reducirse a un haz de conceptos y razonamientos, en su mayoría directamente *adquiridos* del pensamiento clásico grecolatino, y en una parte menor formulados a través de una propia capacidad de imaginación e invención. Afanosamente, Vasconcelos busca la verdad filosófica en un *modelo ajeno*: la estética platónica, especialmente la que se hibrida con el cristianismo a través de la semiótica apolínea; mientras Carrillo encuentra profundidad estética en un *modelo autóctono*, prácticamente intraducible para la estética europea. La síntesis de esto último

³¹ Carrillo: “Como en esos días [de 1949] yo ya tenía construido un piano de tercios de tono y lo había presentado en un concierto público [en la Ciudad de México], creí que era mi deber presentar a Europa lo que allá con tanto interés se buscaba... y llevé aquel piano a París con múltiples dificultades de todo orden [...] pero logré mi propósito: presentarlo en el propio Conservatorio de París.” J. Carrillo, *Errores universales...*, ed. cit., p. 314. Brotbeck considera que estos actos de Carrillo no están desprovistos de un ánimo de “venganza” para, mediante la música, contrarrestar la Conquista de México: “su relación con la cultura europea fue siempre ambivalente y puede caracterizarse como una mezcla de admiración y venganza [...] Carrillo trató de sobresalir en la música de Europa con el fin de reconquistarla [sic]. Tal vez se revela en esta actitud una reacción escondida de su origen indígena, casi una inversión de la estructura de la colonización.” R. Brotbeck, “Siete fragmentos sobre Carrillo”, ed. cit., p. 16.

³² Para un acercamiento a este sistema de inversión de los procesos simbólicos de la Conquista, en el caso de las artes escénicas originarias de México, *vid.* Fidencio Briceño Chel, “A viva voz: tradición oral entre los mayas actuales de la Península de Yucatán”, en M. Shrimpton Masson, A. P. Martínez Huchim y S. C. Leirana Alcocer (coords.), *Voz viva. Literatura maya en Yucatán*. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, 2012, pp. 49-68; con fundamento en Alfredo Barrera Vásquez, *Los mayas. Historia, literatura, teatro, danza*. Cuadernos de Yucatán / Consejo Editorial de Yucatán, A.C. / Programa Cultural de las Fronteras-SEP, Mérida, 1987. Según este último, en el México del siglo XVI las formas teatrales ancestrales fueron sustituidas por lo “obsceno e idolátrico, por medio de las representaciones religiosas de las costumbres populares de la Europa cristiana” F. B. Chel, *op. cit.*, p. 55. Estos autores sugieren que la realidad histórica sobre la Conquista de México habría sido, entonces, puesta de cabeza por los intereses colonizadores. Una parte de esta interpretación se alcanza a percibir en la inquietud de frailes evangelizadores como Mendieta y Las Casas, preocupados por una evangelización ineficiente y el inicio de la cultura de la corrupción en las instituciones coloniales.

se encuentra a través de la siguiente noción, publicada por Carrillo en su *Teoría lógica de la música*:

Los defensores de la pobreza clásica jamás pensaron que un sistema musical que tenía sólo dos modos —el mayor y el menor— no podía satisfacer las necesidades de exteriorización del alma humana. Empléase el modo mayor para pasajes *marciales*, *épicos*, y el menor para los *elegíacos* y *tiernos*...

¡Cuán primitivo resulta querer encerrar la gama infinita de nuestras sensaciones en sólo dos modos! ¡qué error fue suponer que puede limitarse el alma compleja del siglo XX a sólo dos estados: *alegría* y *dolor*... son estos dos polos tan alejados uno de otro, que entre ellos cabe todo un mundo de sensaciones de belleza infinita. Ese hueco lo llenará el Sonido 13, abarcando íntegramente la gama psicológica del alma humana. Ninguna sensación quedará ya fuera del alcance de la música, de igual modo que entre la casi asfixia que produce el quemante sol de verano en los países tropicales y el frío congelador de las nieves polares de blancura inmaculada, cabe toda la infinita poesía de la primavera, esa poesía que no ha sido palpada en su integridad por ningún poeta! ¡Cuándo los árboles semejan cataratas de color! ¡cuándo parece que llegan a nosotros cascadas de verde líquido desprendiéndose de aquella exuberancia ubérrima y que produce en nuestras almas un indescriptible prodigio de cromatismo...! Cabe igualmente entre uno y otro polo de belleza, desde la *desbordante alegría*, hasta la más *penetrante elegía*.³³

Esta semiótica exuberante, *epifanía capturada*, revela el ideal estético de Carrillo, oculto en el centro de un tratado lógico cuyo único espacio de liberación poética y filosófica se encuentra en estas palabras. Este ideal se expresa por un sistema de signos donde el flujo simbólico, fluido y ramificación colorida y audible, entraña el ideal carrillano de *infinito estético*.³⁴ Sin embargo, este pluriverso semiótico —necesaria pluralidad de universos abiertos— no parece ser invención original de Carrillo, sino reinención del antiguo mito mexicano del espacio armónico: un espacio donde los semas (más que unidades, densidades significantes) forman “cataratas de color” y sus relaciones generan la imagen de “árboles” en movimiento rítmico, en torceduras nodales plenamente significativas para la música. Este lugar mítico, en que la armonía sonora y el color se funden en la profundidad histórica de México, recibe el nombre de Tamoanchan, cuya versión líquida, como dice Carrillo, “cuándo parece que llegan a nosotros cascadas de verde líquido desprendiéndose de aquella exuberancia ubérrima”, recibe el nombre de Tlalocan.³⁵ El flujo “verde líquido” es, de

³³ J. Carrillo, *Teoría lógica de la música*, ed. cit., p. 101, puntos suspensivos en el original; cursivas mías.

³⁴ Ideal que en cambio no logra explicarse lógicamente, sino apenas con una fría aproximación técnica en el libro *El infinito en las escalas y los acordes* (Ediciones del Sonido 13, Ciudad de México, 1957), del mismo Carrillo.

³⁵ Las raíces históricas y culturales de Tamoanchan y Tlalocan se hunden en los mitos fundacionales de Teotihuacan y probablemente en el origen mismo de las civilizaciones mesoamericanas. Nótese, en este contexto, que el númen mexicano de la música,

hecho, un símbolo característico de la poética nahua, según aparece en los *Cantares mexicanos*, compilados en el siglo XVI.³⁶

Como indica González Sobrino: “Tamoanchan se caracteriza como un árbol de doble tronco con dos colores que se tuerce helicoidalmente y su follaje consiste en símbolos acuáticos”.³⁷ En la apreciación de López-Austin: “La presencia de los cuatro colores [colores que se multiplican] significa que el árbol de Tamoanchan es la síntesis de los cuatro árboles cósmicos por los que circulan las fuerzas del tiempo-destino.”³⁸ Es dudoso que Carrillo hubiese tenido suficiente conocimiento de la historiografía sobre estos conceptos, y hasta ahora no se identifican fuentes documentales que señalen lo contrario. Más bien parece que la *idioestesis*, el modo particular de Carrillo para concebir y configurar su propia *ecología estética*, se impregna de la cultura que alimenta sus primeras, íntimas imágenes del mundo, simultáneamente sonoras, visuales y texturales, a las que es fiel a lo largo de su vida a través de sus procesos intelectivos y creativos.³⁹

En este contexto, cabe considerar los conceptos carrillanos de *origen*, *original* y *originario*, por oposición con los conceptos “cósmicos” y “universales” de Vasconcelos, empantanados en el arrebato discursivo. También como Carrillo, la primera infancia de Vasconcelos transcurre en la vastedad desértica de México. Pero en Vasconcelos esa vastedad es el origen del horror que, atavismo por vía materna, dispara la pulsión que lo atormenta en su fija búsqueda del exoepisteme judeocristiano.⁴⁰ Algo

Xochipilli-Macuilxochitl, es también la divinidad de los colores y la abundancia, en directa conexión con estos lugares míticos, núcleo de los flujos semióticos de la vida sobre la tierra.

³⁶ En el *Michcuicatl* (*Cantares Mexicanos*, ff. 832–891): “a chalchihuatl yn ye iteca ya / in quetzalacpatl cuecuyahuatoc” (f. 842), o sea, “en el agua color de jade, / las algas están reverberando”, simultáneamente en sentido musical y luminoso.

³⁷ Blanca Zoila González Sobrino, *El cuerpo como vestigio biológico, simbólico y social: víctimas sacrificadas en el templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan*. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, Ciudad de México, 2002, p. 35.

³⁸ Alfredo López-Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*. FCE, Ciudad de México, 1994, p. 94.

³⁹ En su propia interpretación, y correctamente desde la perspectiva del presente estudio, Calva llega a esta misma conclusión: “Carrillo no cabe en definiciones de prenatalista o nacionalista, aunque sea uno de los compositores más profundamente mexicanos, pues prescindiendo de actitudes folkloristas logró plasmar el alma indígena de una obra a la vez cosmopolita, es decir, jamás cayó en localismos y en cambio supo dar de sí lo propio”. J. R. Calva, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁰ En la infancia de Vasconcelos, la voz de la madre es dramática y traumatizante en este contexto: “Si vienen los apaches y te llevan consigo, tú nada temas, vive con ellos y sírvelos, aprende y su lengua y háblales de Nuestro Señor Jesucristo [...] Cuando crezcas un poco más y aprendas a reconocer los caminos, toma hacia el Sur, llega hasta México, pregunta por tu abuelo, se llama Esteban... en México le conocen; te presentas, le dará gusto verte; le cuentas cómo [los indígenas] nos mataron a todos [...] Con el favor de Dios, nada de eso ha de

muy distinto de lo que ocurre en Carrillo, para quien el desierto mismo es la sonoridad que apura la búsqueda del paraíso húmedo y colorido, por otra parte tan palpable en la proximidad geográfica de la huasteca potosina con su simbología colorida, selvática, cristalina y musical.⁴¹

En este ámbito simbólico, Vasconcelos es indiferente a la depuración léxica, a la vez que demanda generalidad simbólica. Afán de generalidad que se apoya en un discurso racial, nacional y modernizador-unificador, copiado del romanticismo nacionalista europeo. Es así que la crítica de Pitol hace aparecer a Vasconcelos como un demagogo para quien sus intenciones políticas —no las palabras ni sus supraestructuras— son la clave de su código pragmático.⁴² Por el contrario, Carrillo es obsesivo en la corrección y adecuación de las palabras, la nomenclatura, los signos gráficos y las representaciones del sonido. Para Vasconcelos la palabra es un simple vehículo; vehículo menor al servicio de la idea. En cambio, la fe de Carrillo en el signo sonoro es absoluta; su creencia en la comunión entre escritura, estructura y *estructura* del sonido es radical, apegándose a la atracción *mágica* entre elocución e invocación.⁴³ Es por este motivo que Carrillo busca limpiar la nomenclatura musical, hasta dejarla en vocalizaciones mínimas o átomos fonemáticos que permiten un *continuum*: “En la revolución del Sonido 13 se suprimen todos los nombres de las notas: se solfea vocalizando con cualquiera de las cinco letras [*sic*]: *a, e, i, o, u*”.⁴⁴ El mismo principio de higiene semiótica rige sus propuestas de “reforma definitiva” para la escritura de los acordes y las escalas musicales. Casi en forma cabalística, Carrillo construye cataratas de arreglos numéricos, con la convicción de que escribir los números en una cierta *disposición*

ocurrir... ya van siendo pocos los insumisos. [*sic*]. José Vasconcelos, *Ulises criollo*. Andrés Botas, Ciudad de México, 1936, pp. 5-6.

⁴¹ Según Johansson, el origen de Xochipilli-Macuilxochitl se ubica precisamente en la región huasteca, Cuextlan, de donde este númen habría iniciado su proceso de expansión al resto de Mesoamérica, a partir del siglo IV o antes. En el esplendor de Teotihuacan, la simbología de Xochipilli aparece en los muros de los templos principales, en cercanía con las representaciones sonoras y visuales de Tamoanchan y Tlalocan. Patrick Johansson, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”. *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 44, (2012), p. 74.

⁴² Cf. Prólogo de Sergio Pitol a la edición Porrúa (Ciudad de México, 2001) de *Ulises criollo*.

⁴³ La sociolingüística y la psicología del lenguaje apuntan a que la cultura del lenguaje es una especie de “espacio mágico”. Como dice De Shazer, “Aunque Freud creía que las palabras habían perdido parte de su magia a través de la evolución de las sociedades, el hallazgo [de la psicología del lenguaje] significa que las palabras son aun más mágicas de lo que Freud pensó que eran originalmente”. La relación entre música y lenguaje difícilmente puede escapar a este “espacio mágico”. Steve de Shazer, *Words Were Originally Magic*. W. W. Norton, Nueva York, 1994, p. 76.

⁴⁴ Julián Carrillo, *Teoría lógica de la música*. Manuel Casas Impresor, Ciudad de México, 1954, p. 98.

correcta, traerá consigo un efecto musical específico, transformador de la estética y la ética.⁴⁵

El pitagorismo de Carrillo es de otra índole que el de Vasconcelos, quien desde el principio de su aventura intelectual desconfía del número como valor en sí mismo.⁴⁶ Carrillo conceptúa la aritmética musical como un código ligado a la realidad absoluta de los sonidos; pero tampoco en el sentido original del pitagorismo helénico, sino por analogía del “árbol-catarata de color”, origen y expresión de “infinita belleza”; conceptos incomprensibles, inalcanzables para Vasconcelos.⁴⁷

La fe de Carrillo en el símbolo-música es determinante tanto para su metodología como para su estética. Desde su primera publicación de afán científico, *La nomenclature des sons* (1900),⁴⁸ hasta la aparición de sus últimas publicaciones, *Sistema general de escritura musical* (1957)⁴⁹ y *Errores universales en música y física musical* (1959/1967, póst.),⁵⁰ sin olvidar el incidente semántico de su infancia, referido aquí en la sección anterior, encontramos a un investigador obsesionado por el valor de *verdad del código* en relación con la música como *sistema purificador*. La preocupación de Carrillo por la calidad del código lo acerca a la moderna teoría de la información, y en su madurez intelectual lo aleja definitivamente de la ambigüedad política y estética de Vasconcelos.

⁴⁵ El libro de Carrillo, *El infinito en las escalas y en los acordes* (ed. cit.), presenta 55 acordes de tres sonidos, con la misma cantidad de escalas correspondientes, que “si se tocan todas en la forma indicada [...] serán fuentes inagotables de inspiración” (*ibid.*, p. 35); en el desarrollo subsiguiente, con 165 escalas, Carrillo dice que “si se tocan en igual forma que las de tres sonidos, llevarán a la imaginación melodías fantásticas, ni soñadas [*sic*]” (*ibid.*, p. 38). Para el desarrollo subsiguiente con 462 escalas, dice que “sacarán la mentalidad de los estudiantes del mundo de la vulgaridad musical.” (*ibid.*, p. 52).

⁴⁶ Para una introducción teórica sobre el particular, *vid.* José Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. Imprenta “El Siglo XX”, La Habana, 1916, pp. 60-65. [2.^a ed.: Cvltrva, Ciudad de México, 1921; 3.^a ed.: Conaculta, Ciudad de México, 2011, prólogo de M. Beuchot]. En el *Tratado de metafísica*, del mismo autor, esta noción se sintetiza: “la música, lejos de ser la matemática en acción como soñaron los pitagóricos, es, al contrario, la rebelión contra el número y su superación”. José Vasconcelos, *Tratado de Metafísica*. Editorial México Joven, Ciudad de México, 1929, p. 150.

⁴⁷ Conforme avanza la madurez intelectual de Vasconcelos, se hace más nítido su apego cada vez mayor a la teología cristiana y su perspectiva teleológica. Por ejemplo, en su *Tratado de Metafísica* (ed. cit., p. 190) proclama que “la energía biológica es un acto provisto de finalidad”, y en *Filosofía estética* (ed. cit.) dedica casi todo el discurso a explicar tal finalidad por orientación divina, bajo un indiscutible monoteísmo judeocristiano.

⁴⁸ Incluido en las memorias del Congreso Internacional de Música, París, 1901, edición de Jules Combarieu. *Cf.* también doc. 4502, RILM, 2004.

⁴⁹ *Cf.* Julián Carrillo, *Sistema general de escritura musical*. Ediciones Sonido 13, México, 1957.

⁵⁰ *Cf.* J. Carrillo, *Errores universales...*, ed. cit.

Si, entonces, la obsesión simbolista aparta a Carrillo del núcleo duro de la política cultural de su época, también lo aleja de las “juventudes revolucionarias” que, como Vicente Lombardo Toledano, José Pomar o los hermanos Revueltas, juzgan que el símbolo es inútil frente al inmenso poder de la colectividad como praxis social; según su interpretación, símbolo y acción se contradicen. En este sentido, es elocuente el pensamiento de Pomar en su crítica contra Carrillo y su teoría numérico-musical, entendida como mera superficie cosmética:

[L]as revoluciones no se hacen con perfumes, ni con fracciones de tono tampoco, ni “con dinamita”, que es el desgraciado medio de combate de los anarquistas; para los intelectuales como usted [refiriéndose a Carrillo] se hacen sumándose a la causa del oprimido, militando en las filas proletarias a las que usted pertenece quiera o no; reeducándose en su concepto de vida, abandonando la posición burguesa [...]⁵¹

En esta crítica es menester identificar la influencia de la naciente demagogia estalinista por la vía local en la propaganda de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, cuyo realismo populista llama la atención de dichas “juventudes”. De esta manera Pomar cree dar en el blanco justo, cuando critica a Carrillo por su presunta falta de compromiso con “la causa del oprimido” y por su instalación en “la posición burguesa” (posición que, paradójicamente y al contrario de Marx y del mismo Pomar, Carrillo alcanzó a partir de una infancia pobre y como fruto de su tenacidad y capacidad profesional). Pero asimismo Pomar se equivoca en su apresurado juicio e ignora el hecho de que las revoluciones científicas, que inician en la inquietud y la curiosidad intelectual, tienen impacto directo y contundente sobre las estructuras políticas, económicas y culturales.⁵² Pasa por alto el hecho de que, por ejemplo, la revolución copernicana, *hecha de números, cálculos y modelos abstractos* —fatuos “perfumes” para Pomar— tiene efecto directo en el proceso de la Reforma protestante y también en la contrarreforma en que están fundados los símbolos de la Nueva España como perfeccionamiento colonialista a partir del esplendor barroco.

⁵¹ José Pomar, “Documento sin título, original mecanografiado, inédito (1936)”. Archivo de Compositores Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (Ciudad de México). Citado en Olga Picún y Consuelo Carredano, “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”, en F. Ramírez, L. Noelle y H. Arciniega (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Ciudad de México, 2012, p. 23.

⁵² Cf. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press, Chicago, 1962.

Más allá del ocultismo: *pluriversos duraderos*

Existe documentación que certifica las aportaciones de Julián Carrillo a la organología musical, por vía de adaptaciones y transformaciones mecánicas de los instrumentos, y todavía es más evidente su acercamiento propio hacia la teoría y la práctica de intervalos armónicos menores al semitono cromático, en partituras específicas. Ambos, el organológico y el del Sonido 13 —complementarios entre sí—, son campos fértiles para la musicología histórica y sistemática, según anticipan los trabajos de Brotbeck (1993, 2014),⁵³ Conti (2000)⁵⁴ y Madrid (2015),⁵⁵ entre otros. Por lo tanto, la presente sección se ocupa de aspectos menos evidentes, que sin embargo contribuyen a una panóptica sobre la mentalidad carrillana y sus alcances estéticos, en todo caso perspectivas que Carrillo dejó abiertas al final de una vida larga y fructífera.

La redundancia excesiva y el lenguaje en estilo místico-egocéntrico, produce en Carrillo un ocultismo o esoterismo que sin embargo es posible deconstruir con apoyo en la semiótica, la hermenéutica y la psicología del lenguaje. Según sugiero en páginas anteriores, en Carrillo hay que leer la hipérbole y la redundancia en términos de una emotividad que refleja el trauma psicológico. Pero, por contraste, también hay que leer sus *nociones transversales*, difíciles de detectar en una primera lectura, como afloración de una identidad y originalidad que busca la superación de ese trauma. En otras palabras, para poder comprender los aspectos más significativos del pensamiento carrillano, es necesario distinguir entre las *efemérides monovalentes*, universos instantáneos estimulados por la inmediatez cultural y política —incluida la demagogia vasconcelista y su órbita totalitarista—,⁵⁶ y los *pluriversos duraderos*, en adelante identificados por “aproximaciones” hacia la gradual autodepuración de la utopía carrillana.

Bajo esta conceptualización se propone discutir cuatro aproximaciones: hacia una *intersemiosis implícita* en la cual los distintos universos sígnicos

⁵³ R. Brotbeck, “Siete fragmentos sobre Carrillo”, ed. cit.; R. Brotbeck, “An Analytical-Comparative Approach...”, ed. cit.

⁵⁴ Cf. L. Conti, *op. cit.*

⁵⁵ Cf. A. L., Madrid, *op. cit.*

⁵⁶ Especialmente a partir de los años treinta, el pensamiento de Vasconcelos es abierta y sistemáticamente totalitario a partir de su idea pragmática de *síntesis*, detrás de la cual hay una pretensión posesiva: “En la filosofía de síntesis el Universo es concebido como un todo vivo y armónico. No hay otro modo de abarcarlo que el de la síntesis que lo contempla entero”, J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, ed. cit., p. 19. La versión antropológica de esta perspectiva totalitarista y homogeneizante aparece desde *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana* (Agencia Mundial de Librería, París, 1925) y se extiende a lo largo de la proclividad fascista de Vasconcelos.

del sonido, el color, la textura, el flujo, la geometría y el número, se amalgaman en una misma pluralidad armónica; hacia un *endoepisteme musical*, consecuencia de lo anterior, donde cada una de las partes y arreglos entre éstas, configuran un “todo de sensaciones de belleza infinita”, *pluriverso estético* radicalmente distinto al universo vasconcelista como “síntesis de lo entero”;⁵⁷ hacia la *biomusicología*, por la observación que hace Carrillo sobre el circuito armónico en la fisiología humana, que relaciona con “todos los seres vivos”; y finalmente hacia la sistematización de las funciones tonales en la *Tonnetz neoriemanniana*, en este caso con una extensión en escalamientos microinterválicos. Cada uno de estos cuatro pluriversos puede caracterizarse por su composición semiótica: como integración de lo plural-empático (*intersemiosis implícita*), integración de lo singular-diverso (armonía del *endoepisteme*), derivación de lo plural-empático (complejidad emergente entre ecología y fisiología), y derivación de lo singular-diverso (complejidad emergente entre biología y cultura; o bien, entre topología y ecología). En seguida se explicitan los cuatro *pluriversos* en mención.

Aproximación a la *intersemiosis implícita*

El concepto clave de Julián Carrillo, de “árboles que semejan cataratas de color” es compatible con el mito mesoamericano del origen de la música, según el cual ésta se origina en la “casa del Sol”, en un contexto en que los instrumentos originarios “están pintados de cuatro colores”.⁵⁸ La sonoridad en este mundo mítico se compone de cuatro “dimensiones” o sistemas de relaciones interconectados: la palabra-música (*tlahdolli*), el canto-música (*cuicatl*), la sonoridad instrumental (*tlatzotzonaliztli*) y el murmullo musical (*tzotzoniliztli*),⁵⁹ y se despliega simultáneamente en flujos de sonido-color, forma-textura y medida-proporción. De hecho, el númen *Xochipilli-Macuilxochitl*, representante de la centralidad en este sistema tetrádico, se simboliza por el número cinco, *macuilli*, presente

⁵⁷ J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, loc. cit.

⁵⁸ Mito registrado por fray Andrés Olmos (1533), reproducido y comentado en Garibay (*Teogonía e historia de los mexicanos*. Porrúa, Ciudad de México, 1965, pp. 91–120) y León-Portilla (“La música en el universo de la cultura náhuatl”. *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 38, (2007), p. 131).

⁵⁹ Conceptos todos ellos consignados en el *Vocabulario* (1571) de fray Alonso de Molina; si bien del último de ellos solamente dice que es el “sollozo del que llora”. Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. Casa de Antonio de Espinosa, Ciudad de México, 1571, tomo I, p. 110.

en su propio nombre.⁶⁰ Al interior de esta filosofía de la música-color, nunca hay separación analítica de las partes, sino continuidad de los procesos simbólicos y expresivos. Igualmente, en la conceptualización musical de Carrillo, no se presenta énfasis alguno en “el color” de los sonidos, sino que desde inicio, los colores son sonidos y los sonidos, colores.

Dicho lo anterior, la teoría y la idiosincrasia musical de Carrillo no forman parte ni del discurso teórico ni de la estética de los modernistas rusos que, como Scriabin, Kandinsky o Wyschnegradsky, elaboran un aparato relacional entre el espectro cromático newtoniano,⁶¹ por sinestesia y ampliación del espectro cromático musical. El proyecto de Carrillo no es una búsqueda de la sinestesia inducida por medios técnicos, sino que, según su idiosincrasia propia, las sonoridades son ya colores. En consecuencia, resulta forzado intentar comprender la estética musical de Carrillo en su expresión más profundamente original,⁶² mediante la terminología y los conceptos clásicos del modernismo; y en cambio resulta idiomático y natural comprenderla desde la estética autóctona de la *sonoridad instrumental* por contacto con el *murmullo musical*, en el código semiótico del “prodigio de cromatismo” y los “árboles-cataratas de color” que el mismo Carrillo sugiere como codificación e imaginación poética.

Esta aproximación contempla una revisión de la historia de la relación entre luz y *color musical*, que pueda aportar nociones para investigar, con apoyo en una epistemología comparada, las diferencias entre el modernismo de influencia europea, interesado en la clasificación del color y el análisis de la naturaleza física de la luz, y por otra parte las relaciones *romo-sonoras*, autóctonas de México. También en este sentido, hay que tomar en cuenta que la imagen hiperpolisémica de “árboles que semejan cataratas de color”, sea de carácter continuo y denso, con todas sus partes conectadas entre sí. Esta epistémica autóctona opone resistencia a ser traducida en el modelo analítico occidental, que privilegia la separación de las “partes”.

⁶⁰ Para la cultura náhuatl, la “quinta dimensión” de la sonoridad, es el *tzabtzi* (“grito”), al mismo tiempo completitud y ruptura del sonido. De acuerdo con Selser, el cinco es el ámbito del exceso. De allí que Xochipilli-Macuilxochitl sea la divinidad de la abundancia, el desenfreno sexual, el éxtasis, los colores, las flores, los juegos, la embriaguez, el baile y la música. Eduard Selser, *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*. Ascher und Co., Berlín, 1904, pp. 489-490.

⁶¹ Cf. Isaac, Newton, *Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. W. & J. Innys / Royal Society, Londres, 1718, pp. 199-200.

⁶² Por ejemplo, la estética musical que se encuentra en sus obras *Concertino* (1927), *Meditación* y *En secreto* (1927), *Sinfonía No. 1 Colombia* (1924/1933), *Murmulllos* (1933), *La música que oyó Juan Diego...* (1942), *Fantasia-Impromptu* (1949), *Horizontes* (1951), *Balbuces* (1959), *Misa de la restauración a S. S. Juan XXIII* (1962).

Aproximación al endoepisteme musical

Al igual que la historia de la ciencia regional, la musicología mexicana requiere de la epistemología comparada, no solamente para disponer de una taxonomía de ideas y conceptos, sino especialmente para poder comprender la forma en que éstos se encuentran imbricados y yuxtapuestos entre idiosincrasias, a través de la interpretación local. Desde este punto de vista, para poder reconocer el *endoepisteme musical*, es más importante la identificación de “nubes” sémicas y epistémicas en el contexto histórico-antropológico local, en lugar de aplicar modelos exógenos para la “generación de conocimiento”.⁶³

Con *endoepisteme musical* cabe entender no la “unidad mínima de conocimiento musical”, según la tradición analítica, sino más bien las relaciones simbólicas que dan origen a una idea o un concepto en un contexto cultural (musical) específico. Este ejercicio permite relacionar sistemas de subjetividad, como los que se encuentran en las publicaciones de Carrillo, con sistemas de significación y representación que puedan ser elocuentes respecto de intencionalidades e imaginarios colectivos; aun cuando —o sobre todo cuando— éstos estén ocultos debido a las dinámicas de colonización. Para esto es necesario permitir la observación de dichos sistemas de subjetividad, en el mapa de los símbolos de la cultura regional.

Como endoepisteme, la hermenéutica respectiva al concepto carrillano de *árbol-catarata de color* debe acudir al difrasismo para dilucidar no la conjunción elocutiva de dos nociones diferentes; sino bien al contrario, para observar cómo surge un significado especial a partir de su conjunción semiótica.⁶⁴ Al captar dicho concepto como difrasismo, la imagen *árbol-catarata de color* aparece en un campo semiótico específico donde podemos encontrar atractores simbólicos igualmente específicos. Por ejemplo en el concepto *amanaliztli*, “elucidar por flujos semióticos”,⁶⁵

⁶³ Para una justificación y explicación detallada de este procedimiento, *vid.* Gabriel Pareyón, “En busca de una base lógico-epistémica para la musicología sistemática en México” en Y. Bitrán Goren, L. A. Gómez Gómez, J. L. Navarro, (coords.) *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM*. CENIDIM-INBA, Ciudad de México, 2015, pp. 253-266. [Libro electrónico].

⁶⁴ El recurso lingüístico del difrasismo se emplea particularmente en el estudio de las lenguas mesoamericanas, para poder entender cómo de dos conceptos aislados, una vez que estos se concatenan, emerge un tercer concepto. Garibay dice que el difrasismo: “[es] un procedimiento que consiste en expresar una misma idea por medio de dos vocablos que se completan en el sentido, ya por ser sinónimos, ya por ser adyacentes”. Ángel María Garibay, *Llave del Náhuatl*. Imprenta Mayli, Otumba, 1940, p. 112.

⁶⁵ En A. de Molina Alonso de Molina, *Vocabulario...*, ed. cit., tomo I, 5r y tomo II, 4r: “*amanaliztli*, adivinar en el agua”, “agorear en agua”. Este arte, *amanaliztli*, es oficio que

una idea extraña para la convención occidental, y sin embargo presente en la semiótica de Peirce bajo el concepto de *abducción*, procedimiento cognitivo asociado al razonamiento intuitivo.⁶⁶ Para el concepto “árbol de color” también existe en forma natural, en lengua náhuatl, su correspondencia como *tlapalcuahuitl* (*árbol de color*), o *tlacuilolcuahuitl* (*árbol de pinturas*),⁶⁷ o bien *Xochincuahuitl* (*árbol florido*, a la vez xilónimo y topónimo abstracto),⁶⁸ nociones que igualmente requieren de un amplio contexto semiótico para poder entender su riqueza simbólica.⁶⁹

El difrasismo *In cuahuitl in tlapalapapaztla* (*árbol-catarata de color*)⁷⁰ se identifica asimismo con otros conceptos clave del pensamiento náhuatl. Por ejemplo, *quetzaltlapal-tzotzocotzcamaliztli*,⁷¹ o sea la integración de elementos, flujos, gradaciones y matices de armonías-colores y calidades de “ruido” o “murmullo” dentro del campo semiótico del *tzotzoniliztli*, a

ejerce el *atlan teittani*, un sabio que descifra e interpreta los flujos de signos, *cf. ibid.*, tomo I, p. 70.

⁶⁶ Peirce: “Abduction is nothing but guessing”. Charles Sanders Peirce. *Collected Papers* (eds. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1931-35/1966, vol. 7, p. 219.

⁶⁷ El nombre de ambos árboles está citado en Rafael Aguilar y Santillán (ed.), *Memorias y revista de la Sociedad Científica “Antonio Alzate”*. Sociedad Científica Antonio Alzate, Ciudad de México, 1896, p. 67.

⁶⁸ Según López-Austin (*op. cit.*, p. 99), el concepto *Xochincuahuitl* está especialmente relacionado con Tamoanchan. El contexto para esta relación se aprecia en el *Xochicuicatl cuecucuehtli* de los *Cantares mexicanos* (67r-68r), que dice: “Xochincuahuitl malintiac, hui-contiac”, que López-Austin traduce: “El Árbol Florido se está torciendo sobre sí mismo, se curva helicoidalmente”. El contexto genésico en relación con la sonoridad creadora puede captarse además en el *Cantar de Yoyontzin*, que dice: “Ya zanca xihuahuechol, tzinitzcan, tlahuechol oncan oncuicantlatohua ya in xochitl a ic paqui. A oncan icaqui i Xochincuahuitl i huehuetitlan, ayahue zan ye itech onnemi in quetzaliquechol, in totoll ipan mochiuhtinemi o Nezahualcoyotzin, on xochicuicatinemi in xochitl ic paqui”, o sea: “Ya el ave color verde azul, el azul oscuro, el color de fuego, andan gorjeando y se gozan con las flores. Allí se eleva El Árbol Florido, en el lugar de los tambores, en él anda el quéchol de brillante plumaje: en ave se ha convertido Netzahualcóyotl, anda cantando cantos floridos y se goza con las flores”, *cf. Á. M. Garibay, Llave del Náhuatl...*, pp. 176 y 259-260.

⁶⁹ Gómez Gómez facilita las bases metodológicas para explorar este contexto semiótico. *Vid. Luis Antonio Gómez Gómez, El libro de música mexicana a través de los Cantares mexicanos*. Colegio Nacional de Bibliotecarios, Ciudad de México, 2001.

⁷⁰ La enorme importancia del concepto *cuahuitl* (árbol, madera) en la música mexicana, se debe al lugar privilegiado que ocupan los dos instrumentos sagrados de mayor jerarquía, *teponaztli* y *huehuetl*, percusiones hechas de madera, de un árbol sagrado, y que usualmente estaban pintados de colores.

⁷¹ Difrasismo que incluye los símbolos *quetzalli* (que tiene gran valor), *tlapalli* (color, también en sentido musical), *tzotzona* (sonoridad o resonancia), *cotzcatl* (colección o ilación de elementos), *malina* (urdir, entretrejer), *-liztli* (sufijo de sustanciación que denota la acción o el estado de lo que significa el ensamble de los semas), según explica Thelma D. Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl*. UNAM, Ciudad de México, 2014, p. 119.

su vez pluriverso de las sonoridades rugosas y granulares.⁷² Otro concepto relacionado es el de *teocuitlapapalomichin*, textura de centellas entre pluralidad de signos, a la vez sonoros y colorísticos.⁷³ Julián Carrillo articula el sonido musical dentro de este pluriverso (*tzotzoniliztli*, *teocuitlapapalomichin*) como estética propia y original, difícil o imposible de sintetizar de acuerdo con los preceptos de la civilización occidental.

Según Brotbeck:⁷⁴ “Distintos musicólogos en Europa han buscado una relación entre el origen indígena de Carrillo y sus composiciones, la cual sería difícil de comprobar porque Carrillo despreciaba la música de los indígenas. Él quería progresar y no retroceder.” Sin embargo, no hay evidencias suficientes para sostener la afirmación de que “Carrillo despreciaba la música de los indígenas”. Más bien al contrario: está publicado el testimonio de su hija —ya citado—, que afirma que Julián Carrillo “se enorgullecía de su sangre indígena”.⁷⁵ También llaman fuertemente la atención las palabras del mismo Carrillo al revelar su admiración por el México profundo, por su simbolismo estético y filosófico:

[No] dejo yo de lamentar que los conquistadores hayan destruido nuestras culturas maravillosas, donde existían seres de tan alta mentalidad como Netzahualpilli, hijo de Netzahualcóyotl, quien se asegura mandó construir a orillas del lago de Texcoco un templo a la divinidad [de Tezcatlipoca] y lo pintó en su interior todo de negro. El día de la inauguración, como le preguntaran el porqué de aquella ocurrencia, contestó con una de las frases que, en mi concepto, es de las más grandes de la humanidad, ya que encierra una idea de profundidad filosófica extraordinaria: “He mandado pintar el templo de negro”, dijo, “porque cuando pienso en la divinidad —el dios creador e inmaterial— veo todo negro...”.⁷⁶

⁷² Ejemplos de conceptos dentro del campo semiótico del *tzotzoniliztli*, pueden ser, entre muchos otros: (1) *izanaca* “sonar las hojas de maíz en la caña, cuando están secas y las menea el aire; o sonar los pliegos de papel o el pergamino cuando los hojean” (A. de Molina, *Vocabulario...*, tomo II, 31r); (2) *tzotzoloa*, soplar haciendo “ruido sucio”, como ocurre con el uso de la flauta *tzotzoloctli* (*Ibid.*, tomo I, p. 63, *çoçolactli*; comparación documental en Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*. University of California Press, Berkeley, 1968, p. 40); (3) *tzotzoyoniliztica*, el mundo sonoro de los sollozos, gemidos y balbuceos (Rémi, Siméon, *Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine*. Imprimerie Nationale, París, 1885, p. 738).

⁷³ Nuevamente, veamos el *Michcuicatl* en los *Cantares Mexicanos* (ff. 832–891): “Teocuitlapapalo tlacuilolmichini tontla”, casi imposible de traducir al castellano; apenas como vaga aproximación: “mariposas doradas y peces de colores en simultaneidad”.

⁷⁴ R. Brotbeck, “Siete fragmentos sobre Carrillo”, ed. cit., p. 16.

⁷⁵ D. Carrillo, “Epílogo”, ed. cit., p. 442.

⁷⁶ J. Carrillo, *Errores universales...*, ed. cit., p. 198, (puntos suspensivos en el original). Por otro lado, en su texto “Señores de Tenochtitlan, Tlacopan y Tetzaco (ca.1620)”, Domingo Chimalpáhin dice que Netzahualpilli (1464-1515) “era un gran sabio y hechicero”, *nabual* adepto a Tezcatlipoca: “Neçahualpiltzintli, ca huey nahualli catca yuan tlamatini.” (BFBS 374 III, 83v-84v); repr. en *Tres crónicas mexicanas* (paleografía y traducción del náhuatl

En esta cita, “la divinidad, el dios creador e inmaterial” que señala Carrillo, corresponde al dios negro del panteón mexica, Tezcatlipoca, señor de la oscuridad, quien al principio de los tiempos manda hacia la “casa del Sol” a su criado Ehecatl (el viento) en busca de los instrumentos musicales sagrados.⁷⁷ ¿Pero cómo puede admirar Carrillo esta noción sobre el numen del color ausente, el negro, y al mismo tiempo concebir la “infinita” armonía musical en términos de *árboles-cataratas de color*? La respuesta a esta cuestión apunta a que de algún modo Carrillo conserva en su idiosincrasia autóctona —así sea de manera inconsciente— el culto secreto a la armonía dualista del Toltecatl, en que cooperan en concordia existencial los regímenes del *color-sonido* (representado en la dualidad Xochipilli-Quetzalcóatl) y del *negro-silencio* (representado en la dualidad Mictlantecuhtli-Tezcatlipoca); dualidades en que se funda la cosmología musical de las culturas mexicanas.⁷⁸

Pero también es cierto que Carrillo no tenía interés etnográfico ni antropológico alguno sobre los pueblos indígenas de México y, por otra parte, la palabra *progreso* resuena obstinadamente en sus escritos; a esto parece referirse Brotbeck con su “desprecio por la música de los indígenas”. Sin embargo esta contradicción se resuelve al observar que, para Carrillo, la etnografía, la antropología y la etnomusicología, lo mismo que la *música clásica*, son instrumentos de Europa para favorecer su proyecto colonizador; mientras que el “verdadero progreso” sería anular la Conquista de México a través de una *magia-ciencia*, que Carrillo nombra Sonido 13. Es en esta *magia-ciencia* donde se concentra el poder estético y cultural de la utopía musical carrillana, y no especialmente del lado del progreso técnico-tecnológico. Es así como también puede comprenderse

al castellano por Rafael Tena). Conaculta, Ciudad de México, 2012, pp. 295-311. Para mayor detalle sobre el estrecho vínculo entre Tezcatlipoca y Netzahualpilli, *vid.* Barjau Luis, *Tezcatlipoca: elementos de una teología nahua*. UNAM, Ciudad de México, 1991, pp. 13-16 y 38, donde ambos nombres resultan sinónimos. Acerca de la relación entre Netzahualcōyotl, Netzahualpilli y Tezcatlipoca, como *nabuales* o hechiceros que se transforman en animales, *vid.* Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca: burlas y metamorfosis de un dios azteca*. FCE, Ciudad de México, 2004, p. 191.

⁷⁷ *Cit.* Olmos (1533), Garibay (ed. cit.), León-Portilla (ed. cit.).

⁷⁸ Cabe preguntarse si esta compleja cosmogonía dualista tiene efecto, de algún modo, en la complejidad armónica que propone Carrillo en el Sonido 13. Como bien observa Lach-Lau: “La investigación de Carrillo en sus *Leyes de Metamorfosis Musicales* puede ser leída desde el punto de vista de su dualidad armónica y formal.” Juan Sebastián Lach-Lau, “Compositional research into the logics of pitch-distance and the timbral facet of harmony in Julián Carrillo’s *Leyes de metamorfosis musicales* (Laws of Musical Metamorphoses)”, en G. Pareyón (ed.), *International Congress on Music and Mathematics Puerto Vallarta, Mexico, November 26-29, 2014. General program*. CU-Costa / CUCSH & CUCEI / Universidad de Guadalajara, Puerto Vallarta, 2014, p. 48.

el extravagante propósito de Carrillo, de adoptar la imagen de Cristóbal Colón,⁷⁹ para que, como en la *magia* de Tezcatlipoca, revestido con tal imagen, Carrillo pueda invertir el proceso de conquista.

Aproximación a la biomusicología

Si bien es cierto que en Carrillo existe un franco interés por la ciencia en sus más amplios alcances, en muchos de sus textos su *magia-ciencia* se confunde con la idea de progreso técnico-tecnológico, sobre todo en términos de innovación científica. Es así que, medio siglo antes de que Nils L. Wallin (1924-2002) sentara las bases sistemáticas de la biomusicología,⁸⁰ Carrillo propone investigar la biología del circuito armónico en el campo eléctrico del corazón y en general en la fisiología humana, para luego extender el significado de esa armonía en “todos los seres vivos” a través de sus ciclos periódicos estudiados como fenómenos vibratorios:

Ignoro si algún físico o teórico de la música ha hablado del maravilloso fenómeno: sonidos musicales producidos por el corazón humano. [...] Este fenómeno abre un campo maravilloso para futuras investigaciones, pues no veo la razón por la cual los demás seres de la creación y aún las plantas no pueden producir y afectarse al igual que el ser humano con este fenómeno vibratorio.⁸¹

Como el ser humano no es más que un tipo dentro de la escala biológica, semejante a la tecla de un piano que es casi la nonagésima parte de él, así el hombre es sólo una mínima parte del maravilloso todo; en consecuencia, paréceme —y como mera hipótesis lo digo— que todos los seres vivos producirán en sí el mismo fenómeno fisiológico de las vibraciones del corazón; y el próximo paso a dar debería ser el realizar una serie de experimentos [...].⁸²

Medio siglo después de publicado este texto, tal “fenómeno vibratorio” es un campo de estudio consolidado en física y biología a través de las investigaciones sobre sincronía y resonancia no lineal cardíaca y cardiorrespiratoria, producto del campo eléctrico del corazón en estrecha

⁷⁹ En Brotbeck: “Carrillo fue un adorador incondicional de Cristóbal Colón [...] Pero Carrillo no quería oponerse a Europa, sino devolver, con la revolución del *Sonido 13*, ‘a la madre Europa su deuda’ de cultura. Por eso Carrillo casi se consideró como un Colón de la música.” Aquí hay que atender, sin embargo, al juego conceptual entre “devolver” y “revolver”, pues Carrillo introduce un quiasma para poner de cabeza la relación cultural entre México y Europa. R. Brotbeck, “Siete fragmentos sobre Carrillo”, ed. cit., p. 16.

⁸⁰ Cf. Nils L. Wallin, *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. Pendragon Press, Nueva York, 1991.

⁸¹ J. Carrillo, *Teoría lógica de la música*, ed. cit., pp. 148-149.

⁸² J. Carrillo, *Errores universales...*, ed. cit., p. 168; el tema vuelve a aparecer en las pp. 409-412 del mismo libro.

relación con los procesos eléctricos del cerebro y el sistema nervioso. En términos generales, Carrillo *tiene razón*, si bien sus primeras aproximaciones a este tema tuvieron muy escasa oportunidad de comprobación a través de sus comunicaciones con el Departamento de Cardiología de la Universidad Johns Hopkins, durante los años 1950-1964.⁸³

El problema de la periodicidad armónica originalmente propuesto por Carrillo en el campo de la biología y la cardiorrespiración, ahora se investiga en un modelo matemático unificado, llamado *lenguas de Arnold*, bien conocido en el campo de los sistemas dinámicos.⁸⁴ Este modelo se usa eficientemente, lo mismo para la investigación y descripción de los sistemas de afinación vocal e instrumental,⁸⁵ como para la modelación de procesos de cardiorrespiración,⁸⁶ y para modelar la comunicación bioeléctrica entre metabolismo, cardiovascularidad y actividad cerebral.⁸⁷ Esta aproximación es una de las áreas más prometedoras en la actual musicología sistemática, pues permite avanzar hacia una teoría que unifica las principales teorías de la música, junto con la psicología experimental y la ciencia cognitiva, conectándolas con los sistemas dinámicos según se les estudia en biología molecular y biomedicina, y con implicaciones para la psicoacústica.⁸⁸

⁸³ Cf. J. Carrillo, *loc. cit.*

⁸⁴ *Vid.* Gabriel Pareyón, “Carrillo’s vs. Novaro’s Tuning System Nested within the Arnold Tongues”, en G. Pareyón (ed.), *International Congress on Music and Mathematics Puerto Vallarta, Mexico, November 26-29, 2014. General program*. CU-Costa / CUCSH & CUCEI / Universidad de Guadalajara, Puerto Vallarta, 2014, pp. 60-62.

⁸⁵ Cf. Gabriel Pareyón, “Caos, autosemejanza y el cambio de paradigma en música”. *Heterofonía*, núm. 145, (julio-diciembre, 2011), pp. 69-102.

⁸⁶ Cf. K. Kotani *et al.*, “Model for cardiorespiratory synchronization in humans”. *Physical Review E*, número 5, vol. 65 (2002), e-pub 051923 y M. McGuinness *et al.*, “Arnold tongues in human cardiorespiratory systems”. *Chaos*, núm. 1, vol. 14 (2004), pp. 1-6.

⁸⁷ Cf. Kathryn Vaughn, “Exploring Emotion in Sub-Structural Aspects of Karelian Lament: Application of Time Series Analysis to Digitized Melody”. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 22 (1990), pp. 106-122; Edward W. Large y John F. Kolen, “Resonance and the Perception of Musical Meter”, en N. Griffith y P.M. Todd (eds.), *Musical Networks: Parallel Distributed Perception and Performance*. The MIT Press, Cambridge, Mass, 1999. pp. 65-96; y Edward W. Large, “A Dynamical Systems Approach to Musical Tonality”, en R. Huys y V.K. Jirsa (eds.), *Nonlinear Dynamics in Human Behavior*. Springer-Verlag Berlín Heidelberg, Berlín, 2010, pp. 193-211. [Studies in Computational Intelligence, 328].

⁸⁸ Pikovsky *et al.* sugieren que esta nueva ciencia unificadora reciba el nombre de “sincronización”, por generalización en la analogía de la sincronía de fase, común en los fenómenos estudiados por las disciplinas en mención. A. Pikovsky *et al.*, *Synchronization: A Universal Concept in Nonlinear Sciences*. Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

Aproximación a la Tonnetz

En teoría de la música, la Tonnetz o “red tonal” es la representación clásica del mapa de funciones tonales; es la estructura más económica que, en dos dimensiones, representa los modos en que se relacionan los tonos y los acordes por su disposición jerárquica, según la música tonal occidental. Concepto fundado por Leonhard Euler (1707-1783) como parte de su *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae* (1739), se desarrolla más tarde en el trabajo teórico de Arthur Joachim von Oettingen (1836-1920) y Hugo Riemann (1849-1919), pioneros de la musicología sistemática.

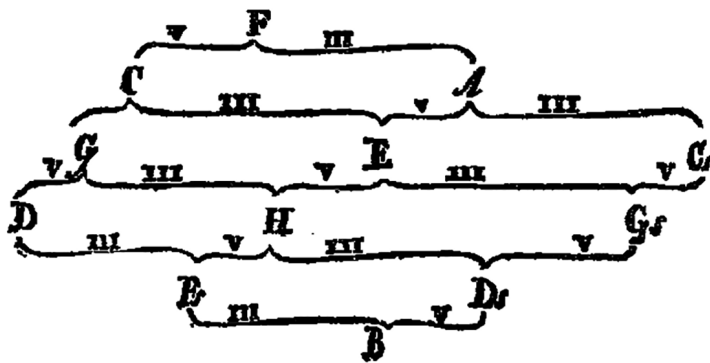


Figura 1. Tonnetz o “red tonal” en el texto original de Euler.⁸⁹

Actualmente la Tonnetz, mapeada en el espacio de Fourier,⁹⁰ es uno de los conceptos más útiles para investigar la música como topología; es decir, como sistema de relaciones que ocupan un *espacio específico* (en sentido matemático). Desde la aportación de Euler (figura 1) ya se observa la conectividad de los tonos en un espacio eficientemente compacto, con ciclos de simetría por intervalos de terceras, quintas y octavas. El modelo revisado de Riemann (figura 2) consiste en una malla o *teselación* (o sea un patrón de tejas iguales, triangulares y hexagonales, sin huecos ni saltos entre ellas) cuyos pasos indican las relaciones periódicas entre los

⁸⁹ Leonhard Euler, “*Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae, Ex Typographia Academie Scientiarum, Petropoli*” (o sea “Examen de una nueva teoría de la música, expuesta con toda claridad según los más fundados principios de armonía”), repr. en F. Lemmermeyer y M. Mattmüller (eds.) *Opera Omnia, serie 3, vol. 1*, Academia Suiza de Ciencias, Berna, 1911, p. 147.

⁹⁰ Para una introducción didáctica a este concepto, Emmanuel Amiot, partícipe del mencionado Congreso de Puerto Vallarta (2014), prepara actualmente un libro de texto: *Music Through Fourier Space: Discrete Fourier Transform in Music Theory* (Springer, en prensa).

principales intervalos del sistema diatónico-cromático. Sin embargo, el mismo modelo espacial puede emplearse para otros sistemas armónicos con juegos de intervalos *mayores* y *menores* que cumplan con el principio de *máxima economía funcional*.⁹¹ Esto abre el camino para una teoría de la armonía, sin importar el tamaño de las escalas, siempre y cuando éstas cumplan con el álgebra básica que garantiza dicha economía funcional.⁹²

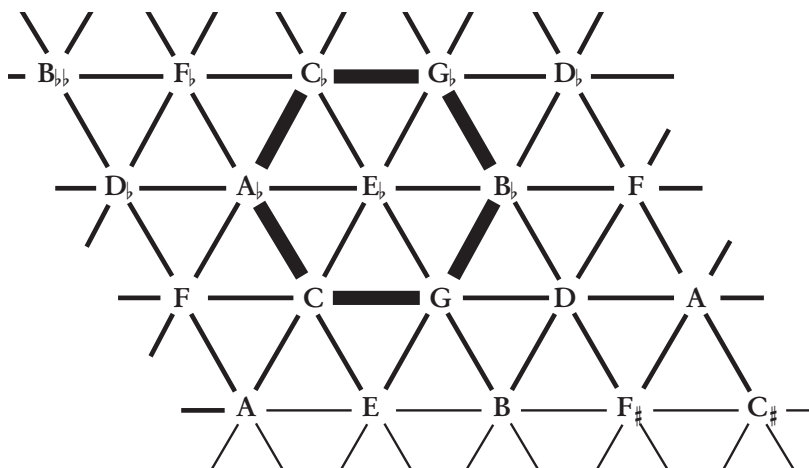


Figura 2. *Tonnetz* compactada según la teoría neoriemanniana.

Algunos intentos de teselaciones microtonales dibujadas por Carrillo forman parte de una colección de papeles sueltos sin clasificar, ubicados en una caja con impresos y manuscritos del compositor, dentro del Archivo Carrillo.⁹³ Estas teselaciones no proceden de una investigación puramente teórica, sino del esfuerzo de Carrillo para ordenar su proyecto mecánico de fabricación de instrumentos de teclado en tercios, cuartos,

⁹¹ Cf. Norman Carey y David Clampitt, “Self-Similar Pitch Structures, Their Duals, and Rhythmic Analogues”. *Perspectives of New Music*, núm. 2, vol. 34 (1996), pp. 62-87.

⁹² En armonía musical, esta “economía funcional” directamente involucra el equilibrio entre redundancia e información musical, optimizada según los principios de la *teoría de la información* (Shannon, 1948).

⁹³ La misma caja contiene, principalmente, folletos y recortes con asuntos sobre la construcción de instrumentos de teclado, incluyendo el opúsculo *Der Viertelton - Flügel und Klavier* (Löbau, Sajonia, 1928) de August Förster, fabricante de pianofortes. Este instrumento es parecido a un piano vertical que, con tres teclados, podía tocar escalas diatónicas, cromáticas y en cuartos de tono. Es, claramente, un antecedente directo del piano “metamorfoseador” de Carrillo; sin embargo este último fue el primer piano que, con un solo teclado, produce fracciones menores que el semitono.

sextos, octavos y dieciseisavos de tono,⁹⁴ y otros intervalos musicales más pequeños, y para averiguar las cualidades combinatorias de su armonía microtonal.

En un principio, Carrillo dibuja matrices de números para trasladar la permutación de escalas diatónicas y cromáticas, siguiendo los principios de su libro *El infinito en las escalas y los acordes* (1957).⁹⁵ Pero poco después, sustituyendo la cuadrícula por una teselación de hexágonos, comienza a dibujar los números correspondientes a las 88 teclas del piano, por intervalos periódicos de ocho teclas, en once ciclos (88/8). Carrillo quiere mapear estos ciclos independientemente del tamaño de la unidad asociado a las teclas del piano; se interesa en buscar relaciones sistemáticas entre escalas de ocho elementos iguales donde cada uno de éstos pueda ser un tono, un semitono, tercios de tono, cuartos, sextos, octavos, dieciseisavos... Siguiendo este método, la escala diatónica con ocho teclas produce un intervalo de octava; con la misma relación, la escala semitónica produce un intervalo de *quinta justa*; la escala de tercios de tono produce un intervalo de *cuarta justa*; la escala de cuartos de tono produce un intervalo de *tercera menor alta* (o sea, un tono más tres cuartos de tono); la de sextos produce un intervalo de *segunda mayor alta*, la de octavos uno de un *tono justo menor*, y la de dieciseisavos produce un intervalo de *diesis* (o sea que el intervalo de ocho teclas en el piano de dieciseisavos genera, en su máxima extensión, un semitono; lo que en un piano ordinario con la escala cromática produciría un intervalo de quinta justa).⁹⁶

En su boceto que parece ser el más avanzado (figura 3), Carrillo encuentra que la teselación de hexágonos es mucho más eficiente que la cuadrícula que limita demasiado estas relaciones, o que la malla de círculos que deja intersticios inútiles.⁹⁷ En esta teselación, Carrillo traza con su mano tres ciclos excéntricos (hiperhexágonos), para explorar los ciclos de relaciones (micro)tonales. Con este método descubre el escalamiento de relaciones tonales en diferentes niveles de semejanza estructural. Por ejemplo, en la diagonal que traza para conectar los conjuntos {(8), (48),

⁹⁴ Se sabe que estas retículas y teselaciones dibujadas por Carrillo se vinculan directamente con su proyecto de construcción de pianos, pues en varios de esos papeles aparecen indicaciones sobre las teclas del instrumento, siempre con caligrafía del mismo Carrillo.

⁹⁵ J. Carrillo, *El infinito en las escalas...* ed. cit.

⁹⁶ En este párrafo los nombres de los intervalos en cursivas corresponden a comparativos con la escala del temperamento justo; sin embargo esta denominación es inexacta. De acuerdo con lo que sugiere Carrillo, estos intervalos deben nombrarse como sucesiones o sumas de raíces de 2 (Cf. L. Conti, *op. cit.*, donde por error editorial el signo de raíz aparece como división).

⁹⁷ Bocetos con retículas cuadradas y con círculos, dibujados por Carrillo, también se conservan en el archivo de SLP.

(56)} a partir de un (0) central,⁹⁸ se produce la relación *semitono* ↔ *cuarta* ↔ *quinta*, pero por grados en la escala de los dieciseisavos de tono. Esto es un logro en términos de conseguir una estructura autosemejante —lo que Carrillo llama “leyes de metamorfosis”—, como primer paso hacia una teoría armónica que conserve su funcionalidad estructural en diferentes niveles de microtonalidad.⁹⁹

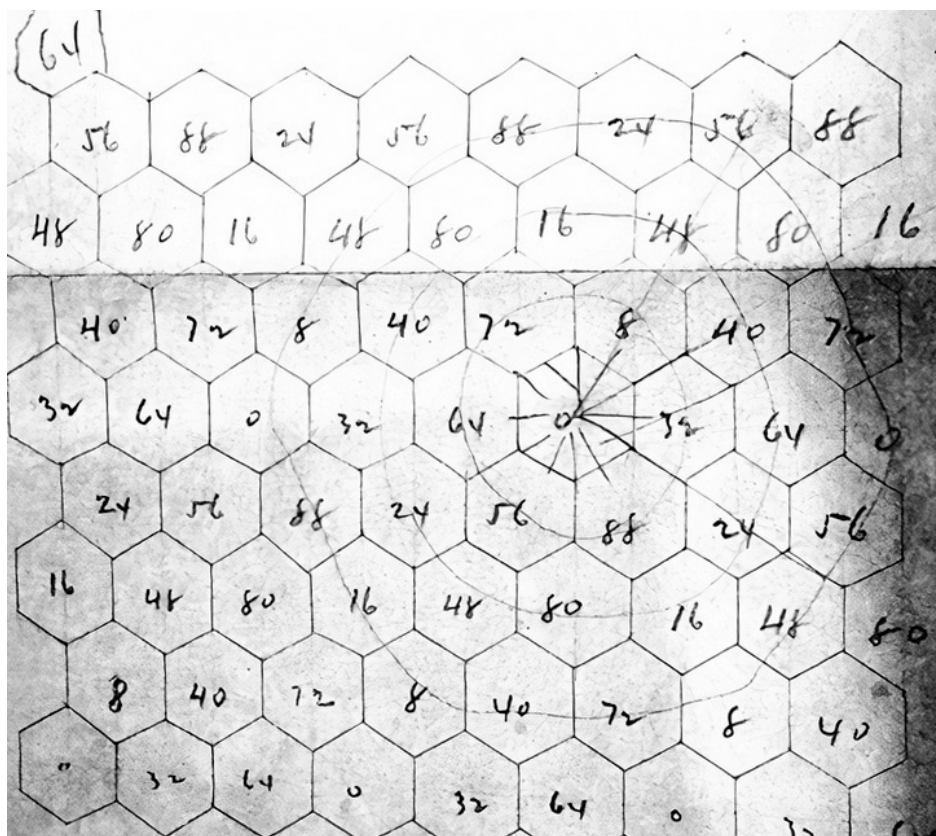


Figura 3. Malla de hexágonos dibujada por Julián Carrillo, ca.1957, donde los números representan conjuntos de teclas de pianos “metamorfosadores”, distribuidas en la proporción 88/8. Archivo Carrillo, SLP.

⁹⁸ Este 0 central aparece en la figura 3 dibujado como *estrella* o punto de partida de una variedad de relaciones estructurales.

⁹⁹ Esta noción complementa lo que señala Estrada, en cuanto a que Carrillo tenía un “apego a una idealidad tonal que va a servir siempre de modelo de orden. Idealidad que, de manera retrospectiva, deja apreciar cómo el microtonalismo de Carrillo está organizado por la medida *tonal* y no por la unidad de la octava, que podemos llamar *meta-tonal*.” Julio Estrada, “Técnicas compositivas en la música mexicana de 1940 a 1980”, en J. Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 5. Período contemporáneo (1958 a 1980)*. UNAM, Ciudad de México, 1984, p. 185.

Este procedimiento hace pensar que Carrillo conocía la Tonnetz de Euler – Riemann, y que por este medio tenía el propósito de consolidar su teoría armónica y contrapuntística microtonal; lo que no consiguió porque su vida terminaba. Desde esta perspectiva, parece necesario revisar la crítica de Brotbeck,¹⁰⁰ según la cual, “Carrillo no era ese gran teórico que quería ser [*sic*].”; “Toda deducción de los intervalos a partir de los armónicos era una tontería para él.”¹⁰¹ Asimismo, hay que prestar mayor atención a las palabras del propio Carrillo, en este sentido:

El análisis a la escala de los armónicos está incluido en mi libro titulado *Dos leyes de física musical* (1956). Me basé para el estudio de estos misteriosos sonidos naturales, de la gráfica, la geometría y la aritmética, y con esos tres elementos llegué a la conclusión de que en la escala de los armónicos *hay sólo un intervalo de cada especie*.

Las conclusiones de mis estudios [sobre los armónicos] se resumen en estas tres leyes: I. Que en la escala de los armónicos *hay sólo un intervalo de cada especie*. II. Que ninguno de cuantos intervalos la forman es tono y semitono; y III. Que ninguno de sus intervalos corresponde a los sonidos empleados en la música.¹⁰²

Es interesante que Carrillo considere parte central de su metodología, junto con la geometría y la aritmética, la “gráfica”. Es decir que privilegia la iconicidad y el pensamiento esquemático, al nivel de la geometría y la aritmética. También aquí parece aflorar un rasgo autóctono de gran relevancia expresiva y epistémica, el cual vincula a Carrillo con la cultura de iconicidad originaria de México.¹⁰³

Por último hay que señalar que Carrillo extiende su principio de higiene semántica a la nomenclatura (micro)tonal, para evitar los homónimos entre intervalos que considera muy distintos, y por lo cual determina que “hay sólo un intervalo de cada especie”. El modelo físico de la armonía, generalizado en las lenguas de Arnold,¹⁰⁴ asimismo confirma el postulado de Carrillo; pero no confirma —todo lo contrario— que “ninguno de sus

¹⁰⁰ R. Brotbeck, “Siete fragmentos sobre Carrillo”, ed. cit., p. 17.

¹⁰¹ La crítica de Brotbeck (*loc. cit.*) es más amplia: “Como teórico de los intervalos, Carrillo no pudo reconciliar el concepto de los armónicos con [su] concepto de la equidistancia. [...] Tampoco logró elevar su creencia en los sistemas equidistantes hasta el serialismo expandido, por ejemplo, el de Wyschnegradsky”. También en este último sentido, *vid.* R. Brotbeck, “An Analytical-Comparative Approach...”, ed. cit.

¹⁰² J. Carrillo, *Errores universales...*, ed. cit., p. 121; el tema vuelve a aparecer en las pp. 316-317 del mismo libro.

¹⁰³ Para una introducción al tema de la iconicidad como rasgo autóctono, *vid.* Patrick Johansson *La palabra, la imagen y el manuscrito: lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*. Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Ciudad de México, 2007, pp. 115-118; en especial por su relación con la construcción genésica de la cosmología musical mexicana.

¹⁰⁴ Cf. G. Pareyón, “Caos, autosemejanza...”, ed. cit.; G. Pareyón, “Carrillo’s vs. Novaro’s...”, ed. cit.

intervalos [de la serie de armónicos] corresponde a los sonidos empleados en la música”. De hecho, la variedad de los sistemas armónicos musicales “habita” en el conjunto de Arnold mapeado en \mathbb{R} como segmento de recta para representar el conjunto de los números reales, y empezando por la serie armónica. Carrillo quiere decir, más bien, que la práctica musical nunca coincide en términos absolutos con la serie armónica, sino en vecindades probabilísticas, comúnmente inaccesibles al oído humano ordinario; lo que condujo a Carrillo a formular su “ley del nodo”, según la cual en un proceso físico-musical los armónicos no coinciden en términos exactos y absolutos con la serie armónica, sino con aproximaciones a ésta. Es muy significativo, en este sentido, que Carrillo nombre como “Cálculo de probabilidades” al tercer capítulo de su citado libro *El infinito en las escalas y en los acordes*, capítulo que se ocupa casi exclusivamente de presentar matrices numéricas; lo cual confirma que Carrillo conceptúa la articulación de los sonidos de una escala, en la práctica musical, en términos de probabilidades.

Conclusiones

El presente estudio postula que Vasconcelos simboliza el *modernismo mexicano* en el sentido más europeizante y arquetípico de tal conceptualización, susceptible de deconstrucción por medio de conceptos y métodos igualmente arquetípicos. No parece inadecuado interpretar a Vasconcelos dentro del paradigma clásico occidental. En cambio, el pensamiento y obra, y especialmente la poética de Julián Carrillo, representan por redundancia y por oposición categorial, una cancelación de los postulados clásicos del modernismo y el progresismo, tal y como se entiende en la convención del positivismo. Incluso los conceptos de *espíritu* y *progreso*, tan repetidos por Carrillo, parecen querer decir algo muy distinto de lo que significan sus aparentes homologías en la cultura “occidental”. Así, su pensamiento es susceptible de deconstrucción únicamente por medio de la inclusión de conceptos y métodos vinculados directamente a una semiótica autóctona. En este caso, nos hemos servido de la lengua y cultura náhuatl para mostrar compatibilidad simbólica y estructural en esa misma semiótica.

El componente psicológico, sin perder de vista componentes de antropología lingüística, tiene importancia mayor en esta interpretación. De manera que las aparentes contradicciones en el discurso de Carrillo, en realidad son de gran utilidad para poder entender sus *subjetivos*, en lugar de atender la obviedad de sus objetivos. También por la apreciación de dicho componente psicológico cabe situar el pensamiento y obra de

Carrillo en la marginalidad de una sociedad colonizada a través de una violencia particularmente ideológica e idiosincrática. En este sentido, y sin desatender sus virtudes de autodidactismo, emotividad y creatividad, el caso de Carrillo podría compararse con el del matemático hindú Srinivasa Ramanujan (1887-1920), ya que en ambos se manifiesta un *intuicionismo místico* rector —vinculado a una profundidad simbólica ajena al racionalismo occidental— el cual produce un discurso en que el énfasis emotivo “entorpece” el razonamiento formal. Mientras el potosino obtiene el reconocimiento institucional de los conservatorios de Gante y Leipzig, el Tamil logra ingresar en la más cerrada élite intelectual de Cambridge; siempre, en ambos casos, con graves dificultades en que el racismo, la incompreensión e incompatibilidad cultural son definitorias para la deficiente recepción de su trabajo, dentro y fuera de sus respectivos países de origen.¹⁰⁵

Además de dicha problemática, Carrillo tuvo que hacer frente al drástico cambio generacional entre el intelecto positivista del Porfiriato y el nuevo dialecto institucional emanado de la Revolución. Tuvo que hacerse un espacio propio e independiente, entre el lenguaje totalitarista de la estética unívoca occidental y la jerga efímera del nacionalismo y el folclor. Y finalmente —acaso su batalla más complicada— tuvo que intentar conciliar las enormes diferencias entre el lenguaje técnico de un nuevo paradigma científico y la expresividad de una civilización autóctona, soterrada y sin embargo telúrica y viva; expresividad que la convención occidental juzga como esoterismo, redundancia y hermetismo, inadmisibles dentro de una *modernidad cultural “normal”*.

Bibliografía

- AGUILAR Y SANTILLÁN, Rafael (ed.), *Memorias y revista de la Sociedad Científica “Antonio Alzate”*. Sociedad Científica Antonio Alzate, Ciudad de México, 1896, vols. 10-12.
- ALCARAZ, José Antonio, “Julián Carrillo y el Sonido 13”. *Heterofonía*, núm. 113, (jul.-dic., 1995), pp. 30-34.
- _____, “¿Dónde vas Julián Carrillo?”, en *En la más honda música de selva*. CONACULTA, Ciudad de México, 1998, pp. 57-69.
- BARJAU, Luis, *Tezcatlipoca: elementos de una teología nahua*. UNAM, Ciudad de México, 1991.

¹⁰⁵ La mayor diferencia entre ambos casos, está en la corta vida de Ramanujan, por contraste con la longevidad de Carrillo; en particular el largo tiempo que éste tuvo para producir un vasto corpus musical que incluye obra para instrumentos modificados o creados por él mismo.

- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo, *Los mayas. Historia, literatura, teatro, danza*. Cuadernos de Yucatán / Consejo Editorial de Yucatán, A.C. / Programa Cultural de las Fronteras-SEP, Mérida, 1987.
- BLACKALLER, Eduardo R., *La revolución musical de Julián Carrillo*. Secretaría de Educación Pública-Subsecretaría de Asuntos Culturales, Ciudad de México, 1969. [Serie “La honda del espíritu”, Cuadernos de lectura popular, 237].
- BRICEÑO CHEL, Fidencio, “A viva voz: tradición oral entre los mayas actuales de la Península de Yucatán”, en M. Shrimpton Masson, A. P. Martínez Huchim y S. C. Leirana Alcocer (coords.), *Voz viva. Literatura maya en Yucatán*. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, 2012, pp. 49-68.
- BROTBECK, Roman, “Siete fragmentos sobre Carrillo”. *Heterofonía*, núm. 108, (enero-junio, 1993), pp. 15-18.
- _____, “An Analytical-Comparative Approach to Carrillo’s *Metamorphosis* and Wyschnegradsky’s *Non-Octaviant Spaces* and their Reverberations”, en G. Pareyón (ed.), *International Congress on Music and Mathematics Puerto Vallarta, Mexico, November 26–29, 2014. General program*. CU-Costa / CUCSH & CUCEI / Universidad de Guadalajara, Puerto Vallarta, 2014, pp. 27-28.
- CALVA, José Rafael, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*. SACM / CENIDIM, Ciudad de México, 1984.
- CAREY, Norman y CLAMPITT, David, “Self-Similar Pitch Structures, Their Duals, and Rhythmic Analogues”. *Perspectives of New Music*, núm. 2, vol. 34 (1996), pp. 62-87.
- CARRILLO, Dolores [Lolita], “Epílogo” en Julián Carrillo, *Errores universales en música y física musical*. Seminario de Cultura Mexicana, Ciudad de México, 1967, pp. 439-442.
- CARRILLO, Julián, “El Sonido 13”. *Pauta*, núm. 5, vol. 2 (ene.-mar., 1983), pp. 55-62. [Publicado originalmente en *Nuestro México*, s/e, Ciudad de México, 8 de noviembre de 1932, p. 52, vol. II].
- _____, *Teoría lógica de la música*. Manuel Casas Impresor, Ciudad de México, 1954.
- _____, *El infinito en las escalas y los acordes*. Ediciones del Sonido 13, Ciudad de México, 1957.
- _____, *Errores universales en música y física musical*. Seminario de Cultura Mexicana, Ciudad de México, 1967 (póst.).
- _____, *Sistema general de escritura musical*. Ediciones Sonido 13, México, 1957.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro C. y MIAJA, María Teresa, *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*. Arcadia, Toledo, 2011.

- CHIMALPÁHIN, Domingo, “Señores de Tenochtitlan, Tlacopan y Tetzaco (ca.1620)”, repr. en *Tres crónicas mexicanas* (paleografía y traducción del náhuatl al castellano por Rafael Tena). CONACULTA, Ciudad de México, 2012, pp. 295-311.
- CONTI, Luca, “Introducción crítica al Sonido 13”. *Heterofonía*, núm. 123, (julio-diciembre, 2000), pp. 75-88. [Contiene erratas atribuibles al editor; las más sobresalientes corresponden al listado de operaciones aritméticas para las fracciones de tono: el signo de división debe ser signo de raíz].
- DUVERGER, Christian, *Crónica de la eternidad: ¿quién escribió la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España?*. Taurus, Madrid, 2012.
- ESTRADA, Julio, “Técnicas composicionales en la música mexicana de 1940 a 1980”, en J. Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 5. Período contemporáneo (1958 a 1980)*. UNAM, Ciudad de México, 1984, pp. 177-217.
- EULER, Leonhard, “*Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae, Ex Typographia Academie Scientiarum, Petropoli*” (o sea “Examen de una nueva teoría de la música, expuesta con toda claridad según los más fundados principios de armonía”), repr. en F. Lemmermeyer y M. Mattmuller (eds.) *Opera Omnia, serie 3, vol. 1*, Academia Suiza de Ciencias, Berna, 1911. [Publicado originalmente por la Imprenta de la Academia de Ciencias y Artes de San Petersburgo, San Petersburgo, 1739].
- GALINDO, Miguel, *Historia de la música mejicana*. CENIDIM, Ciudad de México, 1992.
- GARIBAY, Ángel María, *Llave del Náhuatl*. Imprenta Mayli, Otumba, 1940.
- _____, *Teogonía e historia de los mexicanos*. Porrúa, Ciudad de México, 1965.
- GÓMEZ GÓMEZ, Luis Antonio, *El libro de música mexicana a través de los Cantares mexicanos*. Colegio Nacional de Bibliotecarios, Ciudad de México, 2001.
- GONZÁLEZ SOBRINO, Blanca Zoila, *El cuerpo como vestigio biológico, simbólico y social: víctimas sacrificadas en el templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan*. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, Ciudad de México, 2002.
- HÍJAR-GUEVARA, Mariana, “Notes on the Aesthetic Dimensions of the Sonido 13 Theory”, en G. Pareyón (ed.), *International Congress on Music and Mathematics Puerto Vallarta, Mexico, November 26-29, 2014. General program*. CU-Costa / CUCSH & CUCEI / Universidad de Guadalajara, Puerto Vallarta, 2014, pp. 43-44.
- JOHANSSON, Patrick, “Sor Juana Inés de la Cruz: cláusulas tiernas del mexicano lenguaje”. *Literatura mexicana*, núm. 2, vol. 6 (1995), pp. 459-478.
- _____, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”. *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 44, (2012), pp. 65-133.

- _____, *La palabra, la imagen y el manuscrito: lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*. Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Ciudad de México, 2007.
- KOTANI, K. TAKAMASU, K., ASHKENAZY, Y., STANLEY, H. E. y YAMAMOTO, Y., “Model for cardiorespiratory synchronization in humans”. *Physical Review E*, número 5, vol. 65 (2002), e-pub 051923.
- KUHN, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press, Chicago, 1962.
- LACH-LAU, Juan Sebastián, “Compositional research into the logics of pitch-distance and the timbral facet of harmony in Julián Carrillo’s *Leyes de metamorfosis musicales* (Laws of Musical Metamorphoses)”, en G. Pareyón (ed.), *International Congress on Music and Mathematics Puerto Vallarta, Mexico, November 26-29, 2014. General program*. CU-Costa / CUCSH & CUCEI / Universidad de Guadalajara, Puerto Vallarta, 2014, pp. 48-49.
- LARGE, Edward W., “A Dynamical Systems Approach to Musical Tonality”, en R. Huys y V.K. Jirsa (eds.), *Nonlinear Dynamics in Human Behavior*. Springer-Verlag Berlín Heidelberg, Berlín, 2010, pp. 193-211. [Studies in Computational Intelligence, 328].
- LARGE, Edward W. y KOLEN, John F., “Resonance and the Perception of Musical Meter”, en N. Griffith y P.M. Todd (eds.), *Musical Networks: Parallel Distributed Perception and Performance*. The MIT Press, Cambridge, Mass, 1999. pp. 65-96.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, “La música en el universo de la cultura náhuatl”. *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 38, (2007), pp. 129-163.
- LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*. FCE, Ciudad de México, 1994.
- MADERO, FRANCISCO I., *Escritos sobre espiritismo: doctrina espirita (1901-1913)*. Editorial Clío, Ciudad de México, 2000.
- MADRID, Alejandro L., *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Oxford University Press, Oxford, 2015.
- MCGUINNESS, M., HONG, Y., GALLETLY, D. y LARSEN, P., “Arnold tongues in human cardiorespiratory systems”. *Chaos*, núm. 1, vol. 14 (2004), pp. 1-6.
- MOLINA, Alonso de, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. Casa de Antonio de Espinosa, Ciudad de México, 1571. [Ed. moderna comentada por Esther Hernández, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996].
- NEWTON, Isaac, *Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. W. & J. Innys / Royal Society, Londres, 1718.

- OLIVIER, Guilhem, *Tezcatlipoca: burlas y metamorfosis de un dios azteca*. FCE, Ciudad de México, 2004.
- OLMOS, Andrés, “Historia de México (1533)”, en A. M. Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos*. Porrúa, Ciudad de México, 1965, pp. 91-120.
- PAREYÓN, Gabriel, “En busca de una base lógico-epistémica para la musicología sistemática en México” en Y. Bitrán Goren, L. A. Gómez Gómez, J. L. Navarro, (coords.) *Cuarenta años de investigación musical en México a través del Cenidim*. CENIDIM-INBA, Ciudad de México, 2015, pp. 253-266. [Libro electrónico].
- _____, “Carrillo’s vs. Novaro’s Tuning System Nested within the Arnold Tongues”, en G. Pareyón (ed.), *International Congress on Music and Mathematics Puerto Vallarta, Mexico, November 26-29, 2014. General program*. CU-Costa / CUCSH & CUCEI / Universidad de Guadalajara, Puerto Vallarta, 2014, pp. 60-62.
- _____, “Caos, autosemejanza y el cambio de paradigma en música”. *Heterofonía*, núm. 145, (julio-diciembre, 2011), pp. 69-102.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers* (eds. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1931-35/1966, vols. 1-8.
- PICÚN, Olga y CARREDANO, Consuelo, “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”, en F. Ramírez, L. Noelle y H. Arciniega (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Ciudad de México, 2012.
- PIKOVSKY, A., ROSENBLUM, M. y KURTHS, J., *Synchronization: A Universal Concept in Nonlinear Sciences*. Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- POMAR, José, “Documento sin título, original mecanografiado, inédito (1936)”. Archivo de Compositores Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM (Ciudad de México). [Repr. por Picún y Carredano, 2012, p. 23].
- RICARD, Robert, *La «conquête spirituelle» du Mexique*. Institut d’ethnologie, París, 1933.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*. Ediciones Era, Ciudad de México, 1965.
- SELER, Eduard, *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach-und Altertumskunde*. Ascher und Co., Berlín, 1904, Bd. II.
- SHAZER, Steve de, *Words Were Originally Magic*. W. W. Norton, Nueva York, 1994.
- SIMÉON, Rémi, *Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine*. Imprimerie Nationale, París, 1885. [Trad. al español: *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2004].

- STEVENSON, Robert, *Music in Aztec and Inca Territory*. University of California Press, Berkeley, 1968.
- SULLIVAN, Thelma D., *Compendio de la gramática náhuatl*. UNAM, Ciudad de México, 2014.
- TURRENT, Lourdes, *La conquista musical de México*. FCE, Ciudad de México, 1993.
- VASCONCELOS, José, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. Imprenta “El Siglo XX”, La Habana, 1916. [2.^a ed.: Cvltvra, Ciudad de México, 1921; 3.^a ed.: CONACULTA, Ciudad de México, 2011, prólogo de M. Beuchot].
- _____, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Agencia Mundial de Librería, París, 1925. [Ed. moderna: Espasa Calpe Mexicana, Ciudad de México, 1982].
- _____, *Tratado de Metafísica*. Editorial México Joven, Ciudad de México, 1929.
- _____, *Ulises criollo*. Andrés Botas, Ciudad de México, 1936. [Ed. moderna: Porrúa, Ciudad de México, 2001, prólogo de S. Pitol].
- _____, *Filosofía estética*. Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1951. [1.^a ed. mexicana: Espasa Calpe Mexicana / El Colegio Nacional, Ciudad de México, 1994].
- VAUGHN, Kathryn, “Exploring Emotion in Sub-Structural Aspects of Karelian Lament: Application of Time Series Analysis to Digitized Melody”. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 22 (1990), pp. 106-122.
- WALLIN, Nils L., *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. Pendragon Press, Nueva York, 1991.

El intérprete y la praxis musical en el siglo XXI: desafíos en la consolidación de una tradición interpretativa en obras electroacústicas mixtas con sistemas computacionales interactivos¹



Tracema de Andrade

El presente artículo examinará algunos aspectos de la relación intérprete-compositor en los procesos de creación musical y de consolidación de una tradición interpretativa en el campo de la música electroacústica mixta. A través de dos estudios de caso, se presentará el concepto de *creación-interpretación colaborativa* y se explorará la relación intérprete-compositor-computadora en los procesos interpretativos de obras con sistemas computacionales interactivos, lo que permitirá exponer algunas de las problemáticas y nuevas direcciones en la praxis musical del género electroacústico mixto, experimentadas desde la perspectiva del intérprete.

This article will examine some aspects of the performer-composer relationship in the processes of musical creation and the consolidation of a performance tradition in the field of mixed electroacoustic music. Through two case studies, the concept of collaborative creation-interpretation will be presented and the performer-composer-computer relationship will be explored in the context of works with interactive computer systems, which will allow to expose some of the problems and new directions in the musical praxis of the mixed electroacoustic genre, experienced from the perspective of the performer.

En busca de la flexibilidad y la interacción

Una mirada a través de la historia reciente de la música electroacústica, con sus diferentes desdoblamientos técnicos y estéticos, nos revela el gran interés de sus practicantes con respecto a la interactividad. El término *interactividad* en música es todavía utilizado sin mucha consistencia en nuestro medio, pero está vinculado mayormente al ámbito de la música electroacústica,² a la creación sonora basada en las nuevas tecnologías digitales, y hoy día se refiere básicamente al diálogo establecido entre el

¹ Texto originalmente presentado como ponencia en el Congreso Internacional “Musicología aplicada al concierto: los estudios sobre *performance* en acción”, Universidad Internacional de Andalucía, Campus Baeza, España, 1-3 de diciembre de 2016.

² Eliot Britton define la música electroacústica como un metagénero de la música electrónica, que abarca la música acusmática, la *live electronics*, la música por computadora y otras músicas electrónicas, que tiene sus orígenes en el canon de la música académica occidental y que se mantiene independiente de la industria musical comercial. Cfr. Eliot Britton, “Genre and Capital in Avant-garde Electronica”. *Organised Sound*, núm. esp. 1, vol. 21 (marzo, 2016), pp. 61-71.

artista y una computadora. Para los propósitos de este artículo, *sistema interactivo* hace referencia a la composición algorítmica en la que una computadora toma decisiones, produce sonido, transforma y responde a las acciones de un intérprete. En este contexto, un sistema interactivo concebido para el *performance* musical comprendería entonces un dispositivo de entrada de señal —*input*— mediante el cual se obtienen datos; algoritmos de mapeo que traducen dichos datos en información musical; un motor de síntesis de sonido el cual procese el *input* generado en vivo; una estructura para definir la progresión musical de la obra; y un sistema de salida —*output*— para difundir el sonido resultante en el espacio performativo.³ La cuestión de los medios y modos a través de los cuales un humano puede interactuar con una máquina para hacer música ha probado ser un campo fértil en la investigación y la experimentación desde los días de los instrumentos electrónicos analógicos pioneros. El desarrollo de la tecnología electrónica permitió por primera vez integrar la ejecución de instrumentos acústicos en vivo con la reproducción de sonidos pregrabados y almacenados en soporte fijo. En el ámbito de la música occidental de concierto, podemos ubicar los experimentos incipientes en dicha dirección en la primera mitad del siglo XX. En 1924, Ottorino Respighi (1879-1936) empleó la grabación de un ruiseñor para ser reproducida al final del solo de clarinete y sobrepuesta a los trinos ejecutados por los violines en el tercer movimiento (*I pini del Gianicolo*) de *Los pinos de Roma* (1924). En 1939, John Cage (1912-1992) combinó la manipulación de dos tornamesas y discos de vinilo con grabaciones de frecuencias sinusoidales, con un piano preparado y platillo en *Imaginary Landscape No.1* (1939). Ya en 1948, Daphne Oram (1925-2003) en un proyecto pionero, integró a la ejecución de instrumentos orquestales, sonidos pregrabados y efectos electrónicos generados en vivo, en su obra sinfónica *Still Point* (1948-1950).⁴

³ Cfr. Atau Tanaka, “Sensor-based Musical Instruments and Interactive Music”, en Roger T. Dean (ed.), *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford University Press, Nueva York, 2009, pp. 233-257.

⁴ Simon Emmerson, “Combining the Acoustic and the Digital: Music for Instruments and Computers or Pre-recorded Sound”, en Roger T. Dean (ed.), *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford University Press, Nueva York, 2009, pp. 167-188.

No sería sino hasta los años 50, con los movimientos de la *musique concrète*⁵ en París y de la *elektronische musik*⁶ en Colonia, que un concepto más elaborado sobre las posibilidades estéticas resultantes de las combinaciones entre instrumentos acústicos y material sonoro pregrabado o sonidos sintetizados electrónicamente daría origen al género denominado como *música mixta*. En 1952, Bruno Maderna (1920-1973) compuso *Musica su Due Dimensioni*, para flauta y cinta, como un primer intento por combinar los antiguos recursos mecánicos de la música instrumental con las nuevas posibilidades de la producción de sonido electrónico. La parte electrónica de la obra es generada a partir de técnicas de síntesis analógica y su organización interna produce complejas relaciones texturales, espectrales y gestuales con la parte instrumental ejecutada en vivo.⁷ A partir de los años 60, varios compositores buscarían soluciones para hacer viable la transferencia de los procedimientos realizados en cinta en el estudio hacia una situación de concierto, como una forma de expandir las prácticas interpretativas del repertorio mixto. En lugar de que la interpretación instrumental en vivo estuviese supeditada sincrónicamente a los eventos sonoros fijados en la cinta, se explorarían modelos de interacción en los que el soporte tecnológico permitiera un juego más maleable de acción y reacción entre el intérprete y los sonidos electroacústicos y viceversa. De la misma manera, se experimentaría con dispositivos que propiciarán la transformación del sonido instrumental en tiempo real, promoviendo la creación de nuevos timbres y texturas. Mauricio Kagel (1931-2008) en *Transición II* (1959) para piano, percusión y dos cintas, exploró las posibilidades de producción y modificación de sonidos

⁵ El movimiento de la *musique concrète* fue iniciado por Pierre Schaeffer (1910-1985) en París en 1948. La expresión *música concreta* se refería originalmente a la idea de que el compositor trabajara directamente con el material sonoro (sonidos grabados, incluyendo sonido instrumental, vocal, de objetos, o ambientales, todos captados a través de micrófono y sujetos a tratamientos antes de ser combinados en una estructura), en contraste con el compositor de música instrumental o vocal, quien trabaja usando un sistema simbólico de notación, el cual representa los sonidos que deben ser producidos por los intérpretes. Simon Emmerson y Denis Smalley, "Electro-acoustic music", en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove, Nueva York, 2001. [En línea]: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08695> [Consulta: 1 de septiembre de 2017].

⁶ En la década del 50, un grupo de compositores liderados por Herbert Eimert (1897-1972), trabajando en la radio alemana WDR, en Colonia, utilizaron inicialmente el término música electrónica para designar a la música en cinta magnética realizada con sonidos sintéticos, generados electrónicamente a través de osciladores o generadores de ruido, por ejemplo, en oposición a los sonidos acústicos captados a través de micrófonos, utilizados en la música concreta francesa. *Ibíd.*

⁷ Cfr. Joel Chadabe, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall, New Jersey, 1997.

en tiempo real. Mientras el pianista interpreta la obra en el teclado, el percusionista genera sonidos dentro del piano, ambos interactuando con el material pregrabado generado por ellos mismos antes del *performance*. Durante el concierto, una segunda cinta graba la acción de los intérpretes, la cual es transformada en tiempo real por un técnico de sonido, dando lugar así a un tercer estrato sonoro. En *Mikrophonie I* (1964) para tam tam, dos micrófonos, dos filtros y sistema cuadrafónico, de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), dos percusionistas friccionan, percuten y pulsan el tam tam con diferentes objetos mientras un par de ayudantes dirigen dos micrófonos hacia sus manos y el instrumento, con el fin de captar los detalles más sutiles de la producción de sonido. Simultáneamente, dos técnicos responsables de la transformación en tiempo real del sonido instrumental, manipulan filtros analógicos y la amplificación y la difusión cuadrafónica de la obra en el espacio arquitectónico de la sala.

La búsqueda de una mayor interactividad entre las acciones del intérprete y la producción de sonidos electroacústicos haría evidente la necesidad de crear nuevos recursos y apropiaciones tecnológicas específicas que permitieran formatos más flexibles y eficientes para el *performance* en vivo. Los sintetizadores analógicos desarrollados en los años 70 representaron un avance en esta dirección, pero no fue sino hasta la revolución digital de los años 80, con el subsecuente aumento de potencia y velocidad en el procesamiento de las computadoras, que fue posible el pleno desarrollo de la *computer music* o música por computadora. Las nuevas técnicas de síntesis y procesamiento de sonido en tiempo real, disponibles entonces, habrían de marcar profundamente los procesos creativos composicionales y la praxis musical a partir de los años 90. Más recientemente, la integración de la computadora en los conciertos, actuando junto a un instrumento acústico u otras computadoras en el escenario, se ha venido consolidando como una práctica interpretativa rutinaria, gracias a la accesibilidad de los diferentes lenguajes de programación, como Max, Pure Data o SuperCollider, entre otros. El desarrollo de técnicas de procesamiento de señal digital en tiempo real habría de permitir una mayor interactividad y fluidez en el diálogo establecido entre el artista y la computadora durante un concierto. Esta última se ha afirmado de manera paulatina como un nuevo agente musical, híbrido y multifacético, que engendra la fusión entre las tareas del compositor y del intérprete durante el *performance* musical. Es en este caso en donde se advierte el surgimiento de prácticas musicales asociadas a un concepto de virtuosismo renovado, que conviven de forma análoga con el instrumento acústico tradicional en obras electroacústicas mixtas.

A lo largo de mi trabajo como intérprete del repertorio que combina el instrumento acústico con recursos electroacústicos, he podido

comisionar, estrenar y grabar en los últimos años obras mixtas representativas de las más variadas orientaciones compositivas. De este repertorio de creación reciente he seleccionado dos obras, *Kôra* (2016) y *Altamisa* (2016), creadas en colaboración con los compositores Alfredo Sánchez de la Luz (México, 1986) y Emilio Ocelotl (México, 1989), respectivamente, durante el Programa Prácticas de Vuelo 2016 del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras de Morelia, Michoacán. Tanto *Kôra* como *Altamisa* son obras interactivas basadas en programación orientada a la composición algorítmica y a la síntesis de señales de audio en tiempo real, en las cuales la computadora, más allá de su rol de herramienta compositiva, juega un papel fundamental durante el *performance* musical. La elección de estas obras me permitirá exponer algunas de las problemáticas y nuevas direcciones en la praxis musical del género electroacústico mixto, experimentadas desde la perspectiva del intérprete.

La creación-interpretación colaborativa en la música mixta

En el artículo *The Challenge of Studying Collaboration*, Vera John-Steiner y Robert J. Weber apuntan:

Los principios en una colaboración verdadera representan dominios de conocimiento complementarios. Los colaboradores no solamente planifican, deciden y actúan en conjunto, sino que también piensan juntos, combinando esquemas conceptuales independientes para crear conceptos originales. Además, en una colaboración verdadera, existe el compromiso en la distribución de recursos, poder y talento: no existe la preponderancia del punto de vista de un único individuo, la autoridad para tomar decisiones reside en el grupo, y el resultado del trabajo refleja la contribución de todos los participantes.⁸

Este modelo de colaboración orientó el trabajo artístico realizado durante el programa Prácticas de Vuelo 2016, en donde se trató de implementar una propuesta de *creación-interpretación colaborativa*. He definido como *creación-interpretación colaborativa* a los procesos de elaboración de obras musicales a través de prácticas creativas y dinámicas, resultado de múltiples interacciones entre la intérprete y los compositores, en las que sus roles tradicionales muchas veces se fusionaban o fueron desdibujados. Estas interacciones se dieron en un ámbito de participación equitativa, en que los saberes característicos de sus respectivas especialidades jugaron un papel central en el desarrollo del trabajo creativo, sin que existiera un esquema jerárquico de autoridad entre intérprete y compositor. Estas

⁸ Vera John-Steiner, Robert J. Weber *et al.*, "The Challenge of Studying Collaboration". *American Educational Research Journal*, núm. 4, vol. 35 (invierno, 1998), p. 776. [Traducción de la autora].

colaboraciones englobaron todas las etapas de composición de las obras *Kôra* y *Altamisa*, desde la definición de un marco conceptual compositivo hasta su estreno. El trabajo creativo abarcó sesiones de exploración de sonidos instrumentales y técnicas extendidas, improvisaciones, generación y grabación de muestras de sonidos para la parte electroacústica, la elaboración de la partitura, la experimentación con dispositivos tecnológicos, pruebas en el espacio escénico y la realización de ensayos. Cada una de estas fases fue acompañada de discusiones, reflexiones y mediaciones que tuvieron como objetivo integrar las acciones y aportaciones de los artistas participantes para la obtención de los resultados deseados.

La computadora, más allá de su rol de herramienta compositiva

Simon Emmerson, en su artículo “Combining the Acoustic and the Digital: Music for Instruments and Computers or Pre-recorded Sound”, propone dos paradigmas para la combinación del instrumentista ejecutando en vivo con una computadora:

El primer [paradigma] da continuidad a la noción misma de instrumento musical como extensión del cuerpo humano; aquí, la computadora se torna un apéndice capaz de transceder, tanto las limitaciones físicas de tamaño, como quizás muy pronto las limitaciones mentales del cerebro humano. La máquina busca extender el instrumento más allá de sus raíces, posiblemente desarrollando articulaciones y transformaciones tímbrico-espaciales, pero permaneciendo enraizada en su fuente. Desde esta perspectiva, el nuevo instrumento no es considerado autónomo, sino integrado a la acción del *performance* y percepción humana originales. En contraste con lo anterior [segundo paradigma], podemos entender a la computadora generando *otro intérprete* (o más de uno). Esto puede ser subdividido: podemos generar este *otro performer* como un (casi) clone del primero —desplazando el timbre, el tiempo, y otras señales para generar una polifonía a partir del solista [humano] (paradigma 2a)— o podríamos también considerar a la computadora como una entidad estrictamente separada creando un flujo musical independiente (como en muchas de las recientes composiciones; paradigma 2b). Este nuevo músico podría ir adquiriendo de manera progresiva características casi humanas [...]. Otro músico (o más de uno) emerge en nuestra percepción.⁹

A continuación veremos la forma en que estos dos paradigmas se manifiestan y son extendidos en los contextos creativos e interpretativos de *Kôra* y *Altamisa*.¹⁰

⁹ S. Emmerson, *op. cit.*, pp. 168-170. [Traducción de la autora].

¹⁰ Por quedar fuera del ámbito de este trabajo, no se abordará la discusión en torno a la parte visual de las obras seleccionadas.

Primer estudio de caso

Kôra (2016)¹¹ para violonchelo eléctrico de cinco cuerdas, video en soporte fijo y electroacústica en vivo con sistema octafónico de difusión de sonido. Esta obra explora los fenómenos de distorsión sonora que se desprenden de la improvisación electroacústica e instrumental, y cuya direccionalidad está trazada ambigüamente mediante una línea de ejecución representada por los gestos que la notación gráfica sugiere. Una de las particularidades del violonchelo utilizado (constructor: Eric Jensen. Seattle, EUA, 2014) es que puede emitir una señal de audio independiente por cada cuerda, posibilitando así la obtención de cinco *outputs* por separado, lo que permite procesar de distintas maneras cada una de sus cuerdas (figura 1). En *Kôra* se utiliza este recurso para situar los sonidos de diferentes cuerdas en distintos puntos del sistema multicanal durante la ejecución musical. De esta manera, cada cuerda se convierte individualmente en una fuente generadora de gestos sonoros que son espacializados de modo inusitado en el espacio acústico de la sala, durante el devenir de la obra. El instrumento musical es deconstruido auditivamente a través de la fragmentación de la relación entre la gestualidad del intérprete y el resultado sonoro inmediato. El sonido del violonchelo es desplazado de su origen causal. Aun cuando la gestualidad del *performer* es el centro de la acción escénica, su resultado sonoro no corresponde a la expectativa del oyente, puesto que es continuamente desfigurado a través de los procedimientos de transformación tímbrica y dislocación espacial.

Uno de los retos de esta propuesta fue encontrar una forma de notación para los gestos instrumentales generados en cada una de sus cinco cuerdas. La búsqueda por una escritura que plasmara información específica para la ejecución de la obra evolucionó a partir de una representación cercana a la grafía convencional hasta llegar a una propuesta de partitura más eficaz, en la que cada cuerda es representada con sus respectivos registros grave-medio-agudo y sus técnicas extendidas correspondientes. La notación proporcional y gráfica de la partitura corresponde a la idea sonora de un continuo cambio tímbrico, donde los materiales evolucionan a partir de la micro transformación de texturas en tiempo real (figura 2).

En *Kôra*, la partitura no es más que un soporte que se emplea en un primer acercamiento a la pieza como reconocimiento y comprensión del flujo interno de cada material, así como de su macroestructura. Los modelos sonoros en forma diagramática y arbórea proponen romper la lectura

¹¹ Alfredo Sánchez de la Luz, electrónica en vivo y video en soporte fijo; Iracema de Andrade, violonchelo eléctrico de cinco cuerdas; *Kôra* (2016). CDMX, Centro Multimedia, Centro Nacional de las Artes, 2 de junio de 2017. [Video en línea]: <https://vimeo.com/223158395> [Consulta: 10 de noviembre de 2018].

lineal, de tal manera que el intérprete siempre debe forzarse a realizar un repliegue continuo: recoger las secuencias sonoras ya realizadas para superponer y generar otras cadenas con los mismos materiales. Las cuerdas del violonchelo que deben tocarse están representadas en el eje de coordenadas Y. Por otra parte, el eje X está asignado a la temporalidad, es decir a la duración de sonidos y silencios, representados aquí con un trazo discontinuo de ejecución (figura 3).

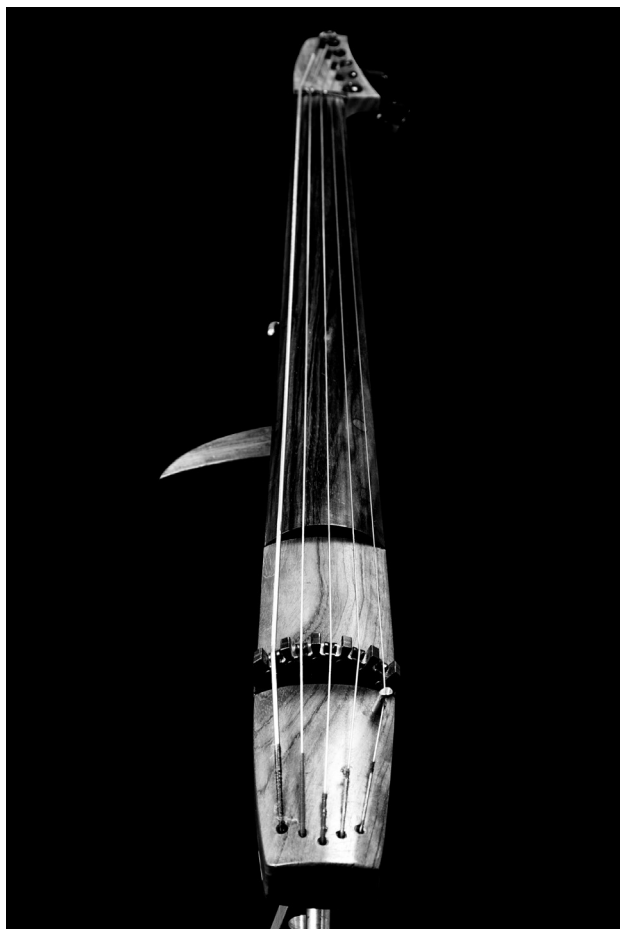


Figura 1. Violonchelo eléctrico de cinco cuerdas. Constructor: Eric Jensen, Seattle, EUA, 2014.¹²

¹² Mara Arteaga, *Violonchelo eléctrico de cinco cuerdas*. Ciudad de México, febrero 2019. Colección Iracema de Andrade (s.f.) [Fotografía].

KÔRA

Alfredo S. de la Luz

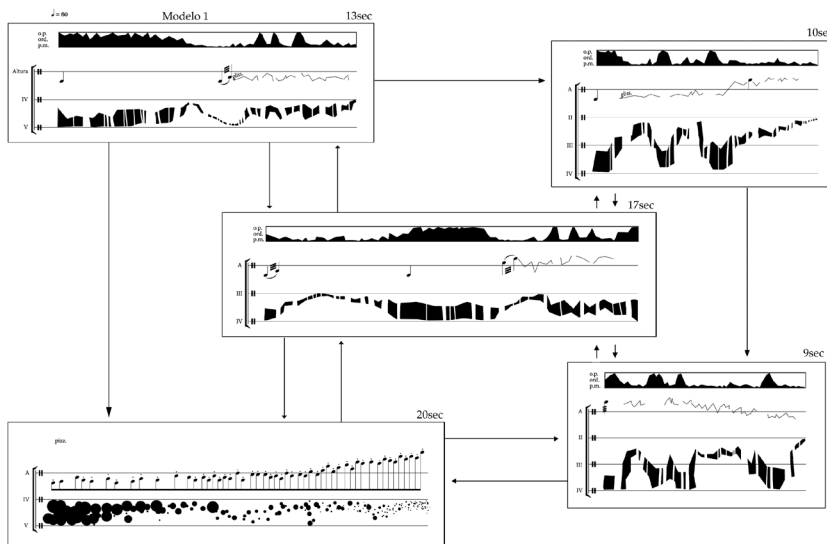


Figura 2. Página 1 de la partitura de *Kôra* (2016).¹³

Instrucciones

El intérprete debe realizar una improvisación transitando por los distintos modelos propuestos, cuyo recorrido a piacere se iniciará por el Modelo 1 de cada página no excediendo los 2 minutos, una vez completado se pasará a la siguiente página y así consecutivamente hasta llegar a la última página, donde el primer y último material a ejecutarse será el Modelo 1.

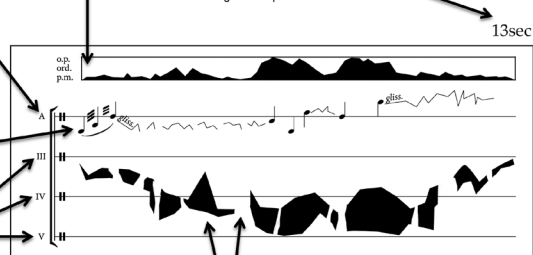
Las alturas no representan el registro total del violonchelo, únicamente registro grave, medio y agudo de cada cuerda. El objeto de que el registro grave-medio tenga la misma distancia en la escritura al registro medio-agudo, es que el intérprete tenga en mayor consideración la microtonalidad en el registro grave-medio. La notación de las alturas debe servir solo como guía para saber en qué posición de la cuerda se puede tocar.

Solo se indica el gesto sonoro a interpretar.

El eje de coordenadas Y está asignado a la representación gráfica de las cuerdas del violonchelo que deben tocarse, y por tanto al desplazamiento que puede realizarse de una a otra cuerda mientras se interpreta. Así es como podrá haber múltiples ocasiones donde se toquen 2 o 3 cuerdas al mismo tiempo, representadas con la cercanía o la lejanía de la línea de ejecución.

Cambios de presión en el arco: over pressure, ordinario y presión media (poca presión).

Segundos aproximados de cada modelo.



El eje X está asignado a la temporalidad del sonido y el silencio, representados aquí con una línea de ejecución discontinua. El grosor de la línea se relaciona con la dinámica: ppp, pp, p, etc.

NOTA: el desplazamiento hacia las distintas cuerdas es el detonante para generar la espacialidad del sonido que se realizará con la electrónica en vivo, ya que cada cuerda está procesada de distinta manera y por lo tanto proyectada de diversas maneras.

Figura 3. Ejes de coordenadas Y y X en *Kôra* (2016).¹⁴

¹³ Alfredo Sánchez de la Luz, "Partitura de *Kôra* (2016)". Archivo personal de la autora (Ciudad de México).

¹⁴ *Ibid.*

La pieza está diseñada a partir de dieciséis *Synths* —sintetizadores ejecutados en un *patch* de SuperCollider— los cuales se van accionando, modificando y desconectando al momento de la interpretación de la obra. Éstos funcionan en agrupaciones de pares, de tal manera que mientras uno recibe y procesa la señal de las cuerdas 1, 3 y 5 del violonchelo, el otro recibe y procesa de distintas formas las señales de las cuerdas 2 y 4. Cada par de sintetizadores está asignado a una secuencia de improvisación, de este modo, ocho sintetizadores con procesos en tiempo real se van prendiendo y apagando, modificando sus propias variables durante la ejecución de las cuatro secciones improvisatorias que conforman la estructura de *Kôra*. La espacialización del violonchelo y de todos los procesos se van realizando manualmente a través de un controlador gráfico (iPad). Los otros ocho sintetizadores corresponden a *tracks* o pistas con material pregrabado que, por medio de dicho controlador, van alterando sus propias frecuencias y velocidades. El paneo de estas pistas está automatizado en su totalidad y es ejecutado a partir de parámetros aleatorios. La improvisación de la síntesis electrónica en vivo se basa en modificar y combinar *sliders* del controlador gráfico, en los cuales se alteran parámetros preestablecidos y delimitados desde la programación en SuperCollider (figura 4).

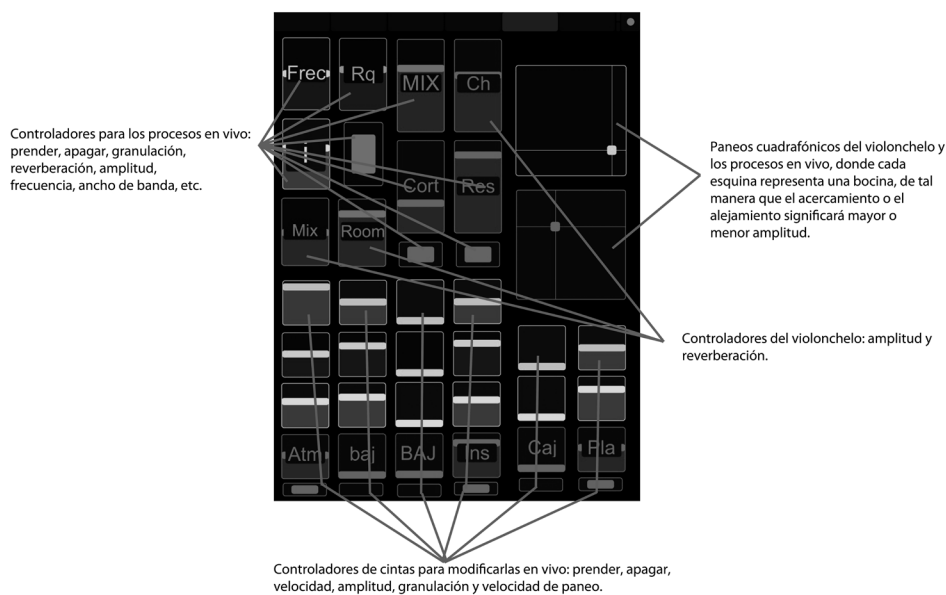


Figura 4. Controlador gráfico.¹⁵

Aunque una parte de las acciones de la computadora está automatizada en *Kôra*, la interpretación de la obra asume un carácter de dúo, dado

¹⁵ *Ibid.*

que las acciones de la instrumentista se retroalimentan a partir de las intervenciones del compositor. Los sonidos instrumentales ejecutados y transformados en vivo son combinados con sonidos pregrabados, que a la vez son espacializados en un sistema octafónico siguiendo un esquema improvisatorio controlado y sugerido por la partitura. La instrumentista toma las decisiones en cuanto a la secuencia de las estructuras de la obra y crea sus respectivos contenidos internos. El compositor interviene sus acciones, disparando procesos de síntesis, transformando las sonoridades del violonchelo y definiendo la localización de los sonidos de sus respectivas cuerdas en distintos puntos de la sala. En este caso el compositor opera como un *performer* durante el concierto, cuya toma de decisiones e intervenciones a través de la computadora son tan decisivas para la construcción del *performance* como las de la violonchelista ejecutando en vivo. Este binomio es el elemento fundamental de la génesis de la obra misma. *Kôra* se inserta entonces en el primer paradigma propuesto por Emmerson (2009), cuya interactividad con la computadora cumple con la función de expandir, deconstruir y transformar al instrumento acústico. La computadora en este caso, además de herramienta compositiva, funge durante el *performance* como instrumento musical, susceptible de ejecutarse como tal, intervenida por las acciones del compositor. El compositor asume el papel de intérprete en igualdad de importancia con respecto a la violonchelista, ambos compartiendo la responsabilidad sobre la creación de la obra durante el concierto.

Segundo estudio de caso

Altamisa (2016)¹⁶ para violonchelo, síntesis de audio y síntesis de imágenes en tiempo real. Esta obra implementa un prototipo de sistema musical interactivo a través de una serie de indicaciones directamente relacionadas con las rutinas de control del código de SuperCollider. La obra se articula a partir de los sonidos del violonchelo generados en vivo y su transformación en tiempo real, así como de archivos de audio con sonidos pregrabados también transformados en tiempo real. El código que sintetiza y controla la ejecución de *Altamisa* está concebido en un modo automatizado, es decir, que está programado para funcionar de forma autónoma durante la realización de la obra en concierto, sin la intervención del compositor.

¹⁶ Emilio Ocelotl, composición sonora; Jessica Rodríguez, composición visual; Iracema de Andrade, violonchelo; *Altamisa* (2016). Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, Festival Internacional Cervantino, 12 de octubre de 2016. [Video en línea]: <https://youtu.be/LWVvuPo0djk> [Consulta: 10 de noviembre de 2018].

La estructura del código en SuperCollider tiene una lógica modular que consiste en una concatenación de escenas o momentos fijos previamente delimitados, que se intercalan con momentos variables o dinámicos, en los cuales el flujo de audio producido por la intérprete interactúa con los sintetizadores del programa. Éstos reproducen grabaciones previamente realizadas con la instrumentista, grabaciones realizadas *in situ* (durante el concierto) y muestras pregrabadas obtenidas de otras fuentes sonoras. El conjunto de muestras de audio con los que cuenta el sistema se expande a medida que se ejecuta la obra, dado que el *patch* está diseñado para generar memoria. Durante el concierto, el programa ejecuta la grabación de breves fragmentos del violonchelo interpretado en vivo, los cuales generarán las muestras de audio que serán transformadas en tiempo real en el siguiente *performance* de la obra. La computadora extrae elementos de la parte instrumental y toma decisiones autónomas. El esquema de instrucciones implementado en el *patch* de SuperCollider es variable, pudiendo disparar archivos de audio pregrabados o bien transformar los sonidos del violonchelo ejecutado en vivo. La computadora selecciona opciones de archivos de audio desde su memoria, elige entre procedimientos generativos de sonido y procedimientos transformacionales, y define en que momentos los procesos de síntesis ocurren.

La complejidad en la construcción de sistemas interactivos para la interpretación y análisis ha sido el resultado de los avances en otros campos de estudio de la ciencia computacional, como la inteligencia artificial. A través de sus principios es posible integrar herramientas para configurar sistemas de interpretación musical que funjan como agentes que interactúen con otros agentes humanos en escena. La computadora juega con, y reacciona a, las acciones de la instrumentista, desempeñándose como compositor e intérprete de manera simultánea durante el *performance* musical. Ésta transforma el sonido del violonchelo, provee material sonoro, define procesos de síntesis y la estructura de la obra misma, además de generar memoria para el siguiente *performance* a través de la recopilación de material durante el concierto. No obstante, a diferencia de la obra *Kôra*, en este caso la computadora no es susceptible de ejecutarse como instrumento musical. En *Altamisa*, una vez se inicia la ejecución del código de SuperCollider, la máquina sigue su curso de acciones de manera autónoma. De esta manera, se genera una influencia mutua en el transcurso del *performance*, donde se implementa un *loop* de acción y reacción entre los actos del *performer* y los de la computadora. De esta manera, los gestos de la violonchelista y el comportamiento de la computadora producen un entramado de interacciones en tiempo real.

En este caso, la tarea de elaborar una partitura ha puesto de manifiesto la dificultad de generar una grafía que refleje las posibilidades de

ejecución, tanto de la parte instrumental como de las acciones de la computadora, en un sistema interactivo de esta naturaleza. Se ha generado un diagrama de flujo con las posibles concatenaciones de las diferentes secciones de la obra y sus respectivas duraciones. Las indicaciones sugieren al intérprete una serie de transiciones entre estados fijos y estados variables de la parte electroacústica. Las flechas continuas indican trayectorias determinadas entre estados de partida y llegada fijos. Las flechas punteadas indican trayectorias potenciales entre estados de inicio y de llegada posibles. Los estados Y1 y Y9 son fijos y configurados con material pregrabado invariable. Todos los demás estados de Y hacen referencia a la parte del material electroacústico pregrabado, que es seleccionado y disparado de manera variable en diferentes *performances*. Todos los estados de A son ocultos, están determinados por las transiciones y hacen referencia a la parte dinámica de la electrónica y a sus correspondientes procesos de síntesis en tiempo real (figura 5).

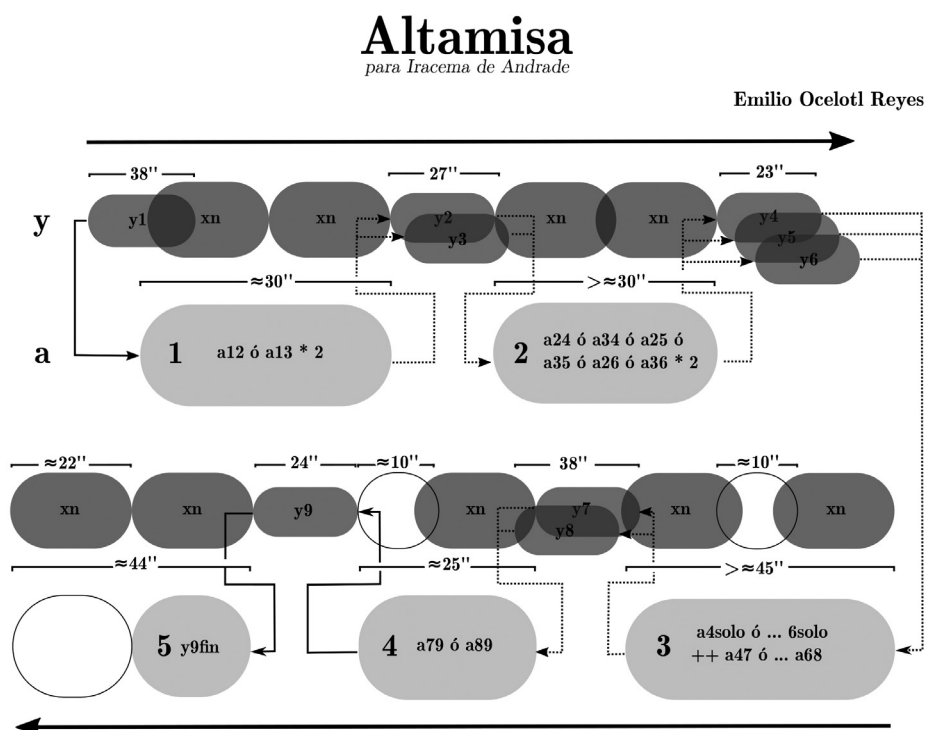


Figura 5. *Altamisa* (2016).¹⁷

Las transiciones son decisiones que toma la intérprete y están determinadas por una elección de trayectorias entre puntos de partida y puntos

¹⁷ Emilio Ocelotl, "Partitura de *Altamisa* (2016)". Archivo personal de la autora (Ciudad de México).

de llegada. La interacción de la violonchelista con la parte electroacústica dinámica puede experimentarse libremente. Es decisión de la intérprete seguir criterios de fusión o de contraste para interactuar con los materiales pregrabados o sintetizados. La duración aproximada de la obra será siempre de alrededor de cinco minutos. Una vez entendida la estructura de la obra y sus posibles rutas sonoras, las acciones de la intérprete son guiadas por referencias auditivas y basadas en un diálogo entablado con las señales que envía el sistema automatizado, de tal manera que la información plasmada en la partitura pasa a ocupar un papel secundario durante el *performance*. Tanto la computadora como la intérprete son proveedores de información. Cuando se reacciona a esta información, la podemos considerar como un factor determinante en el ejercicio del control o como un elemento que determina una respuesta, en la cual existe un intercambio de interacciones mutuas e influyentes.

El segundo paradigma que propone Emmerson (2009) se vincula a la visión de la computadora generando otro *performer*. Tal es el caso de la obra *Altamisa*, en donde la computadora es, a partir del paradigma de la inteligencia artificial, comprendida como un artefacto activo que toma decisiones de acuerdo a la información que puede obtener de su entorno, trascendiendo así su papel como instrumento musical o como herramienta para la composición. Una vez terminadas las diferentes fases de programación, el compositor se deslinda del proceso interpretativo, dejando el *performance* de la obra a la violonchelista y al sistema interactivo automatizado. La computadora, en este caso, actúa como un intérprete-compositor autónomo y generador de un flujo sonoro independiente, siendo al mismo tiempo reactivo y sensible a las acciones del instrumento acústico. *Altamisa* es recreada interactivamente durante cada nuevo *performance*, desdibujando la línea divisoria entre las funciones de intérprete, compositor y máquina.

La consolidación de una tradición interpretativa de este nuevo repertorio

Desde mi praxis musical se desprenden preguntas relacionadas con la eventual difusión de este repertorio y su consolidación dentro de una tradición interpretativa de obras mixtas compuestas en el siglo XXI. ¿Podrán otros intérpretes que no hayan participado en la creación de estas obras interpretarlas también? ¿Pasarán algún día estas obras a formar parte del repertorio común de intérpretes especializados en la ejecución de obras electroacústicas mixtas con sistemas interactivos? La diseminación de estas obras, su ejecución por otros intérpretes y la viabilidad de

su interpretación sin la presencia de los compositores no son imposibles, pero resultarían sin duda problemáticas. En los dos estudios de caso presentados, tenemos nuevos modelos de partituras que no corresponden directamente a la notación lineal que ha predominado en la escritura tradicional de la música occidental de concierto. En ambos casos, la notación gráfica corresponde a las instrucciones que los compositores en cuestión encontraron para representar la no linealidad de los eventos sonoros en sus respectivas obras. La partitura tiene un carácter descriptivo de las técnicas extendidas instrumentales para *Kôra* o de estructuras y rutas sonoras para *Altamisa*, sin que ninguna de ellas pueda ofrecer el acceso inmediato a la idea musical por detrás de las mismas. La grafía musical, en estos casos, no provee al instrumentista la suficiente información necesaria para realizar selecciones interpretativas a partir únicamente del estudio de la partitura. La asignación de significado a la grafía, en este contexto, no podrá fundamentarse en el contenido literal de los signos utilizados. El proceso de decodificación de la escritura musical está destinado a dejar de ser el punto focal a partir del cual habrá de fundamentarse la comprensión y la interpretación de estas obras.

La mediación entre la intérprete y los compositores en un modelo de *creación-interpretación colaborativa* ha permitido la elaboración de una grafía funcional y operativa para la parte instrumental de *Kôra* y *Altamisa*. La violonchelista ha desarrollado su concepto interpretativo de manera afín a la creación de dichas obras, en el marco de este proyecto colaborativo. Para un intérprete ajeno a este proceso, la partitura por sí sola podría no transmitir información de carácter prescriptivo o descriptivo de manera efectiva, lo que quizás limitaría un acercamiento a este nuevo repertorio. Llegado el caso, algunas grabaciones de estas piezas podrían operar como modelo interpretativo, pero debido a su carácter improvisatorio resultaría difícil hablar de versiones definitivas de las obras que estuviesen directamente identificadas con las partituras de las mismas.

En el caso de las obras interactivas en donde el compositor actúa como intérprete a través de la manipulación de la computadora con sistemas complejos, la asistencia de éste casi siempre será un factor determinante para que el *performance* se lleve a cabo de manera óptima. La realización de *Kôra* por otro intérprete-técnico en la computadora, que no fuera el compositor-creador del sistema interactivo, implicaría que éste conociera de modo detallado los procesos de elaboración del código de SuperCollider y los planteamientos estéticos subyacentes en la obra. Sería necesario que éste memorizara las funciones de los ocho pares de sintetizadores, que conociera con exactitud tanto los sonidos correspondientes a las técnicas extendidas del violonchelo como las posibles respuestas del *patch* y sus combinaciones. Tendría también que asimilar la estructura de

la obra, además de tener que practicar la manipulación de los *sliders* directamente en la interfaz gráfica (iPad), en un proceso muy similar al del intérprete del instrumento acústico al tener que aprender una nueva obra. Por otra parte, tratándose de obras mixtas con sistema interactivo 100 % automatizado, como en el caso de *Altamisa*, la presencia del compositor no es un elemento facultativo para el *performance*. El intérprete o el técnico de sonido de la sala de conciertos deberían contar con una computadora con capacidad computacional suficiente para almacenar efectivamente y ejecutar de manera ideal el *patch* de SuperCollider. Para que se ejecutara el código en otra computadora, sería necesario que se especificaran en ésta las entradas y salidas de audio, así como las rutas de carpetas y librerías y la implementación de recursos externos a SuperCollider.

La aportación de la instrumentista y su relación con el sistema interactivo son los elementos decisivos para la producción de obras de la naturaleza de *Kôra* y *Altamisa*. La capacidad de entablar un diálogo fluido con la máquina durante una situación de concierto pareciera extender las habilidades improvisatorias de la intérprete a sus límites técnicos y expresivos. La computadora responde a la intérprete de manera compleja, no siempre predecible, adicionando información a sus gestos y proporcionando indicios sonoros que podrían determinar sus siguientes acciones durante el *performance*. A la vez, la violonchelista incide en el flujo de información sónica que retroalimenta al sistema interactivo, ejerciendo de esta manera cierto control sobre su conducta. La respuesta de la intérprete a la actividad de la computadora debe de ser original y musicalmente coherente, dándole significado al *performance* musical y a su progreso como un todo. De esta manera, el músico humano divide con el sistema interactivo el control de parámetros y variables composicionales específicos, redefiniendo conceptos arraigados de composición y *performance*.

La ejecución de obras mixtas creadas a partir de sistemas computacionales interactivos generalmente expone al instrumentista a procesos interpretativos poco usuales dentro de la tradición de la música clásica de concierto. En vez de componer una estructura particular con elementos sonoros definidos, como lo haría un compositor tradicional, Alfredo Sánchez de la Luz y Emilio Ocelotl componen modos de funcionamiento para sistemas computacionales interactivos. Cuando éstos operan, generan nuevas estructuras y contenidos musicales a cada nuevo *performance* de *Kôra* y *Altamisa* respectivamente. La música producida se desdobra como resultado mismo del funcionamiento específico del sistema y su interrelación con el instrumento acústico durante un concierto en particular. Las obras producidas bajo estas circunstancias sólo pueden ser reconocidas en retrospectiva, una vez que sus elementos constitutivos son

creados y recreados de manera concomitante con el *performance* musical. En contraposición a la composición tradicional, en que la obra permanece independientemente de cualquier interpretación en particular, *Kôra* y *Altamisa* necesitan del *performance* para objetivarse. La composición y el *performance* son elementos interdependientes y unívocos, y es aquí donde el intérprete instrumental adquiere un papel fundamental en la instanciación de la obra.

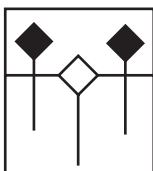
Los factores mencionados son algunos de los elementos que restringen la expansión de una tradición interpretativa del repertorio electroacústico mixto, en que predomine la implementación de sistemas computacionales interactivos. Aún en épocas de comunicación inmediata y accesible a nivel global, por medio del internet, los modos de difusión de este nuevo repertorio son a menudo limitados. Su circulación y diseminación quedan casi siempre restringidas a grupos de colaboración artística cercana, con una tendencia al confinamiento en el mismo binomio intérprete-compositor que permitió el génesis de las obras.

Las nuevas generaciones de compositores, y en particular las comunidades vinculadas a la composición electroacústica, están abiertas a modelos de *creación-interpretación colaborativa* como modos de producción musical alternativos. La implementación de este modelo de colaboración en la producción de este nuevo repertorio ha probado ser uno de los factores esenciales para la experimentación y la creación de obras que combinan el instrumento acústico y la computadora en el *performance* musical. Más allá de extender al intérprete humano o actuar como un *performer* independiente, la computadora está asumiendo un papel cada vez más importante en la orientación hacia nuevas formas de quehacer musical, en particular en el ámbito de la música electroacústica mixta. El presente trabajo se encuentra todavía en desarrollo, y requiere ser profundizado y consolidado en aspectos como los nuevos modelos de praxis musical en la era digital, su impacto en el *performance* y la expansión y preservación de este nuevo repertorio. A un poco más de sesenta años del surgimiento del género mixto, estos temas constituyen un campo de estudios que todavía es merecedor de un abordaje mucho más sistematizado.

Bibliografía

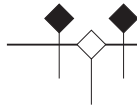
- CHADABE, Joel, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall, New Jersey, 1997.
- _____, "The History of Electronic Music as a Reflection of Structural Paradigms". *Leonardo Music Journal*, vol. 6 (s.f., 1996), pp. 41-44.

- _____, “Interactive Composing: An Overview”. *Computer Music Journal*, núm. 1, vol. 8 (s.f., 1984), pp. 22-27.
- BRITTON, Eliot, “Genre and Capital in Avant-garde Electronica”. *Organised Sound*, núm. esp. 1, vol. 21 (marzo, 2016), pp. 61-71.
- EMMERSON, Simon, “Combining the Acoustic and the Digital: Music for Instruments and Computers or Pre-recorded Sound”, en Roger T. Dean (ed.), *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford University Press, Nueva York, 2009, pp. 167-188.
- _____, *Living Electronic Music*. Ashgate, Londres, 2007.
- _____, y SMALLEY, Denis. “Electro-acoustic music”, en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove, Nueva York, 2001. [En línea]: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/08695> [Consulta: 1 de septiembre de 2017].
- _____, “Acoustic / Electroacoustic: The Relationship with Instruments”. *Journal of New Music Research*, núms. 1-2, vol. 27 (s.f., 1998), pp. 146-164.
- _____, “Live versus Real-Time”. *Contemporary Music Review*, núm. 2, vol. 10 (s.f., 1994), pp. 95-101.
- FREEMAN, J, “Bringing Instrumental Musicians into Interactive Music Systems through Notation”. *Leonardo Music Journal*, vol. 21 (diciembre, 2011), pp. 15-16.
- HAYDEN, Sam y WINDSOR, Luke, “Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century”. *Tempo*, núm. 240, vol. 61 (abril, 2007), pp. 28-39.
- JOHN-STEINER, Vera, WEBER, Robert J. *et al.*, “The Challenge of Studying Collaboration”. *American Educational Research Journal*, núm. 4, vol. 35 (invierno, 1998), pp. 773-783.
- KIMURA, Mari, “Computers for Performers”. *Computer Music Journal*, núm. 4, vol. 20 (s.f., 1996), pp. 25-26.
- MAGNUSSON, Thor, “Designing Constraints: Composing and Performing with Digital Musical Systems”. *Computer Music Journal*, núm. 4, vol. 34 (diciembre, 2010), pp. 62-73.
- OCELOTL, Emilio, “Cuidado con la brecha / guarde su distancia. Apuntes para la producción-investigación en música de sistemas interactivos”, en *XII Coloquio de alumnos de Posgrado en Música*. Facultad de Música, UNAM, Ciudad de México (7-9 de junio de 2017), [ponencia].
- TANAKA, Atau, “Sensor-based Musical Instruments and Interactive Music”, en Roger T. Dean (ed.), *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford University Press, Nueva York, 2009, pp. 233-257.



DOCUMENTOS

Inventario de la música de la catedral de Puebla



Presentación por Aurelio Tello

El 22 de junio de 1718, Francisco de Atienza y Pineda, maestro de capilla de la catedral de Puebla, firmaba el inventario de la biblioteca de música del primer templo poblano que había realizado don Miguel de Olivera por encargo del chantre del cabildo, don Gaspar Isidro Martínez de Trillanes. El inventario arrojaba la existencia de un nutrido juego de villancicos que ya no existían en los diferentes momentos en que se estudió el contenido del archivo, desde mediados del siglo XX. Parece ser que fue una constante la desaparición de música y las diversas organizaciones de la biblioteca ya no registraban la presencia de músicas de estilos más antiguos.

Una primera hipótesis es que los cambios estilísticos dejaban mucha música fuera de uso. Quizá ello explique que ya no exista música del siglo XVI, salvo aquellas piezas que se recogieron en los libros de polifonía o en los juegos de libretes de obras polifónicas. Debió haber sido reemplazada por la música del siglo XVII que tenía características muy diferenciadas: una hibridez modal-tonal, un fuerte sello policoral y el uso de textos en lengua romance en los villancicos que se cantaban en los oficios de mañitines y circunstancias especiales. La llegada del siglo XVIII trajo consigo la renovación de los estilos en el que los italianismos operáticos reemplazaron a la música vocal que se hacía con doblaje de ministriles. Las catedrales se inundaron de violines, oboes, trompas y clarines y los villancicos, primero, y los restituidos responsorios, después, adquirieron el perfil de recitativos y arias sin contexto dramático o escénico.

La particularidad de este inventario es que da cuenta de un repertorio moderno para su tiempo, que se remite a no más de las cuatro últimas décadas, desde el magisterio de capilla de Antonio de Salazar (1679-1688) y Dallo Lana (1689-1705) hasta el tiempo de Atienza (1712-1726). Ya que en el archivo de Puebla ha sobrevivido música de los polifonistas españoles del XVI --Guerrero principalmente, pero también Victoria y, en menor medida, Morales o Robledo--, de compositores católicos como Palestrina y de maestros del siglo XVII como Juan Gutiérrez de Padilla, la razón de este inventario debe haber sido la de integrar las composiciones más recientes o de los últimos maestros al conjunto general de obras que conformaban la biblioteca musical de la catedral. Por eso la denominación de “moderno”.

Una confrontación entre el material catalogado que procede de los legajos de papeles sueltos y este inventario de 1718 plantea algunas consideraciones que podemos enumerar así:

1. El compositor más prolífico resulta ser Miguel Matheo de Dallo y Lana, sobre todo en lo que se refiere a la composición de villancicos. Dallo compuso villancicos a dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho y más voces para diversas festividades: Navidad, la Concepción, San José, la Ascensión, Corpus Christi, San Antonio, San Pedro, Santa Ana, Virgen del Rosario, la Asunción, San Ignacio, santos diversos, la Santa Cruz, la Pasión de Cristo y para la entrada de los señores obispos. Se mencionan, sin sus títulos o íncipit literarios, 601 villancicos del maestro sevillano, un caudal de música que cualquier acervo quisiera poseer. Es posible pensar que los juegos de villancicos con letras de sor Juana Inés de la Cruz se encontrarían entre éstos, pero en la actualidad no hay ningún rastro que lo evidencie.
2. También se alude a un amplio repertorio de piezas del sucesor de Dallo en el magisterio de capilla, Miguel de Riva Pastor, un músico enteramente desconocido dado que su obra casi ha desaparecido por completo. En la catedral de Puebla, ahora sólo queda una incompleta *Misa de feria* en medio de un legajo que reúne obras de diferentes autores; a la Colección Sánchez Garza pertenecen el tono *Ay cómo llora, ay cómo siente*; los villancicos *Cisne, no halagues*; *Jeroglífico alado de plumas*; *Para dar el parabién*; *Pues armado Cupido hoy se muestra* y *Qué enigma tan bello*. El inventario de 1718 arroja un conjunto de 193 villancicos. Tal vez algunos de los que quedan en la Colección Sánchez Garza sean de los que se mencionan en el documento que aquí se publica y fueron obras que al quedar en desuso en la catedral pasaron al convento de la Santísima Trinidad de Puebla.
3. Otro compositor mencionado en este inventario, en mínima proporción, es Antonio de Salazar. Para 1718, cuando se hizo el recuento de Miguel de Olivera, habían pasado tres décadas desde la partida de Salazar de Puebla hacia México y su música parecía haber desaparecido. Las escasas menciones sugieren que se le consideraría un autor antiguo y se le hallaría ubicado en ese *corpus* que reunía “Cincuenta y tres festividades de Navidad encuadradas en papel de marquilla y se hallan en cincuenta y tres legajos y en cada uno los cuadernos que le pertenecen desde el año de veinte y uno hasta el de ochenta y siete”, es decir, conteniendo la música desde los magisterios de Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de Céspedes y Antonio de Salazar. Quizá los juegos de Padilla que sobreviven en el actual acervo de las Navidades de 1651, 1652, 1653, 1655, 1656, 1657, 1658 y 1659 sean los que se salvaron de la destrucción o la pérdida. Esta sección del inventario es especialmente notable porque allí se da cuenta de la existencia de 153 villancicos, entre los que estarían los de Corpus Christi de 1628, que compuso Gutiérrez de Padilla, y una cantidad es-

timable de Salazar, entre los cuales se hallarían los que escribió para las letras de sor Juana Inés de la Cruz.

4. Entre los villancicos procedentes de otras catedrales novohispanas, que figuran en muy poca cantidad, están los de Fabián Ximeno (catedral de México) y Francisco Herrera Mota (catedral de Oaxaca) y entre los compositores adscritos a la catedral de Puebla, Atienza y Pineda y Francisco Vidales. También se da cuenta de villancicos de maestros peninsulares: Bernardo Jalón (Sevilla), Carlos Patiño (convento de la Encarnación, Capilla Real), Diego José de Salazar (Sevilla), fray Bernardo Murillo (convento del Carmen), Francisco Sans (Málaga), Osorio, Juan Garrido, Miguel Ambiela (Zaragoza), Duruelo, Anaya, Alonso Torices (Málaga, Zaragoza), Diego o José de Cáteda (Zaragoza), Cristóbal Galán (Morella, Segovia, convento de las Reales Descalzas, Real Capilla), Juan del Vado (Capilla Real), Sebastián Durón (Capilla Real), todos importantes compositores del siglo XVII y exponentes de un estilo de composición bastante diferenciado en relación a los paradigmas del Barroco italiano, francés o alemán de ese siglo.
5. En relación a Fabián Ximeno, el inventario da cuenta de que entre los “Villancicos antiguos en papeles sueltos que son como siguen” se encontraban en gran número, como parte de las 83 obras listadas, los de quien fuera el maestro de capilla de la catedral de México; entre ellos 55 villancicos de Navidad, 17 a san Pedro y varios de los 11 villancicos compuestos para “varios asuntos, de Fabián Ximeno y otros autores”.
6. Si se descuentan las 123 obras en latín, entre las cuales se incluyen salmos, antifonas, responsorios, lamentaciones, cánticos, secuencias, letanías y misas, de las 1487 composiciones inventariadas 1364 eran villancicos, una de las más gigantescas y preciosas colecciones de música del Siglo de Oro poblano, que cualquier repositorio envidiaría haber tenido y de la que a la fecha no queda ningún rastro en el recinto catedralicio.

Aquí asoma un lote de inquietantes preguntas sin respuesta: ¿qué motivó la desaparición de este tan importante y valioso acervo?, ¿por qué una catedral que tenía una de las más ricas y actualizadas bibliotecas de música dejó que este conjunto de villancicos desapareciera y sólo quedara una mínima parte de ella?, ¿tuvo que ver la promulgación en 1749 de la encíclica *Annus qui hunc* de Benedicto XIV,¹ con la

¹ Álvaro Torrente, “«Misturadas de castelhanadas com o officio divino»: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, en Miguel Ángel Marín (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2010, p. 211; Sommo Pontefice Benedetto xiv, “Encíclica *Annus qui hunc*”. La Santa Sede (s.f.) [En línea]: <https://w2.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i---19-febbraio-1749--nell--8217-im.html> [Consulta: 25 de julio, 2017].

La influencia de *Annus qui hunc* en la progresiva supresión de los villancicos en España ha sido planteada por varios musicólogos, aunque sin conclusiones definitivas: véanse José V. González Valle,

que intentó poner freno a los abusos que se cometían en la liturgia, pidiendo más recato en los templos para que la música despertara sólo fe y devoción, de lo que derivó la razón de suprimir la interpretación de villancicos en el oficio de maitines de la Capilla Real hacia 1750 y restituir los responsorios latinos, y en Puebla donde se seguían a pie juntillas las disposiciones que normaban la liturgia se tomaron medidas drásticas para conseguir tal objetivo? Las autoridades eclesiásticas españolas, siguiendo las directivas papales, mandaron suspender los villancicos hacia 1750 y en la catedral de México se suspendieron en la Navidad de 1757.² El ingente número de responsorios compuestos en el tramo final del siglo XVIII, sobre todo por los maestros de capilla posteriores a José Joaquín Lazo Valero, ¿expresa esa circunstancia? ¿Es casual que entre las más de 150 obras de Manuel Arenzana, escritas a partir de 1791, no haya un solo villancico compuesto por él? ¿Y tampoco por los maestros que siguieron como José Manuel Plata? ¿Habría la consigna de desaparecerlos físicamente o de destruirlos? No hay por ahora respuestas contundentes, pero futuras investigaciones en un archivo que actualmente permanece cerrado a la mala, arrojarán las respuestas que en este momento no se tienen.

Legajo 130. Miscelánea 1: Inventarios y obras sin autor

Memoria e Inventario de los papeles de la capilla del Coro / de esta Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles que / se hallan en un armario del Archivo de la Contaduría / de ella, y contiene Villancicos y Obras latinas, de Vísperas, Mi / sas, Motetes, Responsorios, Prosas, Letanías, Secuencias, Salves / y Misereres, con lo demás que va expresado a la cual proce / dí yo, Don Miguel de Olivera como Ministro de dicho Coro de / orden y mandato del Señor Chantre Doctor Don Gaspar Isidro Martínez de / Trillanes, en virtud de comisión que Su Señoría me concedió para / que coordinase, compusiese e inventariase dichos cuadernos y / papeles que son los siguientes _____

“Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”, en M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *Música en España en el siglo XVIII*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 67-85; Carlos Villanueva, “Villancico”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, vol. 10, pp. 920-923; Albert Recasens, “Spain, §I: Art Music. 4. Later 18th century”, en *Grove Music Online*. Oxford University Press, Oxford, 2001 [En línea]: <https://www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 25 de julio, 2017]; Paul Laird, “Villancico”, en *Grove Music Online*. Oxford University Press, Oxford, 2001 [En línea]: <https://www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 25 de julio, 2017]; y Marc Heibron Ferrer, “La circulación de los responsorios del Españolito en el ámbito hispánico”, en Agustín Hevia Ballina (ed.), *Memoria ecclesiae XXXI: música y archivos de la Iglesia*. Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Oviedo, 2008, pp. 673-678.

² Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)* (dir. Emilio Ros Fábregas). Universidad de Granada-Facultad de Filosofía y Letras, Granada, 2007, 3 vols., pp. 590-591. [Tesis doctoral en musicología, inédita].

[f. 1]

***Villancicos modernos de Navidad
en papeles sueltos***

N.º 1

Veinte y seis villancicos a dúo, su autor el mtro. Dallo	V 26
más nueve villancicos a dúo, su autor el mro. Riva	V 09
más once villancicos a dúo de diferentes autores	V 11
Seis villancicos a tres voces del mro. Dallo	V 06
dos villancicos a tres voces, uno del Mro. Antonio de Salazar y otro sin autor	V 02
Veinte villancicos a cuatro voces del Mro. Dallo	V 20
seis villancicos a cuatro voces del Mro. Riva	V 06
más quince villancicos a cuatro voces sin autores	V 15
más dieciocho villancicos a cuatro voces de varios autores	V 18
Cuatro villancicos a cinco voces del Mro. Dallo	V 05
más tres villancicos a cinco voces del Mro. Riva	V 03
Veinte villancicos a seis voces del Mro. Dallo	V 20
dos villancicos a seis voces del Mro. Riva	V 02
más dos villancicos a seis voces de Vidales y otro sin autor	V 02
Dos villancicos a siete voces de Dn. Diego José de Salazar	V 02
Un villancicos a siete voces del Mro. Dallo	<u>V 01</u>
	147

[f.1v]

	147
dos villancicos a siete voces del Mro. Riva	V 02
más villancico a siete voces sin autor	V 01
Tres villancicos a ocho voces del Mro. Dallo	V 03
Un villancico a ocho voces del Mro. Riva	V 01
más dos villancicos a ocho voces del Mro. Salazar	V 02
más dos villancicos a ocho voces sin autor	V 02
Un villancico a diez voces del Mro. Dallo	V 01
Seis villancicos a once voces del Mro. Dallo	V 06
más tres villancicos a once voces del Mro. Riva	<u>V 03</u>
	168

***Villancicos modernos
de Concepción en papeles sueltos***

N.º 2

Tres villancicos de voz sola, dos de Dallo y uno sin autor	V 03
Treinta y dos villancicos a dos voces del Mro. Dallo	V 32

Un villancico a dos voces del Mro. Patiño	V 01
Ocho villancicos a tres voces del Mro. Dallo	V 08
Tres villancicos a tres voces de varios autores	V 03
Treinta y siete villancicos a cuatro voces de Mro. Dallo	V 37
dos villancicos a cuatro voces de Mro. Riva	V 02
más trece villancicos de a cuatro voces de diferentes autores	V 13
Siete villancicos a cinco voces del Mro. Dallo	V 07
Un cinco del Mro. Riva	V 01
Diez villancicos de a seis voces del Mro. Dallo	V 10
ocho villancicos de a seis voces del Mro. Riva	V 08
dos villancicos de a seis voces sin autor	V 02
Tres villancicos de a siete voces, dos del Mro. Dallo y uno de Murillo	V 03
Tres villancicos a ocho voces del Mro. Riva	V 03
Cinco villancicos de a ocho voces del Mro. Dallo	V 05
Tres villancicos de a ocho voces sin autor	V 03
Cuatro villancicos de a nueve voces del Mro. Dallo	V 04
Tres villancicos de a diez voces, dos de Dallo y uno de Riva	V 03
Seis villancicos de a once voces del Mro. Dallo	V 06
más dos villancicos de a once voces del Mro. Riva	V 02
otro villancico a once voces de Francisco Sans	<u>V 01</u>
	157
[f. 2]	
	157
Un villancico de a doce voces del Mro. Dallo	<u>V 01</u>
	158

***Villancicos modernos del Señor
San José, en papeles sueltos***

N.º 3	
Cuatro villancicos de voz sola del Mro. Dallo	V 04
Otro solo del Mro. Ximeno	V 01
Cuatro villancicos de a dos voces, su autor Dallo	V 04
Otro dúo sin autor	V 01
Tres tercios del Mro. Dallo	V 03
Tres villancicos de a cuatro voces del Mro. Dallo	V 03
Un villancicos de a cinco voces del Mro. Dallo	V 01
Dos villancicos de a seis voces del Mro. Dallo	V 02
Otro villancico a seis del Mro. Riva	V 01

Un villancicos a siete voces del Mro. Dallo	V 01
Un ocho del Mro. Dallo	<u>V 01</u>
	V 22

***Villancicos modernos de Ascensión
en papeles sueltos***

N.º 4	
Catorce villancicos del Mro. Dallo	V 14
Más siete dúos del Mro. Riva	V 07
Más dúos sin autor	V 02
Tres villancicos de a tres voces del Mro. Dallo	V 03
Once villancicos de a cuatro voces del Mro. Dallo	V 11
Tres villancicos de a cuatro voces del Mro. Riva	V 03
Un villancicos de a cuatro voces de Osorio	V 01
Dos villancicos a cinco voces del Mro. Dallo	V 02
Otro a cinco del Mro. Riva	V 01
Siete villancicos de a seis voces del Mro. Dallo	V 07
Tres villancicos a seis voces del Mro. Riva	V 03
Dos villancicos de a siete voces del Mro. Dallo	V 02
Dos villancicos de a ocho voces del Mro. Dallo	V 02
Más dos ochos del Mro. Riva	V 02
Un villancico de a quince voces del Mro. Dallo	<u>V 01</u>
	V 61

***Villancicos modernos del Corpus
en papeles sueltos***

N.º 5	
Dos villancicos de voz sola del Mro. Dallo	V 02
más diez villancicos de voz sola de diferentes autores	<u>V 10</u>
	V 12
[f. 2v]	V 12
Dieciocho villancicos a dúo del Mro. Dallo	V 18
Diez villancicos a dúo de varios autores	V 10
Nueve villancicos de a tres voces del Mro. Dallo	V 09
Cinco villancicos de a tres voces de distintos maestros autores	V 05
Cuarenta y un villancicos a cuatro voces del Mro. Dallo	V 41
más cuarenta y dos villancicos a cuatro voces de diferentes autores	V 42

Dos villancicos a cinco voces del Mro. Dallo	V 02
más siete villancicos a cinco de varios autores	V 07
Cuatro villancicos de a seis voces del Mro. Dallo	V 04
Cinco villancicos a seis del Mro. Riva	V 05
Otro villancico a seis sin autor	V 01
Cuatro villancicos de a siete voces del Mro. Dallo	V 04
Seis villancicos a ocho voces del Mro. Dallo	V 06
más cinco villancicos a ocho de varios autores	V 05
Un villancico a nueve voces del Mro. Dallo	V 01
Dos villancicos a once voces del Mro. Dallo	<u>V 02</u>
	174

***Villancicos modernos de San Antonio
en papeles sueltos***

N.º 6	
Tres villancicos de voz sola del Mro. Dallo	V 03
Treinta y siete villancicos a dúo del Mro. Dallo	V 37
Ocho villancicos a dúo del Mro. Riva	V 08
Más tres villancicos a dúo, uno del Mro. Atienza y los dos sin autor	V 03
Cuatro villancicos de a tres voces del Mro. Dallo	V 04
Tres villancicos a tres del Mro. Riva	V 03
Dieciocho villancicos a cuatro del Mro. Dallo	V 18
Dos villancicos a cuatro del Mro. Riva	V 02
Más cinco villancicos a cuatro sin autores	V 05
Cuatro villancicos de a cinco voces del Mro. Dallo	V 04
Más dos villancicos a cinco del Mro. Riva	V 02
Tres villancicos de a seis voces del Mro. Dallo	V 03
diez villancicos a seis del Mro. Riva	V 10
un villancico a seis sin autor	<u>V 01</u>
	123

[f. 3]

	<u>123</u>
Un villancico a siete del Mro. Dallo	V 01
Dos villancicos a ocho del Mro. Dallo	V 02
Otros dos ochos del Mro. Riva	V 02
otro villancico a ocho sin autor	V 01
Un villancico a diez del Mro. Dallo	V 01

Un villancico a once de él mismo V 01
131

***Villancicos modernos de San Pedro
en papeles sueltos***

N.º 7

Cuatro villancicos de voz sola del Mro. Dallo	V 04
Tres villancicos de voz sola sin autor	V 03
Treinta villancicos a dúo del Mro. Dallo	V 30
Más dos dúos del Mro. Riva	V 02
otro dúo sin autor	V 01
Quince villancicos de a tres voces del Mro. Dallo	V 15
Otro tercio sin autor	V 01
Veinticinco villancicos a cuatro del Mro. Dallo	V 25
siete villancicos a cuatro del Mro. Riva	V 07
más dos cuatros sin autor	V 02
Tres villancicos a cinco del Mro. Dallo	V 03
un villancico a cinco del Mro. Riva	V 01
Trece villancicos a seis del Mro. Dallo	V 13
tres villancicos a seis del Mro. Riva	V 03
otros tres sin autor	V 03
Tres villancicos a siete del Mro. Dallo	V 03
Otros siete del Mro. Riva	V 07
Dos villancicos a ocho del Mro. Dallo	V 02
Más tres villancicos a ocho del Mro. Riva	<u>V 03</u>
	130

***Villancicos modernos de Santa Ana
en papeles sueltos***

N.º 8

Una voz sola sin autor	V 01
Tres dúos, uno del Mro. Riva y otros dos sin autor	V 03
	V 04
[f. 3v]	
Un villancico a tres voces sin autor	V 01
Cinco villancicos a cuatro voces, tres del Mro. Riva y uno sin autor	V 05
Cinco villancicos a seis voces, tres del Mro. Don Miguel	V 05

de la Riva	
Un villancico a siete voces sin autor	V 01
Un villancico a siete voces del Mro. Riva	V 01
más dos villancicos a ocho sin autor	<u>V 02</u>
	V 19

Nuestra Señora del Rosario
Villancicos en papeles sueltos

N.º 9	
Un dúo del Mro. Riva	V 01
Otro dúo de Francisco Sans	V 01
Tres dúos sin autor	V 03
Un tercio del Mro. Riva	V 01
Seis villancicos a cuatro del Mro. Riva	V 06
Otros tantos de varios autores	V 06
Cuatro villancicos a seis voces del Mro. Riva	V 04
Villancico a cinco sin autor	V 01
Villancico a seis sin autor	V 01
Villancico a ocho del Mro. Riva	V 01
Villancico a ocho sin autor	V 01
Villancico a nueve sin autor	<u>V 01</u>
	V 27

Villancicos modernos de la Asunción
de Nuestra Señora, en papeles sueltos

N.º 10	
Tonada sola del Mro. Miguel de la Riva	V 01
Otra tonada sola sin autor	V 01
Seis villancicos a dúo del Mro. Riva	V 06
Un villancico a dúo del Mro. Dallo	V 01
Tres villancicos a dúo de varios autores	V 03
Ocho villancicos a tres voces del Mro. Dallo	V 08
tres villancicos a tres del Mro. Riva	V 03
un tercio de Francisco Sans	<u>V 01</u>
	V 22
[f. 4]	
	<u>V 22</u>
Quince villancicos a cuatro del Mro. Dallo	V 15

Seis villancicos a cuatro del Mro. Riva	V 06
Un cuatro de Juan Garrido	V 01
Un cuatro de Diego José de Salazar	V 01
Más otro cuatro del Mro. Antonio de Salazar	V 01
cuatro villancicos a cuatro sin autor	V 04
Un villancico a cinco del Mro. Dallo	V 01
Un villancico a tres del Mro. Riva	V 01
Cinco villancicos a seis del Mro. Dallo	V 05
ocho villancicos a seis del Mro. Riva	V 08
Dos villancicos a siete del Mro. Dallo	V 02
Dos villancicos a ocho del Mro. Dallo	V 02
Un villancico a ocho del Mro. Riva	V 01
otro villancico a ocho de Murillo	V 01
Un villancico a nueve del Mro. Dallo	V 01
Un villancico a diez del mismo	V 01
Un villancico a once voces del mismo	V 01
	V 75

***Villancicos modernos de la Natividad
de Nuestro Señor, en papeles sueltos***

N.º 11	
Un villancico de voz sola de Ambiola	V 01
Once villancicos a dúo del Mro. Dallo	V 11
ocho villancicos a dúo del Mro. Riva	V 08
un dúo de Salazar	V 01
seis dúo sin autor	V 06
Seis villancicos a tres del Mro. Dallo	V 06
Cuatro villancicos a tres de varios autores	V 04
Doce villancicos a cuatro voces del Mro. Dallo	V 12
seis villancicos a cuatro del Mro. Riva	V 06
un cuatro de Salazar y otro de Duruelo	V 01
cinco villancicos a cuatro sin autor	V 05
Cinco villancicos a cinco del Mro. Dallo	V 05
un villancico a cinco del Mro. Riva	V 01
Siete villancicos a seis del Mro. Dallo	<u>V 07</u>
	V 75
[f. 4v]	
	<u>V 75</u>
diez villancicos a seis del Mro. Riva	V 10
cuatro villancicos a seis sin autores	V 04

Cuatro villancicos a siete del Mro. Dallo	V 04
Un villancico a siete de Sanz y otro del Mro. Riva	V 02
Un villancico a ocho del Mro. Dallo	V 01
dos villancicos a ocho del Mro. Riva	V 02
otro ocho sin autor	V 01
Un villancico a diez, otro a once y otro a doce voces del Mro. Dallo	<u>V 03</u>
	102

Villancicos de San Ignacio modernos en papeles sueltos

N.º 12

Tres tonadas solas, del Mro. Riva una; otra de don Diego de Salazar y otra sin autor	V 03
Dos villancicos a dúo sin autor	V 02
Un villancico solo y a dúo del Mro. Atienza	V 01
Un villancico a cuatro del Mro. Dallo	V 01
Tres villancicos a cinco del Mro. Riva	<u>V 03</u>
	V 10

Santos particulares

N.º 13

Un dúo y un cuatro a san Cristóbal del Mro. Dallo	V 03
Un dúo a san Francisco, de Herrera Mota; un cuatro al mismo de Anaya; otro cuatro al mismo de Torices; un ocho de Dallo; un ocho de Cáteda; otro ocho sin autor	V 06
Villancico solo a san Juan de Dios, sin autor	V 01
Dos villancicos a dúo de san Diego, su autor Torices	V 02
Un dúo a san Pedro Nolasco, sin autor	V 01
Tres dúos a san Dominguito, del Mro. Riva	V 03
Una jácara a san Javier, del Mro. Dallo	V 01
Un cuatro a Nuestra Señora del Carmen, de Riva	V 01
Un siete a san Miguel, del Mro. Dallo	V 01
Un solo al mismo, de Galán	V 01
Un ocho a san Juan ante porta latina, de Galán	<u>V 01</u>
	V 21

[f. 5]

Un cuatro de Juan del Vado; otro cuatro de Durón del mismo Asunto	V 02
Dos cuatros y un tercio; tres dúos y un solo de san Juan Bautista de varios autores	V 07
Un villancico solo; un dúo y un solo a la Santa Cruz; uno de Dallo y dos de García	V 03
Unas coplas a dúo a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, su autor el Mro. Dallo	V 01
Dos villancicos de a siete voces, el uno a la entrada de los Señores Obispos y el otro a la entrada de los Virreyes, uno de Dallo y otro sin autor	V 02
Dos villancicos de voz sola; seis a dos voces; tres a tres voces y tres a cuatro voces a varios asuntos de diferentes autores	V 14
Un villancico a cuatro voces a la Encarnación, del Mro. Riva	<u>V 01</u> V 51

Obras antiguas de los villancicos pertenecientes a las festividades que irán expresadas y son las siguientes

- 53 Cincuenta y tres festividades de Navidad encuadradas en papel de marquilla y se hallan en cincuenta y tres legajos y en cada uno los cuadernos que le pertenecen desde el año de veinte y uno hasta el de ochenta y siete
- 50 Cincuenta festividades de la Limpia Concepción desde el año de veinte y seis hasta el de ochenta y siete
- 45 Cuarenta festividades de Corpus Christi desde el año de veinte y seis hasta el de ochenta y siete
- 5 Cinco festividades de san Lorenzo desde el año de cincuenta y uno hasta cincuenta y ocho
- 153 Autores de estas festividades, el Mro. Padilla y el Mro. Antonio de Salazar, se advierte que en algunas no se expresan autores

[f. 5v]

Villancicos antiguos en papeles sueltos que son como siguen

- 17 Diez y siete villancicos solos, a duo, a tres del Señor San Pedro, su autor Fabián Ximeno
- 55 Cincuenta y cinco villancicos de Navidad del mismo autor
- 11 Once villancicos a varios asuntos de Fabián Ximeno y otros autores

Obras latinas

Dixit Dominus, a tres voces del Mro. Dallo	V 01
Dixit Dominus, a ocho de Jalón	V 01
Dixit Dominus, a ocho de fray Joseph	V 01
Dixit Dominus, a ocho de fray Phelipe Rusiet	V 01
Dixit Dominus, a ocho del Mro. Antonio de Salazar	V 01
Dos Dixit Dominus, a dos voces de Fabián Ximeno	V 02
Beatus vir, solo y a seis de Jalón	V 01
Beatus vir, a once sin autor	V 01
Beatus vir, a ocho de Antonio de Salazar	V 01
Beatus vir, a cuatro de Patiño	V 01
Laudate pueri Dominum, a ocho voces de Patiño	V 01
Otro a ocho, sin autor	V 01
Dos salmos de Laudate Dominum omnes gentes a ocho voces, el uno de Ginés Martínez y el otro del Mro. Antonio de Salazar	V 02
Otro a diez en cuatro coros de Fabián Ximeno	V 01
Más otro a doce y otro a ocho del mismo autor	V 02
Otro a cuatro, sin autor	V 01
Un Credidi a ocho voces, del Mro. Antonio de Salazar	V 01
Otro a ocho y otro a doce de Fabián Ximeno	V 02
Lauda Jerusalem del Mro. Salazar	<u>V 01</u>
	V 23
[f. 6]	<u>V 23</u>
Otros dos salmos de Lauda Jerusalem, uno a diez y otro a doce voces de Fabián Ximeno	V 02
Magnificat a ocho de Patiño, se halla en dos juegos en forma de borrador	V 01
Magnificat a ocho sin autor	V 01
Cuatro Magnificat, una a once, a tres coros y las tres a ocho voces de Fabián Ximeno	V 04
Otra dos Magnificats, una a cuatro y otra a once voces, la una de Fabián Ximeno y la otra sin autor	V 02
Catorce salmos de Completas de varios autores	V 14
Tres salmos de Completas, Versículos y Ave Regina cœlorum	V 03
Cuatro motetes a seis voces del Mro. Dallo	V 04
Cuatro motetes, tres al buen ladrón y uno de difuntos, Ximeno	V 04

Cuatro motetes, dos de cuaresma y dos a otros asuntos sin autores	V 04
Cinco responsorios de Navidad, cuatro de Rufies y el otro de Ximeno	V 05
Cuatro lamentaciones sin autores	V 04
Los responsorios del miércoles santo, a ocho voces de fray Francisco de Santiago	V 09
Responsorios del miércoles santo, sin autor	V 09
Un salmo Domini est terra a ocho sin autor	V 01
Gloria Laus a cuatro, de la Dominica de Ramos	V 01
Miserere a seis de Dallo	V 01
Dos Misereres, uno a cuatro y otro a doce del mismo	V 02
Otro Miserere a once, de Salazar	V 01
Otro a doce, sin autor	V 01
Ocho cuadernos forrados en badana, en que se contienen las Secuencias de Resurrección y la de Spiritu Sancto	<u>V 08</u>
	104
[f. 6v]	
	<u>104</u>
Otras dos secuencias a cuatro voces, una de Resurrección y la otra de Espíritu Santo, sin autor	V 02
Una prosa del Corpus Christi, de Dallo	V 01
Otra de Resurrección, sin autor	V 01
Una Salve a cuatro ya vieja, sin autor	V 01
Otra a siete, ya maltratada, del Mro. Dallo	V 01
Otra Salve a cinco, sin autor, copiada en cuadernitos de a Cuarterón, en papeles sueltos como todas	V 01
Una Salve a ocho, del Mro. Ximeno	V 01
Salve y Letanía sola y a cinco, de Capitán	V 02
Dos Letanías a ocho, al Santísimo, de Patiño	V 02
Letanía de Nuestra Señora, en esdrújulos, sin autor	V 01
Dos Letanías de difuntos, a cinco y a seis voces, sin autores	V 02
Dos Misas a ocho ya viejas y maltratadas, sin autor	V 02
Otra Misa a doce voces, ya vieja, sin autor	V 01
Benedictus a ocho, del Mro. Riva	<u>V 01</u>
	123

[Brevete] Montan todas las par /
tidas juntas como sigue
de ver
1487

En la forma referida, fenecí dicho inventario de los papeles que van expresa / dos pertenecientes a la Capilla de Coro de esta Santa Iglesia, con declaración que / las obras antiguas se hallan diminutas y faltas de algunos papeles y las moder / nas completas, que unas y otras están en dicho armario separadas por lega / jos en diversos cajones, según la oportunidad de ellos, con distinción / de festividades y perfecta coordinación para que en todo tiempo / se pueda buscar por este inventario cualquiera de ellas el cual fuese / visto y reconocido por dicho señor Chantre. Ante mí, el infrascrito con/tador y hallando estar bien y fielmente hecho, mando que este / inventario con la llave de dicho armario se guarde perpetua/mente en el archivo de esta contaduría y que en lo venidero / no se entregue a ningún ministro de dicha Capilla papel al / guno sin expresa orden del Señor Chantre que lo es y en lo // adelante fuese y para ello deje conocimiento al pie del refe / rido inventario y no en otro de esta Contaduría para que se ten / ga pronta la noticia del que los hubiera sacado. Y así lo mando. Y firmamos en veinte días del mes de junio de mil / setecientos y diez y ocho años.

Dr. Dn. Gaspar Martínez de Trillanes

M^o D. Francisco de Atienza

Miguel de Olivera

Ante mí
Juan Antonio de Mendoza
Contador

MÚSICA



Una pequeña antología de la música de la catedral de Puebla

Stabat Mater

Transcripción: Aurelio Tello

Juan Gutiérrez de Padilla
AMVCCP Li Pol XV, ff. 36v-38

Tiple
Sta - bat, sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa, do - lo - ro -

Alto
Sta - bat Ma - ter, sta - bat Ma - ter do - lo -

Tenor
Sta - bat Ma - ter, sta - bat Ma - ter do - lo - ro -

Bajo
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa, do - lo -

7

Ti
- sa, sta - bat Ma - ter do - lo - ro - - - sa, do - lo - ro -

A
ro - sa, sta - bat Ma - ter sta - bat Ma - ter do - lo -

T
- sa, sta - bat Ma - ter sta - bat Ma - ter do - lo - ro -

B
ro - sa, sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa, do - lo - ro -

13

Ti
- sa, ju - xta cru - cem la - cri - mo - sa, la - cri - mo -

A
ro - sa, ju - xta cru - cem la - cri - mo - sa, ju - xta cru - cem la -

T
- sa, ju - xta cru - cem la - cri - mo - sa, la - cri - mo - sa, la - cri -

B
- sa, ju - xta cru - cem la -

19

Ti
- - sa, dum pen - de - bat Fi - li - us.

A
cri - mo - sa, dum pen - de - bat Fi - li - us, Fi - li - us. Cu -

T
- mo - sa, dum pen - de - bat Fi - li - us.

B
cri - mo - sa, dum pen - de - bat Fi - li - us. Cu -

24

Ti
Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem, con - tri - sta - tem et -

A
jus a - ni - mam ge - men - tem, ge - men - tem, con - tri - sta - tem et -

T
Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem, ge - men - tem, con - tri - sta - tem et do -

B
jus a - ni - mam ge - men - tem, ge - men - tem, con - tri - sta - tem et do -

30

Ti
- do - len - tem, per - tran - si - vit gla - di -

A
do - len - tem, per - tran - si - vit gla - di -

T
len - tem, per - tran - si - vit gla - di - us, gla - di -

B
len - tem, per - tran - si - vit gla - di - us,

35

Ti
us, per tran - si - vit gla - di - us, per tran - si - vit gla - di -

A
us, per tran - si - vit gla - di - us, per tran - si - vit gla -

T
us, per tran - si - vit gla - di - us, per tran - si - vit gla - di -

B
per tran - si - vit gla - di - us, per

40

Ti
us, per tran - si - vit gla - di - us, gla - di - us.

A
di - us, per tran - si - vit gla - di - us.

T
us, per tran - si - vit gla - di - us, per tran - si - vit gla - di - us.

B
tran - si - vit gla - di - us, per tran - si - vit gla - di - us.

Tristis est anima mea

Transcripción: Aurelio Tello

Juan Gutiérrez de Padilla
AMVCCP. Li Pol XV, ff. 59v-61

Tiple 1
Tri - stis est, tri - stis est a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a us -

Tiple 2
Tri - stis est, tri - stis est a - ni - ma me - - a us -

Alto
Tri - stis est, tri - stis est a - ni - ma me - - a us -

Bajo
Tri - stis est, tri - stis est a - ni - ma me - - a us -

9

Ti 1
que ad mor - tem, us-que ad mor - tem: su - sti - ne - te hic et vi - gi -

Ti 2
que ad mor - tem, us-que ad mor - tem: su - sti - ne - te hic et vi - gi - la -

A
que ad mor - tem, us-que ad mor - tem: su - sti - ne - te hic et vi - gi -

B
que ad mor - tem, us-que ad mor - tem: su - sti - ne - te hic et vi - gi - la - te

17

Ti 1
la - te me - cum. Et cum pro - ces - sis - set pu - sil - lum, pu - sil - lum pro - ci - dit in fa -

Ti 2
- te me - cum. Et cum pro - ces - sis - set pu - sil - lum, pu - sil - lum pro - ci - dit in fa -

A
la - te me - cum. Et cum pro - ces - sis - set pu - sil - lum pro - ci - dit in fa -

B
me - cum. Et cum pro - ces - sis - set pu - sil - lum pro - ci - dit in fa -

25

Ti 1
ci - em su - am, o - rans, et di - cens: Pa - ter

Ti 2
ci - em su - am, o - rans, et di - cens: Pa - ter mi, Pa - ter mi,

A
ci - em su - am, o - rans, et di - cens, o - rans, et

B
ci - em su - am, o - rans, et di - cens, di - cens: Pa - ter mi,

32

Ti 1
mi, Pa - ter mi, si pos - si - bi - le est tran - se - at a me ca - lix

Ti 2
Pa - ter mi, Pa - ter mi, si pos - si - bi - le est tran - se - at a me ca -

A
di - cens: Pa - ter mi, si pos - si - bi - le est tran - se - at a me ca - lix

B
Pa - ter, Pa - ter mi, si pos - si - bi - le est tran - se - at a me ca -

39

Ti 1
i - ste. Ve - rum ta - men non si - cut e - go vo - lo.

Ti 2
- lix i - ste. Ve - rum ta - men non si - cut e - go vo - lo.

A
i - ste. Ve - rum ta - men non si - cut e - go vo - lo.

B
- lix i - ste. Ve - rum ta - men non si - cut e - go vo - lo.

Versa est in luctum

Transcripción: Aurelio Tello

Juan Gutiérrez de Padilla
AMVCCP Li Pol XV, ff. 146v-148

Tiple 1
Ver - sa est in lu - ctum ci - tha-ra me-a, ver - sa est

Tiple 2
Ci - tha-ra me - a, ci -

Alto
Ver - sa est in lu - ctum ci - tha-ra me - a, ci -

Tenor
Ver - sa est in

Bajo

6

Ti 1
ci - tha-ra me - a, ci - tha-ra me -

Ti 2
- tha-ra me - a, ver - sa est in lu - ctum ci - tha-ra

A
- tha-ra me - a, ver - sa est in lu - ctum ci - tha-ra me - a,

T
lu - ctum ci - tha-ra me - a, ver -

B
Ci - tha-ra me - a, ver - sa est in lu - ctum ci - tha-ra me -

12

Ti 1
- a, ci - tha-ra me - - - a et

Ti 2
me - a, ci - tha-ra me-a, ci - tha-ra me - a

A
ver - sa est in lu - ctum ci - tha-ra me - a, ci - tha-ra me - a et

T
- sa est in lu - ctum, in lu - ctum ci - tha-ra me - a, et

B
a, ver - sa est in lu - ctum ci - tha-ra me - - - a

18

Ti 1
or - ga - num me - um, et or - ga - num me -

Ti 2
et or - ga-num me - um, in

A
or - ga - num me - um, et or - ga-num me -

T
or - ga - num me - um, et or - ga - num me -

B
et or - ga-num me - um, —

24

Ti 1
 - um, in vo-cem flen - ti - um, in vo - cem flen - ti -

Ti 2
 vo-cem flen - ti - um, in vo-cem flen - ti - um, in vo - cem flen -

A
 - um, in vo - cem, n vo-cem flen-ti - um, in vo-cem flen - ti - um, flen -

T
 - um, in vo - cem flen - ti-um, in vo - cem flen - ti - um, flen -

B
 - me - um, in vo-cem flen - ti - um.

30

Ti 1
 - um. Par - ce mi - hi Do - mi - ne. Par - ce mi - hi Do - mi - ne. Ni -

Ti 2
 ti - um. Par - ce mi - hi Do - mi - ne. Par - ce mi - hi Do - mi - ne.

A
 - ti - um. Par - ce mi - hi Do - mi - ne. Par - ce mi - hi Do - mi - ne, Do -

T
 ti - um. Par - ce mi - hi Do - mi - ne. Ni - hil

B
 Par - ce mi - hi Do - mi - ne. Par - ce mi - hi Do - mi - ne,

36

Ti 1
- hil e - nim sunt di - es me - i, di - es me - i, di -

Ti 2
Ni - hil e - nim sunt di - es me - i, ni - hil e - nim

A
mi - ne. Ni - hil e - nim sunt di - es me - i, ni - hil

T
e - nim sunt di - es me - i, ni - hil e - nim sunt di - es -

B
Do - mi - ne. Ni - hil e - nim sunt di - es me - i, ni -

42

Ti 1
es me - i, ni - hil e - nim sunt di - es me - i.

Ti 2
sunt di - es, di - es me - i.

A
e - nim sunt di - es, di - es me - i.

T
me - i, di - es me - i, di - es me - i.

B
- hil e - nim sunt di - es me - i.

[Himno de Dominica de Passione]

Vexilla Regis

Transc. Aurelio Tello

Juan Gutiérrez de Padilla
AMVCCP.507

Tiple 1
Ve - xil - la re - gis pro - de - unt,
Quæ vul - ne - ra - ta lan - ce - æ,

Tiple 2
Ve - - -
Quæ

Alto
Ve - xil - la re - gis pro -
Quæ vul - ne - ra - ta lan -

Tenor
Ve - xil - la
Quæ vul - ne -

Bajo
Ve - xil - la
Quæ vul - ne -

7

Ti 1
Ve - xil - la re - gis pro - de - unt, Ve -
quæ vul - ne - ra - ta lan - ce - æ, quæ

Ti 2
xil - la re -
vul - ne - ra -

A
de - unt, Ve - xil - la re - gis pro - de -
ce - æ, quæ vul - ne - ra - ta lan - ce -

T
re - gis pro - de - unt, Ve - xil - la re -
ra - ta lan - ce - æ, quæ vul - ne - ra - ta lan -

B
re - gis pro - de - unt, Ve - xil - la re - gis pro -
ra - ta lan - ce - æ, quæ vul - ne - ra - ta lan - ce -

15

Ti 1
xil - la re - gis pro - de - unt, Ve - xil - la re - gis
vul - ne - ra - ta lan - ce - æ, quæ vul - ne - ra - ta

Ti 2
gis pro - de -
ta lan - ce -

A
unt, Ve - xil - la re - gis pro -
æ, quæ vul - ne - ra - ta lan -

T
- - ce - æ, - - gis pro - de -
quæ vul - ne - ra - ta lan -

B
- de - unt, Ve - xil - la re - gis pro -
æ, quæ vul - ne - ra - ta lan - ceæ vul - ne - ra - ta

22

Ti 1
pro - de - unt, Ve - xil - la
lan - ce - æ, quæ vul - ne -

Ti 2
- - unt, pro -
- - æ, lan -

A
de - unt, Ve - xil - la re - gis pro - de - unt, Ve - xil - la
ce - æ, quæ vul - ne - ra - ta lan - ce - æ, quæ vul - ne -

T
- - unt, Ve - xil - la re - gis pro - de - unt, Ve - xil - la
- - ce - æ, vul - ne - ra - ta lan - ce - æ, quæ vul - ne -

B
de - unt, Ve - xil - la re - gis pro -
lan - ceæ vul - ne - ra - ta lan -

30

Ti 1
re - gis pro - de - - - unt ful - get cru - cis
ra - ta lan - ce - - - æ, mu - get cro - ne

Ti 2
- - - - de - unt,
- - - - ce - æ,

A
re - gis pro - de - unt ful - get cru -
ra - ta lan - ce - æ, mu - cro - ne

T
re - gis pro - - - de - unt, ful - get cru -
ra - ta lan - - - ce - æ, mu - cro - ne

B
- - - - de - - - unt,
- - - - ce - - - æ,

38

Ti 1
my - ste - ri - um, ful - get cru - cis my - ste -
di - ro, cri - mi - num, mu - cro - ne di - ro, cri -

Ti 2
ful - get
mu - cro - ne

A
cis my - ste - ri - um, ful - get cru - cis my -
di - ro, cri - mi - num, mu - cro - ne di - ro,

T
cis my - ste - - ri - um, - - - -
di - ro, cri - - mi - num,

B
ful - get cru - cis my -
mu - cro - ne di - ro,

46

Ti 1
 - ri - um, ful - get cru - cis my -
 - mi - num, mu - cro - ne di - ro,

Ti 2
 - cru - cis - my - ste -
 - ne di - ro, cri -

A
 ste - ri - um, ful - get cru - cis my - ste - ri - um, ful -
 cri - mi - num, mu - cro - ne di - ro, cri - mi - num, mu -

T
 - ful - get cru - cis my - ste - ri - um, my - ste - ri - um,
 mu - cro - ne di - ro, cri - mi - num, mu - cro - ne di -

B
 ste - ri - um, ful - get cru - cis my - ste -
 cri - mi - num, mu - cro - ne di - ro, cri -

54

Ti 1
 - ste - ri - um, cru - cis my - ste - ri - um qua vi -
 cri - mi - num, cri - mi - num, ut nos

Ti 2
 - ri - um, qua
 - mi - num, ut

A
 get cru - cis my - ste - ri - um, qua vi - ta
 cro - ne di - ro, cri - mi - num, ut nos la -

T
 my - ste - ri - um, qua vi - ta
 - ro, cri - mi - num, ut nos la -

B
 - ri - um, my - ste - ri - um, qua vi - ta
 - mi - num, ut nos la -

62

Ti 1
 - ta mor - tem per - tu - lit, qua
 la - va - ret sor - di - bus, ut

Ti 2
 vi - - - ta mor -
 nos la - - - va -

A
 mor - tem, qua vi - ta mor - tem, per - tu - lit, qua vi - ta
 va - ret sor - di - bus, sor - di - bus, sor - di - bus, ut nos la -

T
 mor - tem qua vi - ta, mor - tem per - tu - lit,
 va - ret sor - di - bus, sor - di - bus,

B
 mor - tem per - tu - lit, qua vi - ta
 va - ret sor - di - bus, sor - di - bus, ut nos la -

70

Ti 1
 vi - ta mor - tem per - tu - lit, qua vi - ta mor -
 nos la - va - ret sor - di - bus, ma - na - bit un - daet

Ti 2
 tem per - tu - lit
 ret sor - di - bus,

A
 mor - tem per - tu - lit, et mor - te
 va - ret sor - di - bus, ma - na - bit

T
 per - tu - lit, et mor - te
 sor - di - bus, ma - na - bit

B
 mor - tem per - tu - lit, et mor - te vi - ta
 va - ret sor - di - bus, sor - di - bus, ma - na - bit un - daet

78

Ti 1
 - tem per - tu - lit, qua vi - ta mor - tem per - tu -
 san - gui - ne, ma - na - bit un - daet san - gui -

Ti 2
 et
 ma - - - - -

A
 vi - ta pro - tu - lit, et mor - te vi - ta
 un - daet san - gui - ne, ma - na - bit un - daet

T
 vi - ta pro - tu - lit, et mor - te vi - ta pro - tu -
 un - daet san - gui - ne, ma - na - bit un - daet san - gui -

B
 pro - tu - lit, pro - tu - lit,
 san - gui - ne, ma - na - bit

85

Ti 1
 lit et mor - te vi - ta pro - tu - lit, pro - tu - lit,
 ne, ma - na - bit un - daet san - gui - ne, san - gui - ne,

Ti 2
 mor - te
 na - - - - - bit un -

A
 pro - tu - lit, et mor - te vi - ta pro - tu - lit,
 san - gui - ne, ma - na - bit un - daet san - gui - ne,

T
 lit, et mor - te vi - ta pro - tu - lit, et mor - te
 ne, ma - na - bit un - daet san - gui - ne, ma - na - bit

B
 et mor - te vi - ta pro - tu - lit, et mor - te vi -
 ma - na - bit un - daet san - gui - ne, ma - na - bit un -

93

Ti 1

et mor - te vi - ta pro - tu - lit,
ma - na - bit un - daet san - gui - ne,

Ti 2

vi - ta pro - tu - lit,
daet san - gui - ne

A

et mor - te vi - ta pro - tu - lit. et
ma - na - bit un - daet san - gui - ne, ma -

T

vi - ta pro - tu - lit, et mor - te vi - ta pro - tu - lit, et mor - te
un - daet san - gui - ne, ma - na - bit un - daet san - gui - ne, ma - na -

B

ta pro - tu - lit, et mor - te vi - ta pro - tu - lit, et mor - te
daet san - gui - ne, ma - na - bit un - daet san - gui - ne, ma - na -

101

Ti 1

et mor - te vi - ta pro - tu - lit.
ma - na - bit un - daet san - gui - ne.

Ti 2

tu - lit.
gui - ne.

A

mor - te vi - ta pro - tu - lit, pro - tu - lit.
na - bit un - daet san - gui - ne.

T

vi - ta pro - tu - lit.
bit un - daet san - gui - ne.

B

vi - ta pro - tu - lit.
bit un - daet san - gui - ne.

108

Ti 1
Ar - bor de - co - raet ful - gi - da, ar - bor de - co - raet

Ti 2
Ar - bor de - - - - co -

A
Ar - bor de - co - ra et ful - gi - da, ar - bor de - co - ra

T
Ar - bor de - co - ra et ful - gi - da, ar - bor de - co - raet

117

Ti 1
ful - gi - da, ar - bor de - co - raet ful - gi -

Ti 2
ra et ful -

A
et ful - - - gi - da, ar - bor de - co -

T
ful - gi - da, ar - bor de - co - raet ful - gi - da, or -

125

Ti 1
- - da, or - na - ta re - gis pur - -

Ti 2
gi - da, or - na - - - -

A
- ra et ful - gi - da, or - na - ta re - gis pur - pu -

T
na - ta re - gis pur - pu - ra,

133

Ti 1
- - - - pu - ra, or - na - ta

Ti 2
ta re - gis pur - pu - ra, pur -

A
ra, re - gis pur - pu - ra, or - na - ta re - gis pur - pu -

T
or - na - ta re - gis pur - pu - ra, pur - pu - ra, or - na - ta

141

Ti 1
re - gis pur - pu - ra, e - le - cta di - gno sti -

Ti 2
- pu - ra, e - le - cta

A
ra, pur - pu - ra, e - le - cta di - gno sti -

T
re - gis pur - pu - ra, e - le - cta di - gno sti - - -

149

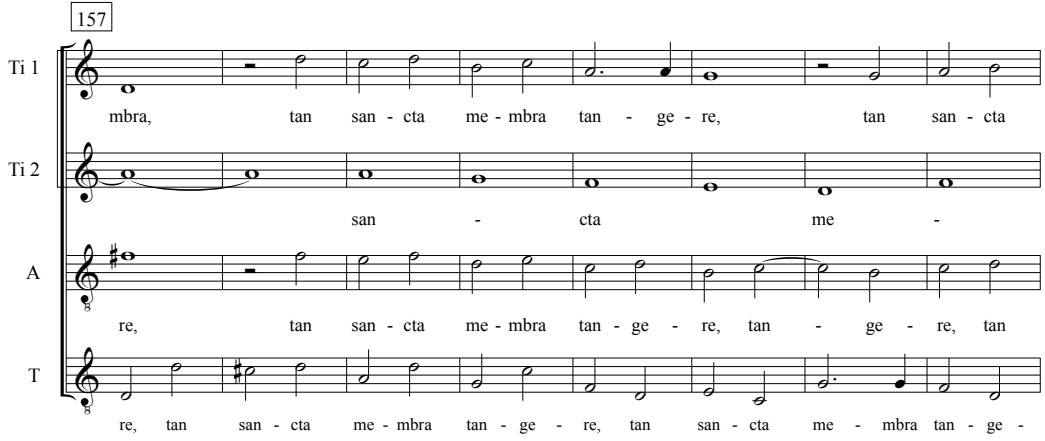
Ti 1
- pi - te, sti - pi - te, tan san - cta me -

Ti 2
di - gno sti - pi - te, tan

A
- pi - te, sti - pi - te, tan san - cta me - mbra tan - ge -

T
- pi - te, sti - pi - te, tan san - cta me - mbra tan - ge -

157



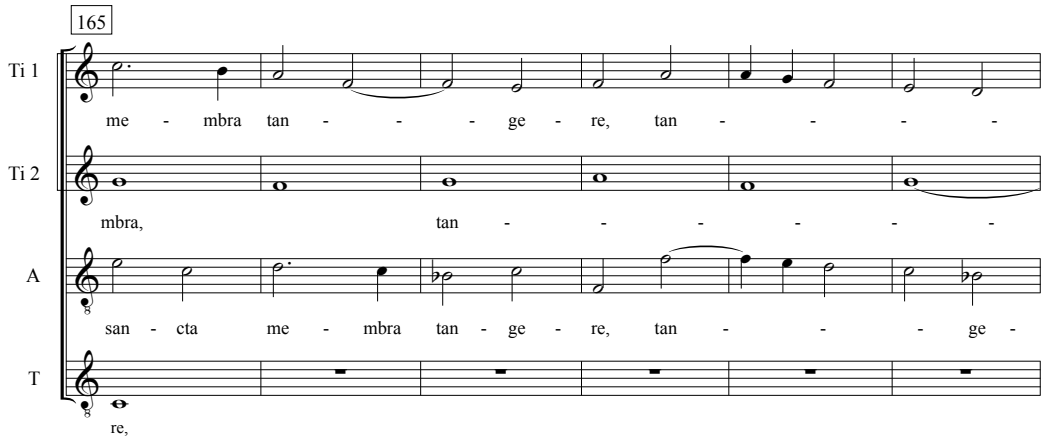
Ti 1
mbra, tan san - cta me - mbra tan - ge - re, tan san - cta

Ti 2
san - cta me -

A
re, tan san - cta me - mbra tan - ge - re, tan - ge - re, tan

T
re, tan san - cta me - mbra tan - ge - re, tan san - cta me - mbra tan - ge -

165



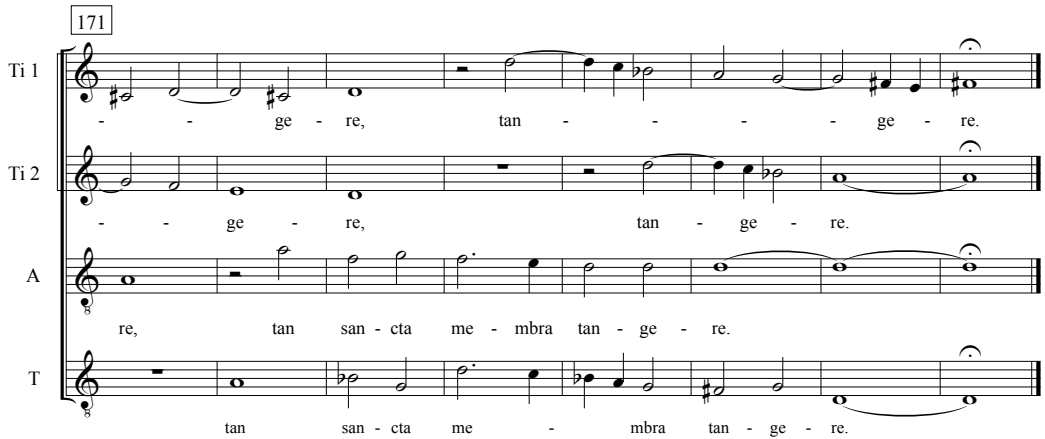
Ti 1
me - mbra tan - ge - re, tan -

Ti 2
mbra, tan - ge - re, tan - ge - re,

A
san - cta me - mbra tan - ge - re, tan - ge - re,

T
re,

171



Ti 1
ge - re, tan - ge - re. ge - re.

Ti 2
ge - re, tan - ge - re.

A
re, tan san - cta me - mbra tan - ge - re.

T
tan san - cta me - mbra tan - ge - re.

Salmo a seis Beatus vir

Trans. Cecilia Villeda Lujambio

Francisco de Atienza
AMVCCCP.363

Musical score for the first system of 'Beatus vir'. It features six vocal parts: Tenor 1, Bajo 1, Típle, Alto, Tenor, and Bajo 2. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Tenor 1: Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi-num:; Bajo 1: (no lyrics); Típle: Be - a - tus vir qui; Alto: Be - a - tus; Tenor: Be - ; Bajo 2: (no lyrics).

Musical score for the second system of 'Beatus vir'. It features six vocal parts: T1, B1, Ti, A, T2, and B2. The music continues in the same common time signature and key signature. A measure rest of 5 measures is indicated at the beginning of the system. The lyrics are: T1: in man-da-tis e - jus vo-let ni - mis.; B1: (no lyrics); Ti: ti-met Do - mi-num, qui ti - met Do-mi-num: in man-da-tis; A: vir qui ti-met, qui ti - met Do-mi-num: in man-da-tis; T2: a - tus vir qui ti - met, qui ti-met Do-mi-num: in man-da-tis; B2: (no lyrics).

12

T1
Po - tens in ter - ra, po - tens in ter - ra

B1

Ti
e - jus vo - let ni - mis.

A
e - jus vo - let ni - mis.

T2
e - jus vo - let ni - mis.

B2

18

T1
e - rit se - men e - jus:

B1

Ti
po - tens in ter - ra, po - tens in

A
po - tens in ter - ra, po - tens in

T2
po - tens in ter - ra, po - tens in

B2

24

T1

B1

ge-ne-ra-ti-o re-cto - rum, ge-ne-

Ti

ter - ra e - rit se - men e - jus:

A

ter - ra e - rit se - men e - jus:

T2

ter - ra e - rit se - men e - jus:

B2

30

T1

B1

ra-ti-o re-cto-rum be-ne-di-ce - tur. Glo - ri - a et di - vi - ti-æ in do - mo e -

Ti

Glo - ri - a et di - vi - ti-æ in do - mo e -

A

Glo - ri - a et di - vi - ti-æ in do - mo e -

T2

Glo - ri - a et di - vi - ti-æ in do - mo e -

B2

36

T1
 jus: et ju-sti-ti-a e - jus ma - net in sæ - cu-lum sæ - cu - li.

B1

Ti
 jus: Ex-or - tum est in te - ne-

A
 jus: Ex-or - tum est in te - ne-

T2
 jus: Ex-or - tum est in te - ne-

B2

43

T1
 mi - se - ri - cors, et mi-se-ra-tor, et ju - stus.

B1

Ti
 bris lu - men re - ctis: mi-se - ri - cors, et mi-se -

A
 bris lu - men re - ctis: mi-se - ri - cors, et mi-se -

T2
 bris lu - men re - ctis: mi-se - ri - cors, et mi-se -

B2

50

T1
Ju - cun - dus ho - mo, ju - cun - dus ho - mo qui mi - se -

B1

Ti
ra - tor, et ju - stus.

A
ra - tor, et ju - stus.

T2
ra - tor, et ju - stus.

B2

56

T1
re - tur et com - mo - dat: Qui - a in æ - ter -

B1

Ti
di - spo - net ser - mo - nes su - os in ju - di - ci - o.

A
di - spo - net ser - mo - nes su - os in ju - di - ci - o.

T2
di - spo - net ser - mo - nes su - os in ju - di - ci - o.

B2

62

T1
num qui-a in æ-ter - num

B1

Ti
non com - mo - ve - bi - tur, non com-mo-ve - bi-

A
non com-mo-ve - bi - tur, non com-mo-ve - bi-

T2
non com-mo-ve - bi - tur, non com-mo-ve - bi-

B2

68

T1
non com-mo-ve - bi - tur. In me - mo - ri - a æ - ter - na e - rit ju -

B1

Ti
tur, non com-mo-ve - bi - tur. In me - mo - ri - a æ - ter - na e - rit ju -

A
tur, non com-mo-ve - bi - tur. In me - mo - ri - a æ - ter - na e - rit

T2
tur, non com - mo-ve - bi - tur. In me - mo - ri - a æ - ter - na e - rit ju -

B2

75

T1
tus, e - rit ju - stus: ab au - di - ti - o - ne ma - la

B1

Ti
tus, e - rit ju - stus:

A
ju - tus, e - rit ju - stus:

T2
tus, e - rit ju - stus:

B2

79

T1
non ti - me - bit, non ti - me - bit, non ti - me -

B1

Ti
non ti - me - bit, non ti -

A
ab au - di - ti - o - ne ma - la

T2
ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit,

B2

83

T1
- - non ti - me - bit, non ti - me - bit, non ti - me - bit. Pa-ra-tum

B1

Ti
me - bit, ab au-di-ti-o-ne ma-la non ti - me - bit, non ti - me - bit. Pa-

A
non ti - me - bit, non ti - me - bit, non ti - me - bit. Pa-

T2
ab au-di - ti - o - ne ma - la non ti - me-bit, non ti - me - bit. Pa-

B2

89

T1
cor e - jus spe-ra - re in Do-mi-no. Con-fir-ma - tum est cor e -

B1

Ti
ra - tum cor e - jus spe - ra - re in Do - mi - no.

A
ra - tum cor e - jus spe - ra - re in Do - mi - no.

T2
ra - tum cor e - jus spe - ra - re in Do - mi - no.

B2

94

T1
jus: do - nec de - spi - ci-at i-ni - mí-cos su - os.

B1

Ti
Con - fir - ma - tum est cor e - jus: non com - mo - ve - bi - tur, do - nec de - spi - ci - at i -

A
Con - fir - ma - tum est cor e - jus: non com - mo - ve - bi - tur, do - nec de - spi - ci - at i -

T2
Con - fir - ma - tum est cor e - jus: non com - mo - ve - bi - tur, do - nec de - spi - ci - at i -

B2

100

T1
Di - sper - sit de - dit pau - pe - ri - bus: ju - sti - ti - a e -

B1

Ti
- ni - mí - cos su - os. ju - sti - ti - a e -

A
- ni - mí - cos su - os. ju - sti - ti - a e -

T2
- ni - mí - cos su - os. ju - sti - ti - a e -

B2

106

T1
 jus ma - net in sæ - cu - lum sæ - cu - li, cor - nu e - jus

B1

Ti
 jus ma - net in sæ - cu - lum sæ - cu - li, ex - al - ta - bi - tur in glo - ri -

A
 jus ma - net in sæ - cu - lum sæ - cu - li, ex - al - ta - bi - tur in glo - ri -

T2
 jus ma - net in sæ - cu - lum sæ - cu - li, ex - al - ta - bi - tur in glo - ri -

B2

112

T1
 ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a. Pec -

B1

Ti
 a, cor - nu e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

A
 a, cor - nu e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

T2
 a, cor - nu e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

B2

118

T1 ca - tor vi - de - bit, et i-ra-sce - tur, et i-ra-sce - tur,

B1

Ti Pec -

A Pec - ca -

T2 Pec - ca - tor

B2

124

T1 et i-ra-sce - tur, et i-ra-sce - tur,

B1

Ti ca - - - tor vi - de - bit, et i-ra - sce - tur, et i-ra-

A - tor vi - de-bit, Pec - ca - tor vi - de - bit, et i-ra - sce - tur, et i-ra-

T2 vi - de - bit, Pec - ca - tor vi - de - bit, et i-ra - sce - tur, et i-ra-

B2

130

T1
den - ti-bus su-is fre - met et ta - be - scet: de - si - de - ri-um pec - ca -

B1

Ti
sce - tur, de - si - de - ri-um pec - ca -

A
sce - tur, de - si - de - ri-um pec - ca - to-rum

T2
sce - tur, de - si - de - ri - um pec -

B2

136

T1
to - rum pe - ri - bit, pec-ca-to - rum, pec-ca - to - rum pe - ri - bit, pe - ri - bit.

B1

Ti
to - rum pe - ri - bit, de - si - de - ri-um pec-ca - to - rum pe - ri - bit, pe - ri - bit.

A
pe - ri - bit, de - si - de - ri-um pec - ca - to-rum pe - ri-bit, pe - ri - bit.

T2
- ca - to - rum pe - ri - bit, pe - ri - bit.

B2

144

T1
Glo - ri - a, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto, et

B1

Ti
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - - -

A
Glo - ri - a, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto, et

T2
Glo - ri - a, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto, et

B2

152

T1
Spi - ri - tu - i San - cto. et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut e - rat

B1

Ti
ri - tu - i San - cto.

A
Spi - ri - tu - i San - cto.

T2
Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

B2

158

T1 in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

B1

Ti Sic-ut e - rat in prin - ci - pi -

A Sic-ut e - rat in prin - ci - pi -

T2 Sic-ut e - rat in prin - ci - pi -

B2

163

T1 et in sæ - cu-la, et in

B1

Ti o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu-la, et in sæ - cu-la,

A o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu-la, et in sæ - cu-la,

T2 o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu-la, et in sæ - cu-la,

B2

169

T1
sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men. et in

B1

Ti
et in sæ - cu - la, sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A -

A
et in sæ - cu - la, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo -

T2
et in sæ - cu - la, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo -

B2

174

T1
sæ - cu - la et in sæ - cu - la sæ - cu -

B1

Ti
men. sæ - cu - lo - rum. A - men, et in sæ - cu - la

A
rum. A - men, A - men, et in

T2
rum. A - men, A - men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo -

B2

179

T1
lo - rum. A - - - - - men.

B1

Ti
sæ - cu-la, et in sæ - cu-la sæ-cu-lo - rum. A - men.

A
sæ - cu-la, et in sæ - cu-la sæ-cu - lo - rum. A - men.

T2
rum. A - men, et in sæ - cu-la sæ - cu - lo - rum. A - men.

B2

Hymnus Ad Laudes A4 in festivitate
 Sancti Joseph sponsi B. Mariæ Virginis
 Iste quem læti

Transc. Fernanda Muñoz Salazar

Francisco de Atienza y Pineda
 AMVCCP.366

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

I - ste quem læ - - -

I - ste quem

5

Ti

A

T

B

I - ste quem

I - ste quem læ - - - ti, co -

ti, quem læ - - ti læ - - - ti

læ - - - ti, co - li - mus fi -

11

Ti
læ - ti, co - li - mus fi - de - les

A
- - li - mus fi - de - - - les

T
co - li - mus fi - de - les co - li - mus fi - de -

B
de - les co - li - mus fi - de -

17

Ti
cu - jus ex - cel - sus ca - ni - mus tri -

A
cu - jus ex - cel - sus ca - ni - mus tri -

T
les cu - jus ex - cel - sus ca - ni - mus tri -

B
les cu - jus ex - cel - - - sus ca - ni - mus ___

23

Ti
um - phos,

A
um - phos, hac di - e Jo - seph

T
- - um - phos, hac di - e Jo -

B
tri - um - phos, hac

29

Ti
hac di - e Jo - seph me - ru -

A
me - ru - it pe - ren - nis gau - di - a vi -

T
- seph me - ru - it pe - ren - nis gau - di - a

B
di - e Jo - seph me - ru - it pe - ren - nis

35

Ti
it pe - ren - nis gau - di -

A
tæ. gau - di - a vi -

T
vi - - - tæ. gau - di - a

B
gau - di - a vi - tæ. gau - di - a

40

Ti
a vi - - - - tæ.

A
tæ. gau - di - a vi - tæ.

T
vi - - - - tæ.

B
vi - - - - tæ.

Laudate Dominum omnes gentes

1706

Trans. Fernanda Nava Ruiz

Francisco de Atienza y Pineda
AMVCCP.367

Tiple 1
Lau - da - te Do - mi - num o - - - -

Tenor 1
Lau - - - da - te Do - mi - num o - - -

Bajo 1
Lau - da - te Do - mi - num o - mnes

Tiple 2
Lau - da - te Do - mi - num o - - -

Alto
Lau - da - te Do - mi - num o - - -

Tenor 2
Lau - da - te Do - mi - num o - mnes

Bajo 2
Lau - da - te Do - mi - num o - mnes

Acomp.

6

T11
 - - mnes gen - - - tes
 T1
 mnes gen - - - - - - - - tes Lau - - -
 B
 gen - tes o - mnes gen - - - tes
 Ti 2
 - - mnes gen - - - - - - - - tes Lau - da - te
 A2
 mnes gen - - - - - - - - tes Lau - da - te
 T2
 gen - tes o - mnes gen - tes Lau - da - te
 B2
 gen - tes o - mnes gen - - - tes Lau - da te
 Ac.

11

T11
 Lau - da - te e - um Lau - da - te e - um Lau - da - te
 T1
 da - te e - - - - - - - - um
 B
 Lau - da - te e - um Lau - da - te e - um o - mnes
 Ti 2
 e - um Lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li Lau -
 A2
 e - um Lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li
 T2
 e - um Lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li Lau -
 B2
 e - um Lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li
 Ac.

16

Ti1 e - um Lau - da - te e - um o - - mnes po - - -
 T1 o - - - - - mnes po - - - - - pu -
 B po - pu - li
 Ti2 da - te e - um Lau - da - te e - - - - um o -
 A2 Lau - da - te e - um Lau - da - te e - - - um o - mnes
 T2 da - te e - um o - mnes po - pu - li o - mnes
 B2 Lau - da - te e - - - um Lau - da - te e - um o - mnes
 Ac. Lau - da - te e - - - um Lau - da - te e - um o - mnes

21

Ti1 pu - li Quo - ni - am con - fir -
 T1 li Quo - ni - am con - fir -
 B po - pu - li Quo - ni - am con - fir -
 Ti2 mnes po - - - pu - li Quo - - - ni - am con - fir -
 A2 po - pu - li Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su -
 T2 po - pu - li Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su -
 B2 po - pu - li Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su -
 Ac. po - pu - li Quo - ni - am con - fir - ma - ta est

26

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

31

mi - se - ri - cor - di - a e - ius

mi - se - ri - cor - di - a e - ius

ius mi - se - ri - cor - di - a e - ius

di - a e - ius Et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -

cor - di - a mi - se - ri - cor - di - a e - ius Et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -

cor - di - a e - ius Et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -

di - a mi - se - ri - cor - di - a e - ius Et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -

di - a mi - se - ri - cor - di - a e - ius Et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -

di - a mi - se - ri - cor - di - a e - ius Et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -

di - a mi - se - ri - cor - di - a e - ius Et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -

36

This musical score block covers measures 36 through 40. It features eight vocal parts: Ti1, T1, B, Ti2, A2, T2, B2, and Ac. The lyrics are:
- net in æ - ter - num ma - net in æ - ter - - - num
- net in æ - ter - - - - - num
- net in æ - ter - num ma - net in æ - ter - - - num
- net in æ - ter - num æ - ter - - - num
The lyrics for T1 and B are split across two lines: "ma - net" on the top line and "ma - net" on the bottom line.

41

This musical score block covers measures 41 through 45. It features the same eight vocal parts as the previous block: Ti1, T1, B, Ti2, A2, T2, B2, and Ac. The lyrics are:
ma - net in æ - ter - - - - - num in æ - ter -
- net in æ - ter - - - - - num ma - net in æ - ter -
in æ - ter - - - - - num in æ - ter -
The Ti1, Ti2, A2, T2, B2, and Ac parts have a whole rest in measure 41.

46

num Et ve - ri-tas Do - mi - ni ma - - -
 num Et ve - ri-tas Do - mi-ni Et ve - ri-tas Do - mi-ni
 num Et ve - ri-tas Do - mi-ni Et ve - ri-tas Do - mi-ni
 Et ve - ri-tas Do - mi-ni Et ve - ri-tas Do - mi-ni ma - net
 Et ve - ri-tas Do - mi-ni Et ve - ri-tas Do - mi-ni ma - net
 Et ve - ri-tas Do - mi-ni Et ve - ri-tas Do - mi-ni ma - net
 Et ve - ri-tas Do - mi-ni Et ve - ri-tas Do - mi-ni ma - net
 Et ve - ri-tas Do - mi-ni Et ve - ri-tas Do - mi-ni ma - net

51

- - net in æ - - - - -
 ma - net in æ - ter - - - - num ma - - - - net
 ma - net in æ - ter - num ma - net in æ -
 in æ - ter - - - - - ma - - - - - net
 in æ - ter - - - - - num
 in æ - ter - - - num ma - net in æ - ter - - - num ma -
 in æ - ter - - - num ma - net in æ -
 in æ - ter - - - num ma - net in æ - - -

66

o Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Pa - tri et

o Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Pa - tri et

o Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Pa - tri et

o Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li -

Pa - - - tri et

o Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li -

o Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li -

o Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li -

71

Fi - li - o et Fi - li - o

Fi - li - o et Fi - li - o

Fi - li - o et Fi - li - o

o et Fi - - - - - li - o et Spi -

Fi - - - - - li - o

o et Fi - li - o

o et Fi - - - - - li - o et Spi - ri - tu -

76

ri - tu - i San -
 et Spi - ri - tu - i San -
 et Spi - ri - tu - i San - cto. San -
 i San - cto. Spi - ri - tu - i San -

81

et Spi - ri - tu - i San -
 et Spi - ri - tu - i San - cto San -
 et Spi - ri - tu - i San -
 cto.
 cto.
 cto.
 cto.

86

T1I *cto. Si - cut e - rat*
 T1 *cto. Si - cut e - rat*
 B *cto. Si - cut e - rat*
 T12 *Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,*
 A2 *Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,*
 T2 *Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,*
 B2 *Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,*
 Ac. *Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,*

91

T1I *in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per.*
 T1 *in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per.*
 B *in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per.*
 T12 *et nunc, et sem - per. et nunc, et*
 A2 *et nunc, et sem - per. et nunc, et*
 T2 *et nunc, et sem - per. et nunc, et*
 B2 *et nunc, et sem - per. et nunc, et*
 Ac. *et nunc, et sem - per. et nunc, et*

96

et nunc, et sem - per. Et in sæ - cu - la Et in
 et nunc, et sem - per. Et in sæ - cu - la Et in
 et nunc, et sem - per. Et in sæ - cu - la Et in
 sem - per. Et in sæ - cu - la
 sem - per. et nunc, et sem - per.
 sem - per. Et in sæ - cu - la
 sem - per. Et in sæ - cu - la

101

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. Et in sæ - cu - la sæ - cu -
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. Et in sæ - cu - la sæ - cu -
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. Et in sæ - cu - la sæ - cu -
 sæ - cu - lo - rum. A - men. sæ - cu - lo - rum. A - - -
 Et in sæ - cu - la sæ - et nunc, et sem - per.
 sæ - cu - lo - rum. A - men. Et in sæ - cu -
 sæ - cu - lo - rum. A - men. sæ - cu - lo - rum. A - - -

106

lo - rum, sæ - cu - lo - - - rum. A - men. Et in
 lo - rum. A - men. A - men. Et in
 lo - rum. A - men. A - men. Et in
 - men. sæ - cu - lo - rum. A - men. Et in sæ - cu - la
 Et in sæ - - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men.
 la sæ - - - - - cu - - - - -
 men. sæ - cu - lo - rum Et in sæ - cu - la

111

sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - men.
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - men.
 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - men.
 sæ - cu - lo - rum. A - - - men Et in
 Et in sæ - cu - la sæ - - - - - cu - lo -
 lo - - - - - rum. A - - - -
 lo - - - - - rum. A - - - -

116

Ti1 Et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

T1 Et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

B Et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum.

Ti2 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men. sæ - cu -

A2 rum. A - men. Et in sæ - cu - la sæ - cu - lo -

T2 - - - - - men. A - - - - -

B2 sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men. sæ - cu -

Ac. sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men. sæ - cu -

120

Ti1 A - - - men. sæ - - - cu - lo - - - rum. A - men.

T1 A - - - men. A - - - men.

B A - - - men. A - - - men.

Ti2 lo - rum. A - - - men. A - men.

A2 rum. A - men. sæ - - - - -

T2 - - - - - men.

B2 lo - rum. A - - - - - men.

Ac. lo - rum. A - - - - - men.

Motete a 6 a la Purísima Concepción de María Santísima

Tota Pulchra es

Transc. Abel Maní Andrade

Francisco de Atienza y Pineda
AMVCCP.368

Tiple 1
To - ta pul - chra es, Ma - ri - a:

Tiple 2
To - ta pul - chra es, Ma - ri - a:

Tiple 3
To - ta pul - chra

Alto
To - ta

Tenor

Bajo

Acomp.

8

S1
es, Ma - ri - a: et ma - cu -

S2
es, Ma - ri - a: et ma - cu - la o - ri - gi -

S3
es, Ma - ri - a: pul - chra es, Ma - ri - a:

A
pul - chra es, Ma - ri - a: es, Ma - ri - a:

T
To - ta pul - chra es, Ma - ri - a:

B

8

Vc.

17

S1
la o - ri - gi - na - lis non est in te.

S2
na - lis non est in te.

S3
et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in

A
et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in

T
et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in

B
et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in

Vc.
17

25

S1
Tu glo - ri - a Je - ru - sa - lem. Tu

S2
Tu glo - ri - a Je - ru - sa - lem. Tu

S3
te. Tu læ - ti - ti - a Is - ra - el.

A
te. Tu læ - ti - ti - a Is - ra - el.

T
te. Tu læ - ti - ti - a Is - ra - el.

B
te. Tu læ - ti - ti - a Is - ra - el.

Vc.
25

33

S 1 ho - no - ri - fi - cen - ci - a pu - pi - li nos - tri.

S 2 ho - no - ri - fi - cen - ci - a pu - pi - li nos - tri.

S 3 Tu ad - vo - ca - ta pec - ca -

A Tu ad - vo - ca - ta pec -

T Tu ad - vo - ca - ta pec - ca -

B Tu ad - vo - ca - ta pec - ca -

33

Vc.

41

S 1 O Ma - ri - a,

S 2 O Ma - ri - a,

S 3 to - rum.

A - ca - to - rum. O Ma - ri -

T to - rum. O Ma - ri -

B to - rum.

41

Vc.

50

S1
vir - go pru - den - tis - si - ma,

S2
vir - go pru - den - tis - si - ma,

S3
O Ma - ri - a, ma - ter cle - men - tis - si -

A
a, O Ma - ri - a, ma - ter cle - men - tis - si -

T
a, O Ma - ri - a, ma - ter cle - men - tis - si -

B

50

Vc.

58

S1
o - ra pro no - bis,

S2
o - ra pro no - bis,

S3
ma, in - ter - ce - de pro no - bis, in - ter - ce - de pro no - bis ad

A
ma, in - ter - ce - de pro no - bis ad

T
ma, in - ter - ce - de pro no - bis, pro no - bis ad

B

58

Vc.

S 1
ad Do - mi - num Je - sum Chris - tum.

S 2
ad Do - mi - num Je - sum Chris - tum.

S 3
Do - mi - num Je - sum Chris - - - - tum.

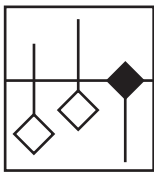
A
Do - mi - num Je - sum Chris - - - - tum.

T
Do - mi - num Je - sum Chris - - - - tum.

B
Do - mi - num Je - sum Chris - - - - tum.

Vc.
65

NOTAS Y RESEÑAS



Musicología latinoamericana.
Tres publicaciones del CDM de Uruguay
y una de la Universidad de Helsinki:

1. *Música / musicología y colonialismo*
2. *La música entre África y América*
3. *El tango ayer y hoy*
4. *La música orquestal peruana de 1945 a 2005.*
Identidades en la diversidad de Clara Petrozzi



*A la memoria de
Graciela Paraskevaidis y Coriún Aharonián.*

En los años que lleva de vida el siglo XXI, han aparecido en el panorama de la musicología de Latinoamérica diversos libros de imprescindible lectura. Algunos de ellos recogen el pensamiento contemporáneo de los investigadores musicales de nuestro continente; otros dan cauce a enfoques novedosos; unos más replantean el concepto mismo de musicología desde que se inaugurara, ya hace casi cuatro décadas, una “nueva musicología” de perfil dialéctico, más dinámica e integrada a las corrientes de pensamiento de la posmodernidad como los estudios de género, los de la música como parte de la cultura o los de índole intercultural. En el decir de Edith Weber, la musicología actual tiende a ser una ciencia global, munida de una visión interdisciplinaria o, como lo sugería Charles Seeger

en 1976, una ciencia inter-multi-trans-poli disciplinar. En esta sección de reseñas se comentan cuatro libros esenciales de la hora presente: las compilaciones de las ponencias de los congresos realizados entre el 2009 y el 2012 por el Centro Nacional de Documentación Musical “Lauro Ayestarán” de Uruguay –quizá el más joven de los institutos de esta índole que nacen en América del Sur–, bajo la vital dirección de Coriún Aharonián, y el original y extraordinario recuento de Clara Petrozzi sobre la producción orquestal en el Perú.

Desde su creación, el Centro Nacional de Documentación Musical “Lauro Ayestarán” ha dado vida a algunos congresos de perfiles y temáticas muy puntuales, en los cuales se han discutido temas de extrema importancia para la musicología que se cultiva en

América Latina. Las ponencias y conferencias presentadas en esos congresos han sido recogidos en sendos libros que al paso de los años se volverán referenciales y de lectura obligatoria cuando se discutan los asuntos allí abordados.

El primero de ellos, *Música / musicología y colonialismo*, reúne los trabajos que entre el 3 y el 5 de octubre de 2009 fueron leídos en la sede del CDM en Montevideo. Las ponencias recogidas, algunas convertidas en reflexivos artículos después de haber sido presentadas en el congreso son: “Desafíos actuales ante el colonialismo”, Cergio Prudencio (Bolivia); “Libertad creativa e integración cultural”, Julio Estrada (México); “A música entre a confrontação e o diálogo interculturais”, Mario Vieira de Carvalho (Portugal); “Dominants and dominance. A video contribution to discussions in Montevideo about musicology and colonialism. Written synthesis”, Philip Tagg (Inglaterra); “A ciência é algo muito importante para ser deixada nas mãos somente dos cientistas: Breve reflexão pós-colonial entre música e musicologías”, Rafael José de Menezes Bastos (Brasil); “Colonialidad y poscolonialidad en la escucha: América Latina en el Cuarto Centenario”, Juan Pablo González (Chile); “Panamericanismo a contratiempo: musicología en Colombia, 1950-70”, Egberto Bermúdez (Colombia); “É possível outro mundo? Pesquisa musical

e ação social no século XXI”, Grupo Musicultura (Brasil); “Colonización versus identidad en la música”, Olavo Alén (Cuba); “Radio, música y territorialización en la Guayana Francesa. Notas para una etnomusicología de la radio”, Kean-Michael Beaudet (Francia); “Don José Zapiola, el ‘Negro querido’ y las flautas de chinos. Mediaciones musicológicas de lo popular en el orden republicano chileno”, Rodrigo Torres (Chile); “La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas”, Aurelio Tello (Perú); “Música, nacionalismo y avance hispano-católico en Buenos Aires, 1934”, Omar Corrado (Argentina); “La música. Dominación, expropiación, exotismo, apropiación y la ambivalencia del colonialismo”, Hans-Werner Heister (Alemania); “Expanding intellectual property rights and music. An area of tensions”, Krister Malm (Suecia).

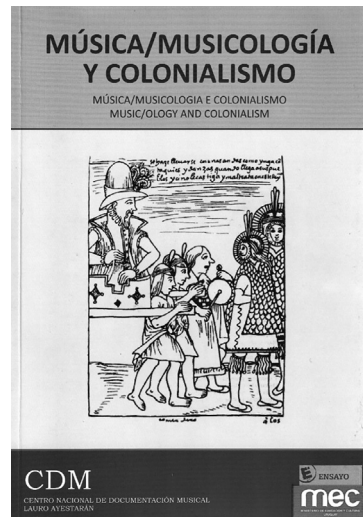
En el congreso se discutieron diversos temas: desde el orden colonial que domina en la conceptualización de la música hasta la generación de paradigmas que definen lo propio y lo ajeno de las experiencias sonoras en las culturas ajenas al primer mundo; desde la importación de modelos musicales hasta la creación de otros con características sincréticas, mestizas, híbridas o de fusión; la cada vez más fuerte interculturalidad de la época actual; la revisión

crítica de los procesos creativos o investigativos en lugares como México, Chile o Colombia; las propuestas de una contemporaneidad latinoamericana desde una raíz genuinamente indígena; la realización de investigaciones históricas rompiendo los paradigmas de la musicología centroeuropea; el papel de los medios masivos de comunicación en la conformación de nuevas identidades; la relación entre Estado e Iglesia y el uso de recursos musicales para el afianzamiento de ciertas tendencias ideológicas; las hegemonías y las contrahegemonías culturales; y las formas de escucha creadas por la construcción de nuevas realidades culturales, por citar algunos de los de mayor relieve.

Citando uno de los textos de presentación del volumen “El título del congreso Música / Musicología y Colonialismo, no fue acompañado por ninguna explicación o definición” por lo que la convocatoria dejó a los participantes del congreso “en total libertad para sus enfoques del tema al abrir un amplio abanico de opciones en relación al concepto de colonialismo”. En este sentido, el libro entrega un conjunto de textos enriquecedores que invitan a la reflexión permanente sobre la musicología contemporánea y sus formas de generar saberes desde miradas múltiples y críticas, con la convicción de que la música

forma parte del núcleo principal de la identidad.

La música entre África y América, se titula el siguiente volumen producido por el Centro Nacional de Documentación Musical “Lauro Ayestarán”. En la hora actual, de amplia presencia de las herencias africanas de América en la vida cotidiana de nuestros pueblos y en el quehacer de la cultura contemporánea, nadie pone en duda cuántos aportes ha dejado África en la música americana. Lo que apenas se trae a colación es qué, cuánto y cómo las expresiones que han ido de vuelta a sus orígenes han influido en las expresiones populares del continente africano. El congreso celebrado en Montevideo del 30 de septiembre al 3 de octubre de 2011 reunió a un importante conjunto



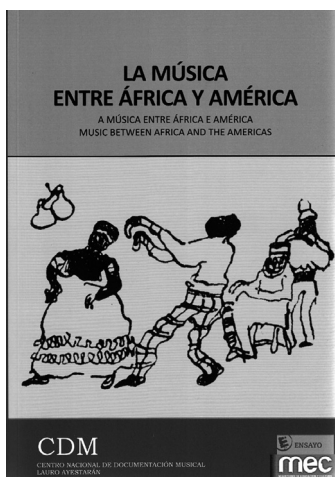
Coriún Aharonián (coord.), *Música / musicología y colonialismo*. Centro Nacional de Documentación Musical “Lauro Ayestarán” / Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2011.

de estudiosos, musicólogos y no, que presentaron sendas ponencias sobre esa indispensable parte de la música de nuestro continente. El congreso acogió la presentación de las siguientes ponencias: “Exploring the Creative Potential of Our Ancestral Legacy”, Joseph Hanson Kwabena Nketia (Ghana); “A Hemispheric Perspective on Musical Traditions of Africa Descent in the Americas”, Anthony Seeger (EUA); “Libertad y mercados: los esclavos negros a comienzos del siglo XIX”, Hermes Tovar Pinzón (Colombia); “Africanisms in the Afro-Brazilian Musical Cultures. A Linguistic Consideration”, Kazadi wa Mukuna (República Democrática del Congo); “From Sub-saharan Africa to Americas, the Drum a ‘Cultural Being’ for a Musical Word. The Case of the Congos, of Cameroon and French Guiana”, Apollinaire Anakesa Kululukaka (República Democrática del Congo); “El legado africano de los instrumentos y conjuntos instrumentales de la música popular tradicional cubana”, Jesús Guanche (Cuba); “Reclaiming Diaspora in African Popular Music in the United States of America”, Portia K. Maultsby (EUA); “O batuque do Rio Grande do Sul, Brasil, e a transnacionalização das suas expressões sonoras na região do Rio da Prata”, Reginaldo Gil Braga (Brasil); “Completando el mapa sonoro de las Américas negras: la

(re)aparición de la música afroargentina”, Norberto Pablo Cirio (Argentina); “Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana”, Luis Ferreira (Uruguay); “Principios generativos del toque de candombe”, Luis Jure (Uruguay); “Procesos de resignificación y legitimación del candombe. Coincidencias y consecuencias”, Olga Picún (Uruguay); “The Transatlantic ‘Return’ of Afro-american Musics to Africa. A Case Study”, Kenneth Bilby (EUA).

El perfil de este congreso estuvo marcado por la interdisciplina. Ponentes que provenían de campos como la historia, la antropología, la etnomusicología, la musicología y la composición, en una mirada múltiple y diversa, llevaron sus propuestas sobre la africanidad, sus interpretaciones y ejercicios hermenéuticos, sus análisis, sus reflexiones y acercamientos a los procesos históricos que marcaron la presencia negra en América. Sin duda, la presencia de Joseph Kwabena Nketia —quien tuvo la posibilidad de llegar hasta el sureño Montevideo frisando sus 90 años de edad y luego de un periplo intelectual de largo aliento y profundo alcance, que empezó en su natal Ghana y alcanzó las cátedras de numerosos países— le dio a este encuentro un singular sentido: era el más genuino reconocimiento de sus pares a quien fue capaz de trazar la metodología para el estudio de su propia

cultura, con los logros que toda la comunidad de estudiosos de la música le reconoce. Su ponencia, como la podemos apreciar en el libro que aquí se comenta, es a la vez un recuento de sus experiencias, de su estancia en los Estados Unidos y de sus procedimientos de trabajo que lo han convertido en un clásico de la musicología. El amplio rango de conceptos discutidos con diferentes metodologías y aproximaciones —que han ido de lo descriptivo a lo analítico, de lo hermenéutico a lo heurístico, de lo ampliamente social e historicista a lo explícitamente musicológico— han derivado, pues, en un texto lleno de motivantes lecturas.



Coriún Aharionián (coord.), *La música entre África y América*. Centro Nacional de Documentación Musical “Lauro Ayestarán” / Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2013.

El ministro de Educación y Cultura de Uruguay, Ricardo Ehrlich, en la presentación del tercero de los libros del Centro Nacional

de Documentación Musical “Lauro Ayestarán” de ese país, escribe:

El tango es un formidable paradigma en lo que se refiere a la significación y evolución de las construcciones culturales de una sociedad, desde la diversidad y riqueza de sus orígenes, su desarrollo y vigencia, hasta su valor como referente de pertenencia de comunidades y personas muy distintas. Así, con su propia diversidad, el tango claramente se vincula a la forja de identidades y a las complejas dinámicas de arraigo y desarraigo, que van desde los mecanismos que generaron y generan, ayer y hoy, desarraigo y exclusión —incluyendo los procesos de desplazamiento de comunidades y personas, tanto a nivel internacional como interno—, al desarrollo de raíces en la vida y en la propia o en una nueva tierra.

Palabras que sitúan en una de sus dimensiones más caras a esa expresión uruguayo-argentina o argentino-uruguaya —dependiendo de qué lado del Río de La Plata se sitúa el observador— que ya ha trascendido largamente las fronteras del Cono Sur americano para instalarse entre las más clásicas músicas populares —o las más populares músicas clásicas— del mundo.

Entre el 27 y el 30 de septiembre de 2013, el CDM acogió a un selecto grupo de estudiosos de esta manifestación para compartir sus saberes, conocimientos, hallazgos, descubrimientos, intuiciones y sentimientos acerca

de un género ya entrañable para toda Latinoamérica. Como en las ocasiones anteriores, el congreso acerca del tango “intentó hacer un aporte multifacético a la comprensión de un complejo fenómeno —música, letras y danza— largamente centenario”. Por lo mismo, la consiguiente compilación, bajo el título *El tango ayer y hoy*, reunió los estudios “sobre diversos aspectos de la historia y de la vigencia actual del tango, en su región de origen y en el mundo”. Como siempre, con un sentido incluyente y ecuménico, Montevideo recibió a musicólogos, etnomusicólogos, intérpretes, antropólogos, estudiosos de la literatura, coreógrafos y coleccionistas que han hecho de este emblemático género una de sus ocupaciones de estudiosos.

Las ponencias incluidas en el libro que aquí se reseña son: “Gardel: siglo XXI”, Daniel Vidart (Uruguay); “El baile del tango: ayer, hoy y mañana”, Laura Falcoff (Argentina); “El tango en la escena dramática de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX: continuidades y rupturas”, Héctor Goyena (Argentina); “La fonografía de los intérpretes del tango en el Uruguay hasta mediados de los años cuarenta: la visión del coleccionista”, Boris Puga (Uruguay); “El tango instrumental rioplatense: aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada

‘época de oro’”, Paloma Martín (Chile); “El tango cantado en la obra de Ástor Piazzolla. Las primeras experiencias, los aportes del Nuevo Tango y la influencia sobre el género”, Omar García Brunelli (Argentina); “La generación joven de tango y sus prácticas estético-ideológicas. Configuración de un circuito alternativo en Buenos Aires”, Camila Juárez (Argentina); “Tradición y ruptura en el tango de hoy”, Julián Peralta (Argentina); “Tango y modernidad en el Grupo Renovación (Argentina)”, Omar Corrado (Argentina); “El tango brasileño antes de Ernesto Nazareth”, Carlos Sandroni (Brasil); “Un siglo de tango en Colombia: 1913-2013”, Egberto Bermúdez (Colombia); “‘El tango es un océano profundo’. Las transformaciones estilísticas del tango finlandés: dialéctica entre música, sociedad y cultura”, Alfonso Padilla (Chile / Finlandia); “Tango en Japón: entre lo japonizado y lo auténtico”, Hideto Nishimura (Japón); “1956: ‘Quedémonos aquí’. Despedidas del tango”, Julio Schwartzman (Argentina); “Versos y letras: una poética. Idea Vilariño, Rubén Darío y el tango”, Pablo Rocca (Uruguay); “Preguntas en torno al tango”, Coriún Aharonián (Uruguay).

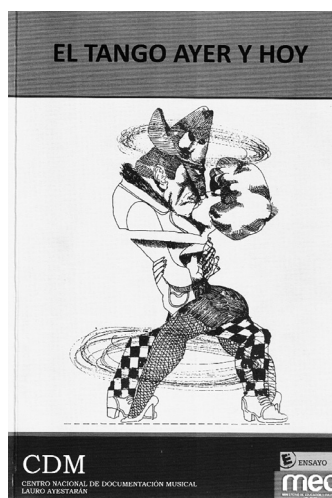
Como lo hace evidente el libro, en el congreso se presentaron trabajos sobre figuras características del tango: de Carlos Gardel a Ástor Piazzolla y de Agustín Bardi a Daniel Ruggiero y Daniel

Piazzolla; ponencias sobre el tango en tanto baile de pareja y su largo trayecto del arrabal al salón; escrutinios en torno a la entrada del tango a la escena teatral formando parte de zarzuelas, comedias y sainetes; recuentos de la relación música-texto; apuntes acerca de la confrontación de prácticas antiguas y modernas; valoraciones del coleccionismo como una forma de preservación cultural; la proyección del tango más allá del Río de La Plata a países de la región (Bolivia, Chile, Brasil), del continente americano (Colombia, México, Cuba) o de allende la mar (Finlandia o Japón). El conjunto de inquietantes y lúcidas, a la vez que documentadas, reflexiones que plantea en el texto último del libro el compositor Coriún Aharonián, coordinador del congreso, deja ver con

meridiana claridad que la mucha tinta que se ha empleado en escribir sobre el tango no ha sido suficiente para conocer un género riquísimo del que hay todavía —y seguirá habiendo— tanto que decir y saber. En la hora presente, el libro *El tango ayer y hoy* es una de las mejores entregas musicológicas sobre la patrimonial expresión musical rioplatense.

En la tesis doctoral de la musicóloga peruana Clara Petrozzi, egresada de la Universidad de Helsinki, se enfrenta el difícil reto de estudiar *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* como reza el título del trabajo. La musicología peruana no ha sido particularmente afecta a llevar a cabo proyectos que aborden el estudio de las obras identificadas como música culta o académica. Incluyendo los trabajos de Carlos Raygada, Rodolfo Barbacci o Enrique Pinilla, y por necesidades lexicográficas los de Juan Carlos Estenssoro, cualquier aproximación a esta parcela importante de la creación ha sido simplemente historicista, basada en una metodología descriptiva o enumerativa y sin adentrarse en los meandros de las partituras para hacer posible saber en qué consiste la esencia de la composición en el Perú.

La tesis doctoral de Clara Petrozzi afronta varios problemas: el del establecimiento de un canon de compositores que al abordar la composición de obras



Coriún Aharonián (coord.), *El tango ayer y hoy*. Centro Nacional de Documentación Musical "Lauro Ayestarán" / Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2014.

orquestales crearon un paradigma para el oficio de ser músico; el de la periodización que se aparta de la tradicional clasificación por gobiernos de turno, de la adscripción a ciertas corrientes estéticas o de la adopción de algunas técnicas, para hacer más bien un estudio dialéctico que permite ver con claridad cómo se teje un entramado donde convergen distintas técnicas de composición y diversidad de estéticas, música y política, identidad y multiculturalidad, vida social y vida musical, enseñanza de la música y políticas culturales, tradición y modernidad, globalización y estudios poscoloniales, medios tradicionales y medios digitales. En fin, un trabajo ejemplar de musicología pura y dura que no se cierra al estudio multidisciplinar desde la mirada holística que Petrozzi aplica al estudio de cada partitura que aborda. Esta tesis revela no sólo una sólida formación musicológica, sino una amplia cultura musical —que es una cosa distinta a la de saber leer partituras—; una rica cultura general que toca lo histórico, lo político, lo social y lo cultural; y una sensibilidad para darse cuenta en qué autores y en qué obras está el meollo de lo orquestal en la música del Perú.

Los siete capítulos que conforman el trabajo de Clara Petrozzi tienen perfiles definidos desde sus títulos y sus subtítulos: “1. Introducción”, define el tema, el marco

teórico y conceptual, la metodología y el derrotero del trabajo; “2. Identidad y música orquestal peruana” aborda los aspectos estructurales de la música peruana y los inscribe en conceptos como los de modernidad, nacionalismo, regionalismo, latinoamericanismo, lo culto y lo popular y la composición transcultural; “3. Aspectos de la historia de la música orquestal peruana” hace una revisión que arranca desde los años virreinales con las capillas catedrales y pasa por los habituales cortes históricos del siglo XIX —Independencia, romanticismo y primer nacionalismo—, la primera etapa del siglo XX (1900-1945) —donde florecen el posromanticismo, el indigenismo y otros estilos— y la entrada en escena de las músicas tradicionales y populares peruanas, e intenta un análisis del catálogo de obras peruanas para orquesta; “4. 1945-1960 Transición e inicios del modernismo”, que le deja revisar la “puesta al día musical” a través de la obra de Rodolfo Holzmann, Enrique Iturriaga y Armando Guevara Ochoa; “5. 1960-1975. Vanguardia y Revolución”, donde pone sobre la mesa el contradictorio panorama de un proceso revolucionario de carácter popular con la producción de obras sinfónicas ejemplificadas en las partituras de Enrique Pinilla, Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lecca, Edgar Valcárcel,

Francisco Pulgar Vidal y Walter Casas; “6. 1976-1991. Pluralismo y crisis”, que resulta el espacio para describir las condiciones materiales que los compositores debieron enfrentar desde el gobierno del general Francisco Morales Bermúdez —quien, independientemente de hacia dónde se estuviera dirigiendo el proceso revolucionario del general Juan Velasco Alvarado, al cual defenestró, echó marcha atrás en lo que se había conseguido—, hasta el inicio del neoliberalismo del primer gobierno de Alberto Fujimori, y finalmente un apretado recuento de los compositores activos en esos años que conduce al estudio de obras emblemáticas de Pedro Seiji Asato, Celso Garrido-Lecca, José Sosaya y Aurelio Tello; “7. 1992-2005. Globalización”, que abre un espacio para la reflexión sobre los avatares de la vida política peruana del último cuarto de siglo y sus consecuencias en la cultura y en la música peruanas. Asimismo, un recuento cronológico de los compositores agrupados por décadas generacionales y una evaluación de la producción orquestal de esta etapa da paso al estudio de obras orquestales de Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga, Francisco Pulgar Vidal, Sadiel Cuentas, José Carlos Campos, Jimmy López, Jorge Villavicencio Grossman, Fernando Fernández, Edgar Valcárcel y Rafael Leonardo Junchaya.

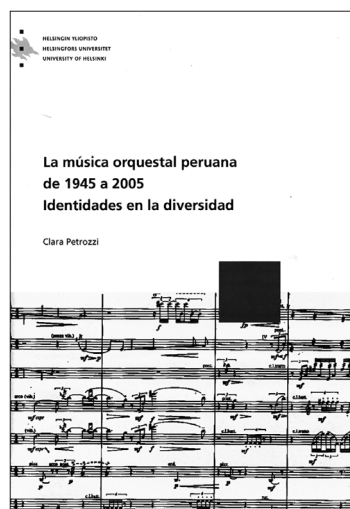
Los acercamientos más profundos a las obras orquestales se basan en el análisis musical —un hecho que revela que la musicóloga está al día con todo tipo de técnicas de composición y con la correcta lectura analítica de cada partitura—, pero también en una mirada al entorno histórico, social, cultural y político del Perú. Algunos de los trazos biográficos de los compositores actualizan la información que se halla en los diccionarios —sobre todo en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*—, por lo que el libro de Petrozzi se convierte en un texto de autoridad. Los Apéndices que acompañan al trabajo son insustituibles:

1. La amplia y rica bibliografía, que de suyo se convierte en una fuente referencial para posteriores trabajos sobre la música peruana.
2. El listado de composiciones peruanas para orquesta creadas entre 1945 y 2005, organizado por compositores, con datos complementarios como el año de nacimiento, la localización de las partituras y la fuente de la información.
3. El catálogo de compositores peruanos activos entre 1945 y 2005, que no es otra cosa que un pequeño diccionario con la información lo más actualizada posible, reunida hasta el año 2012 en que la tesis fue sustentada.

En las conclusiones, Petrozzi hace un recuento de las condiciones actuales de la música en el Perú y de los cambios que se han producido en los últimos años, entre los que sobresale la fundación de orquestas juveniles regionales, de proyectos universitarios, de asociaciones de compositores y un todavía joven intento de democratización de la música en tanto práctica social y educación académica en otros espacios distintos al del Conservatorio Nacional de Música. Clara Petrozzi concluye su trabajo con las siguientes palabras:

El presente trabajo ha sido un primer intento por enfrentar algunos de los retos que ofrece la musicología en el Perú en el campo de la música académica: desempolvar nuestra música, estudiarla y presentarla. Hay innumerables lagunas, vacíos por llenar, temas por investigar. Sería difícil nombrarlos aquí, ya que en la música artística peruana, casi todo está por investigarse. Esto es, a la vez, un reto y un aliciente para el investigador. Otra gran tarea es la de preservar lo que se ha conservado hasta hoy. La organización de un gran archivo de música peruana es una tarea urgente que no debe postergarse, si no queremos correr el riesgo de perder para siempre parte de nuestra historia y, con ella, de nosotros mismos.

En un país como el Perú, donde la musicología todavía está en ciernes, un trabajo de esta índole enriquece cualquier perspectiva y abre rutas de investigación sobre numerosos temas y asuntos mencionados en él. En el momento que escribo estas líneas, *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*, de Clara Petrozzi, es el más importante trabajo musicológico que se ha escrito en estos años que corren del siglo XXI.



Clara Petrozzi, *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad* (dir. Eero Tarasti). Facultad de Humanidades-Instituto de Investigación de las Artes: Musicología-Universidad de Helsinki, Finlandia, 2009, 328 pp. [Tesis de doctorado].

Heterofonía 152-153

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2023 en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA), Av. San Lorenzo 244, Paraje San Juan, Iztapalapa, 09830. Ciudad de México. La edición consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

heterofonía

revista de investigación musical

enero-diciembre de 2015 152-153

El archivo de música de la catedral de Puebla

Aurelio Tello

Antonio de Salazar:
escenas de un músico en la Nueva España

Bárbara Pérez

Julián Carrillo: los *pluriversos duraderos*;
simbolismo autóctono y epistemología comparada

Gabriel Pareyón

El intérprete y la praxis musical en el siglo XXI:
desafíos en la consolidación de una tradición
interpretativa en obras electroacústicas mixtas
con sistemas computacionales interactivos

Iracema de Andrade

heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA / VOLUMEN XLVII, NÚMERO 152-153, ENERO-DICIEMBRE DE 2015

Esperanza Pulido
Fundadora

Aurelio Tello Malpartida
Editor de este número

Yael Bitrán Goren
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda Pérez
José Antonio Robles Cahero
Aurelio Tello Malpartida
Consejo de Redacción

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles) †
Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM) †
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de Asesores

Carlos Andrés Aguirre Álvarez
Corrección de estilo

Bogard Verdiguél Vázquez
Flor Moyao Gutiérrez
Formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 80.00
Ejemplar doble	\$ 150.00
Suscripción anual	\$ 200.00
(incluye gastos de envío)	

Foreign prices

Issue	US \$ 17.50
Double Issue	US \$ 35.00
Annual Subscription	US \$ 45.00
(postage included)	

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chavez” (CENIDIM) / Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7.º piso, Río Churubusco, núm. 79, Col. Country Club, 04220, Ciudad de México. Teléfono: 4155 0015. Correo electrónico: difusion.cenidim@cultura.gob.mx

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo N.º 04-2016-072816034800-102. ISSN 0018 - 1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200.

Heterofonía 152-153 fue impresa en el mes de diciembre de 2023.

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Marina Núñez Bepalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lucina Jiménez
Directora general

Mónica Hernández Riquelme
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Víctor Barrera García
Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDIM