

Bibliographica Americana

Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales



DICIEMBRE 2023

19

SUMARIO

DOSSIER | pág. 3

Introducción

Alejandro Vera

“Sobre una falsa dicotomía en modelos analíticos: la música vocal ‘sin instrumentos’ de Antonio Juanas como texto y contexto (México, ca. 1800)”

Javier Marín-López

“La Secuencia de Difuntos como un espacio de convivencia entre la tradición peninsular y el estilo italiano: análisis de ‘italianismos’ y ‘españolismos’ en la Secuencia de Ochando, Nebra y Jerusalem”

Gladys A. Zamora Pineda

Ilustración de tapa:

Graduale, Misas para el año y difuntos, fol. 70 MPCANT/28, BNE.. En: “La Secuencia de Difuntos como un espacio de convivencia entre la tradición peninsular y el estilo italiano: análisis de ‘italianismos’ y ‘españolismos’ en la Secuencia de Ochando, Nebra y Jerusalem” fig. 1, Gladys A. Zamora Pineda, *Bibliographica Americana* N° 19. Dic. 2023.



“La persistencia de los ocho tonos polifónicos en la música hispánica del siglo XVIII: la Misa en ‘Re Mayor’ de José de Nebra”

Alejandro Vera

“Oír a María. Estilo y expresión en las antífonas votivas de Sumaya”

Lucas Reccitelli

“*Al par de ti dichosa* (1817) de Juan Paris. Un villancico teatral para Santiago de Cuba”

Claudia Fallarero Valdivia

“Lágrimas y espiritualidad portuguesa en fray Felipe de la Madre de Dios”

Carolina Sacristán Ramírez

ARTÍCULOS | pág. 137

“México: un golfo de bienes en la globalización temprana. Hacia un reposicionamiento de Grandeza mexicana (1604)”

Rocío Belén Hernández

“Un agente entre dos mundos: traducción cultural, alteridad y construcción política en la correspondencia del gobernador rioplatense Diego de Góngora 1618-1623”

Roberto Jendrulek

“Domingo de Azcuénaga y los inicios de la Literatura Infantil en el Río de la Plata”

Marcelo Emilio Bianchi Bustos

RESEÑA | pág. 169

Lenguaje y política: conceptos claves en el Río de la Plata (1780-1870) de Goldman, Noemí

María Belén Fuentes

Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1425EID)
República Argentina
Tel.: 54 (011) 4808-6000, int. 1356

SOBRE UNA FALSA DICOTOMÍA EN MODELOS ANALÍTICOS: LA MÚSICA VOCAL “SIN INSTRUMENTOS” DE ANTONIO JUANAS COMO TEXTO Y CONTEXTO (MÉXICO, ca. 1800)¹

Javier Marín-López
UJA / FeMAUB - España
marin@ujaen.es

A Juan Francisco Sans,
In Memoriam

Resumen

La actividad creativa de Antonio Juanas (1762/63-1822?), compositor peninsular que ejerció como maestro de capilla en la Catedral Metropolitana de México entre 1791 y 1821, coincidió con uno de los momentos más convulsos de la historia de México: el periodo insurgente. Por esta y por otras circunstancias, su música y el conjunto del periodo han sido objeto de anacrónicas e interesadas valoraciones por parte de la historiografía que han limitado su moderna recepción. Este trabajo, que forma parte de los esfuerzos recientes por restaurar el legado de Juanas, presenta una aproximación analítica a la polifonía latina a cuatro voces “sin instrumentos” del compositor, que formaba parte del repertorio interpretado de manera ordinaria en los denominados días dobles mayores y menores, así como en otras fiestas fijas de mayor rango. A partir de una metodología que integra enfoques formalistas y sociológicos, se concluye que el marcado interés de Juanas por el cultivo de la polifonía en estilo antiguo homofónico podría interpretarse no solo como una respuesta musical ante un escenario de lucha político-religiosa y crisis social, sino también como generador de un marco contextual construido subjetivamente que contribuyó a mantener la hegemonía de la Iglesia en un momento de galopante secularización.

Palabras clave: *estilo antiguo homofónico – Antonio Juanas – México – insurgencia – teoría del contexto (Van Dijk)*

Abstract

The creative activity of Antonio Juanas (1762/63-1822?), a peninsular composer who served as maestro de capilla at the Metropolitan Cathedral of Mexico City between 1791 and 1821, coincided with one of the most convulsive moments in the history of Mexico: the insurgent period. These and other circumstances have led to anachronistic and self-interested historiographical assessments that have limited the modern reception of his music. This study, which is part of the recent efforts to restore the legacy of Juanas, presents an analytical approach to this composer's four-voice, unaccompanied Latin polyphony, which was part of the usual repertoire performed in the so-called major and minor double days, as well as in other fixed festivities of higher rank. From a methodology of analysis both formalist and sociological, it concludes that Juanas' considerable interest in an old-style-homophonic polyphony could be understood not only as a musical response to political-religious struggle and social crisis but also as a generator of a contextual frame subjectively built, aimed to maintain the Church hegemony at a time of galloping secularization.

Keywords: *Old Homophonic Style – Antonio Juanas – Mexico – Insurgency – Theory of Context (Van Dijk)*

Recibido 29/1/23

Aprobado 20/05/23

1. Versiones anteriores de este trabajo, en distintos estadios de desarrollo, fueron presentadas como ponencias en el V Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC / IMS) (Baeza - España, Universidad Internacional de Andalucía, 22 de abril de 2022, vía teleconferencia [<https://youtu.be/hxlUBn04xrU?t=2915>]) y en el 21st Quinquennial Congress of the International Musicological Society (Atenas - Grecia, National and Kapodistrian University of Athens, 25 de agosto de 2022). Agradezco a Alejandro Vera, Drew Edward Davies e Isabel María Ayala Herrera sus atinadas observaciones.

SOBRE UNA FALSA DICOTOMÍA EN MODELOS ANALÍTICOS: LA MÚSICA VOCAL “SIN INSTRUMENTOS” DE ANTONIO JUANAS COMO TEXTO Y CONTEXTO (MÉXICO, *ca.* 1800)

Preámbulo

El 21 de junio de 1791, el músico peninsular Antonio Juanas (1762/63-1822?) recibía autorización para viajar desde Cádiz al Virreinato de Nueva España y cubrir la plaza vacante de maestro de capilla en la Catedral Metropolitana de Ciudad de México². En la capital virreinal, Juanas fue el responsable máximo de la música polifónica interpretada en dicha institución hasta 1815, en que se jubiló, si bien mantuvo su salario durante varios años más. Su actividad coincidió con los turbulentos años del periodo insurgente que condujo a la independencia de la entonces colonia de España. Por esta y por otras circunstancias, su figura ha sido objeto de negativas valoraciones que han limitado su moderna recepción. Robert Stevenson, en su libro pionero *Music in Mexico*, señaló que la “insipidez” de Juanas solo era comparable a la de otro emigrado europeo, Ignacio Jerusalem (Stevenson 1952, 155). Aunque con posterioridad Stevenson matizó su visión (Stevenson 1970, 156-157), el estigma quedó ya instalado en la historiografía. Así, Jesús Estrada, en su influyente *Música y músicos de la época virreinal*, afirmó que la producción de Juanas “no logró la profundidad que sí lograron sus antecesores. La razón de esto es obvia: Juanas fue congruente con su época, se inclinó por la música melódica de corte operístico que, con la corriente del siglo, invadió Europa” (Estrada 1973, 161). Construcciones ideológicas de esta naturaleza, interesada mezcla de nacionalismo, política y estética, no han tenido en cuenta aspectos como la propia valoración del Cabildo Metropolitano (que siempre tuvo a Juanas en alta estima). No interrogan las razones que le llevaron a ser el músico más conocido y demandado de su época en toda Nueva España, ni su labor como organizador del archivo musical de la Catedral y copista y arreglista de más de 500 obras (Enríquez 2017, 41; Goldman 2017). Tampoco ponderan, ni siquiera de manera superficial, una ingente producción de más de 450 piezas que lo sitúan como uno de los más prolíficos compositores de la historia de México y una figura destacada de la música catedralicia hispánica en el tránsito del siglo XVIII al XIX, indicios todos ellos de gran trascendencia por sí mismos³.

El presente trabajo forma parte de los esfuerzos recientes por restaurar la figura de Juanas desde la música misma (Bowers 1998; Goldman 2014, 319-355)⁴ y lo hace a partir del análisis de una muestra de

2. La licencia de embarque se encuentra en Sevilla, Archivo General de Indias, México, 2494, N.110, 21 de junio de 1791. El proceso de contratación de Juanas en España, a través de un apoderado de la Catedral de México en Madrid, ha sido estudiado en Marín-López 2008.

3. La búsqueda por el apellido del compositor en la base de datos *Catálogo de música. Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Proyecto Musicat-ADABI* arroja 453 registros, entre obras de atribución cierta y dudosa. http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi_búsqueda.php (en proceso de publicación en papel bajo la coordinación general de Lucero Enríquez). Sobre la particular problemática asociada a la catalogación de las obras de Juanas, véanse Covarrubias 2006, Sacristán Ramírez 2014 y Enríquez 2017. Todas las direcciones electrónicas citadas en este trabajo permanecían activas en diciembre de 2022.

4. En esta misma línea va una reciente grabación discográfica dedicadas a Juanas, a cargo de la Real Capilla del Pópulo (2020); véanse las fuentes sonoras y audiovisuales al final del artículo. Aunque el título de la grabación del Collegium Mundi Novi (2018) y la posterior edición asociada de las partituras (Endris 2019) menciona a Juanas como autor del ciclo de responsorios a la Santísima Trinidad [Ciudad de México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en lo sucesivo ACCMM), Música, A1952], en realidad se trata de un repertorio compuesto originalmente por Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715) y copiado en la década de 1730 [ACCMM, Música, A1944], luego recopiado en la década de 1780 por Mateo Tollis de la Roca (1710-1781), quien añadió dos violines y acompañamiento y su propio arreglo del octavo responsorio de la serie, *Duo Seraphim* (ausente en el ciclo primigenio de Salazar), a partir de la versión de Tomás Luis de Victoria, como sagazmente detectó Davies 2022: 83. Véase *Catálogo de música* del Proyecto Musicat-ADABI, [ACCMM, Música, A1952](#). Juanas es autor de un ciclo de responsorios dedicado a la Santísima Trinidad [[ACCMM, Música, A0355](#)] que, sin embargo, no guarda relación alguna con la música grabada por el Collegium Mundi Novi y publicada por Endris.

su polifonía a cuatro voces “sin instrumentos”⁵. Este corpus testimonia la continuidad que el denominado “estilo antiguo” tuvo en la música sacra, de lo que dan cuenta no solo las abundantes copias de obras de polifonistas de los siglos XVI y XVII efectuadas a finales del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX⁶, sino también las piezas nuevamente compuestas con rasgos del estilo polifónico tradicional o “antiguo” y que formaban parte del repertorio habitual interpretado por la capilla catedralicia⁷. Aunque resulta difícil determinar la verdadera dimensión del fenómeno, es evidente que el retrato musical de Juanas —como el de otros tantos coetáneos en América, la península ibérica y resto de Europa— quedaría manifiestamente incompleto si se consideran únicamente sus obras a doble coro concertado con acompañamiento orquestal obligado. De manera más general, este trabajo también aspira a ofrecer una visión historiográfica más balanceada sobre la actividad musical en México en el periodo de tránsito de virreinato a estado independiente (ca. 1790-ca. 1830). Salvo excepciones (Tello, 2010; Ruiz Caballero 2010; Turrent 2013; Davies, 2018; AA.VV. 2021), la música sacra de esos años ha recibido un tratamiento marginal o, directamente, se encuentra ausente de la narrativa (AA.VV. 2010; Miranda y Tello 2013; Lolo y Presas 2016; Torres Medina 2021)⁸, obviando así el relevante papel de las funciones religiosas y la música sacra como elementos legitimadores del poder, ya sea a favor o en contra de los españoles. En lo que respecta a sus creadores, se trata de una “generación perdida” que José Manuel Izquierdo propone denominar “ilustrada” (2018, 357-361), a caballo entre colonia y república, en un periodo con entidad propia⁹.

Antes de entrar en materia, se hace imprescindible definir el marco analítico que ha inspirado esta investigación. Como ha señalado María Nagore (2004), la diversidad de métodos de análisis actualmente existente hace que resulte más adecuado hablar de prácticas o procedimientos analíticos más que de análisis musical propiamente dicho¹⁰. Ello ha cuestionado también el estatus del análisis en la disciplina (e, implícitamente, el de los problemáticos conceptos de “autor” y “obra”), oscilando entre su configuración como ciencia autónoma centrada en el estudio de los elementos formales y estructurales, o como herramienta de acercamiento a la obra musical que está al servicio de otros ámbitos, como la biografía o la historia. En la base de dicho planteamiento está la tradicional consideración dual de la obra de arte como objeto ideal, es decir, como un artefacto estático, autónomo e inmutable al paso del tiempo, o como proceso, esto es, como la materialización de una práctica cultural sometida a variables espacio-temporales y al horizonte de expectativas de cada momento. Lo que esta tesis esconde de fondo es la dicotomía entre texto y contexto, una división que resulta cuestionable toda vez que el texto, en tanto hecho sociocultural, es parte indisoluble del contexto y, por tanto, su separación resulta artificial.

5. La denominación “sin instrumentos” en el siglo XVIII no es equivalente a música *a cappella*, sino que alude a la ausencia de partes instrumentales obligadas independientes (fundamentalmente violines). La plantilla típica de la música “sin instrumentos” de Juanas incluye una parte de acompañamiento ejecutada por instrumentos graves que hacían de bajo continuo. Esta realidad es ya recogida por Fux en su célebre *Gradus ad Parnassum* (Chen 2003, 31).

6. En la Catedral de México se copiaron dos libros de polifonía con repertorio retrospectivo en 1774 y 1781 (Marín-López 2012, vol. 1, 33-36). En la Catedral de Bogotá, por citar un ejemplo sudamericano, el ciclo completo de *Magnificats* de Rodrigo de Ceballos (ca. 1530-1581) se copió ya bien entrado el siglo XIX, en formato y notación de facistol (Perdomo Escobar 1976, 403-404).

7. Una aclaración terminológica. A veces se usa el concepto de “estilo antiguo” de una manera restrictiva para referirse a aquellos compositores que expresamente muestran una conciencia “historicista” y una voluntad clara de recuperar técnicas contrapuntísticas del pasado. Dado que dicha conciencia, aun cuando esté en la mente del compositor, no siempre resulta plenamente explícita, y que los parámetros formales del estilo antiguo no son unívocos ni se expresan en estado puro (ni siquiera se llegaron a tipificar en el siglo XVI), en este artículo emplearé el concepto para referirme también a aquellos compositores que cultivan rasgos del estilo como continuidad de una tradición (y no únicamente como restauración de una tradición interrumpida, al modo del movimiento cecilianista). Además, ambas actitudes presentan límites difusos y no son excluyentes.

8. El reciente manual de Leonardo Waisman llega hasta 1808, pero el tratamiento que da a los compositores de la generación de Juanas es reducido (Waisman 2019, 301-305).

9. Para Izquierdo, este periodo se desarrolla entre 1770 y 1850. Sobre los problemas de periodización de la música hispana de los siglos XVIII y XIX, véase Carreras 2010 y 2016, 33-50.

10. El abanico de posibilidades de análisis de la música o —abriendo el marco— de lo musical es inmenso, según se oriente, en distintos grados y combinaciones, hacia el examen de parámetros formalistas, sociológicos o semióticos. Para una síntesis en castellano sobre las metodologías analíticas predominantes en las dos últimas décadas, véanse Sobrino 2004 y López-Cano 2022, 43-88.

La idea de que la música no puede estudiarse al margen de su contexto no es, ni mucho menos, nueva. Desde hace más de medio siglo, lingüistas como Austin (1962) y antropólogos como Merriam (1964) o Geertz (1973), por mencionar algunos ejemplos representativos, han elaborado teorías analíticas que contemplan las condiciones, funciones y circunstancias situacionales o contextuales¹¹. María Ester Grebe resumió este enfoque indicando que “la música es una construcción cultural, un hecho social y un proceso comunicativo; un discurso construido y reconstruido culturalmente, generado simbólicamente y comunicado socialmente por seres humanos” en el que también afloran “la emoción, sentimientos, ideas y creencias” (Grebe Vicuña 1993, 22). Sin embargo, en muchos casos el contexto se dibuja como un contenedor o escenario vago, cuya influencia sobre el texto es sutil, imprecisa e indirecta. El posmodernismo llevó a una polarización de las nociones de texto y contexto hasta convertirlas en absolutos irreconciliables¹². Y es aquí donde puede resultar de utilidad para la musicología la teorización de contexto desarrollada en tiempos recientes por el lingüista holandés Teun Van Dijk (2011 y 2012) en el ámbito de la teoría literaria, pero extrapolable a otras disciplinas.

La formulación de contexto elaborada por Van Dijk se desarrolla a través de un aparato conceptual complejo y elaborado, articulado en un conjunto de categorías que no es posible explicar aquí. Por ahora, nos interesa comprender la noción teórica general. De manera sintética, texto y contexto se consideran como dos instancias que se complementan en un mismo plano de igualdad: las características del contexto controlan y determinan las propiedades de unos textos que, a través de su interpretación por parte de sus destinatarios, influyen sobre la situación social. Este planteamiento evita el determinismo de las fuerzas sociales y la asunción —tan extendida como simplista— de que el contexto ejerce una influencia directa, concreta e inmediata en el texto. Como señala Van Dijk, “los contextos no son un tipo de situación social objetiva, sino más bien un constructo subjetivo con base social de los participantes sobre las propiedades de dicha situación que ellos consideran relevantes” (2012, 69). Esta consideración del contexto como interfaz socio-cognitiva, esto es, como un modelo de análisis entre el lenguaje y el discurso, por un lado, y entre la situación social, política y cultural, por otro, resulta clave para comprender los vínculos entre texto y sociedad desde nuevos postulados (Van Dijk 2012, 133-135). Aunque el estudio sistemático de las interrelaciones y articulaciones entre música y contexto no siempre es fácil de precisar, el dispositivo teórico de Van Dijk puede resultar útil para la musicología al considerar el contexto en el sentido estricto de “contexto del texto”, más allá de la consideración genérica de “condicionantes”, “circunstancias” o “escenario”. A partir de estas ideas, desarrolladas por Van Dijk como parte del Análisis Crítico del Discurso, es posible entender el repertorio de Juanas desde una perspectiva integrada, como texto y contexto al mismo tiempo, considerando tanto la música misma como la naturaleza dinámica y subjetiva de su contexto en un plano de igualdad. Se avanza así en la aplicación al ámbito musicológico —eso sí, de forma preliminar y exploratoria— de un aparato teórico más complejo y elaborado con la idea de superar la clásica dicotomía entre formalistas y referencialistas y, como ha reclamado Juan Francisco Sans, “tomar a los propios textos dentro de sus contextos de uso como unidades de análisis” (Sans 2017, 108).

11. John Austin, en su clásica teoría de los actos del habla, considera el lenguaje como una acción orientada a un contexto determinado; este enfoque acabará articulando más tarde la noción de performatividad, que tiene distintos significados, pero que implica en todos los casos el establecimiento de un efecto del enunciado desde la acción en un contexto determinado (Madrid 2009). Alan Merriam establece una estrategia metodológica en tres fases que contempla el estudio morfológico y estilístico, el estudio etnográfico del contexto y el estudio de los procesos de articulación entre música y contexto cultural. Por su parte, Clifford Geertz entiende la cultura como un sistema dinámico de interpretación de símbolos transmitidos y heredados dentro de un marco significativo, y no como una entidad determinada de manera causal por acontecimientos. Desde este punto de vista, el análisis de un sistema cultural ha de orientarse hacia la búsqueda de significados, y no tanto hacia el establecimiento de leyes, teniendo presente que los símbolos se construyen de manera colectiva, pero se aplican de manera individual.

12. Este proceso ha sido estudiado en detalle por Hooper (2006, 73-98), si bien otros autores como Samson (1999) ya lo habían observado con anterioridad.

1. El sujeto de la enunciación

Distintas evidencias reunidas en los últimos años han permitido ir completando el perfil biográfico de Juanas (Marín-López 2007b), cuya trayectoria responde a los patrones de la música religiosa de su época. Ha querido el destino que sean documentos conservados en una ciudad peninsular de provincias como Jaén (en cuya catedral Juanas se postuló como maestro de capilla a mediados de la década de 1780), los que desvelen informaciones cruciales hasta tiempos recientes desconocidas del perfil biográfico de nuestro protagonista: su fecha y lugar de nacimiento (Narros, Soria - España, 1762/63), su primera formación (en el Colegio de Infantes de la Catedral de Sigüenza) y algunos de sus maestros (como el afamado Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, con quien estudió entre 1784 y 1787). Por otra documentación sabemos que Juanas se movió en distintas instituciones religiosas castellanas, ya fuera como maestro de capilla (cargo que ejerció en la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares entre 1780 y 1784; Marchamalo Sánchez 2017, 481¹³) o como aspirante a alguna plaza (en las catedrales de Ávila, El Burgo de Osma, Jaén y Zamora), hasta que el 25 de mayo de 1791 firmó un contrato con el apoderado de la Catedral de México en Madrid que le permitió embarcarse con destino a la capital novohispana como maestro de capilla, acompañado de tres cantantes (Marín-López 2008).

Juanas desempeñó su labor en complejas circunstancias sociales, políticas y personales, comenzando por una delicada salud que ya en 1797 se manifestaba como un “porfiado desvanecimiento de cabeza que le impide leer, escribir y ejercer todas funciones que son anejas a su ministerio y oficio”¹⁴. Años antes, en 1794, fue acusado de simpatizar con la causa francesa y llevado ante el Tribunal de la Inquisición (Megía Chávez 2015). Finalmente, el 14 febrero de 1815, hizo entrega del archivo de música catedralicio a su sustituto o “regente” Mateo Manterola, con la idea de regresar a España¹⁵. No obstante, parece que Juanas permaneció en Ciudad de México tras su jubilación, pues en febrero de 1821, coincidiendo con el Plan de Iguala —por el que Agustín de Iturbide declaraba Nueva España como país soberano—, el compositor castellano, aún citado en las actas capitulares como maestro de capilla, solicitaba al Cabildo certificaciones de sus servicios para regresar a España¹⁶. Seguramente continuó en México algún tiempo más, pues en junio de 1822 consta un último pago a su nombre¹⁷, desconociéndose si para entonces seguía en un México ya independiente o si formalizó su retorno a la península.

13. En el expediente de oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Zamora de 1789 se menciona a Antonio Juanas como “clérigo de prima y maestro de capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Alcalá de Henares” (Rodríguez 1997, 434). Se desconoce si en ese año Juanas seguía de maestro en Alcalá o, si como parece más probable, se encontraba ya instalado en Madrid en casa del maestro Rodríguez de Hita y únicamente mencionó su antiguo cargo para acreditar experiencia en su postulación al magisterio zamorano.

14. ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 13 de enero de 1797 (en la transcripción de textos literales presentados en este trabajo he normalizado la ortografía, he resuelto las abreviaturas y he actualizado el uso de mayúsculas, acentuación y puntuación). Quizás aquejado por esos problemas de salud, Juanas expresaba en mayo de ese mismo año su deseo de regresar a España “cuanto antes me sea posible” en una carta dirigida al Cabildo de la Catedral de Valladolid de Michoacán (Roubina 2009, 168). Con posterioridad, las fuentes documentales catedralicias incluyen diversas menciones a los achaques del maestro, así como a permisos para salir de la capital a “mudar temperamento” y hasta renunciaciones y reingresos; véase ACCMM, Actas Capitulares (AC), vol. 59, fol. 68r, 16 de enero de 1797; fols. 79v-80r, 21 de febrero de 1797; fol. 233r, 25 de septiembre de 1798; Correspondencia, Caja 24, Expediente 6, 21 de agosto y 24 de septiembre de 1798; Caja 24, Expediente 9, 14 de abril, 25 de junio y 23 de julio de 1804; AC-63, fol. 140r, 16 de diciembre de 1807; y fol. 247v, 16 de diciembre de 1808, entre otros.

15. ACCMM, AC-67, fol. 280r, 14 de febrero de 1815.

16. ACCMM, AC-69, fols. 316v-317r, 20 de febrero de 1821 [MEX 32000347]: “Últimamente, se dio cuenta con un escrito de don Antonio Juanas, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, en que se despide para España, dando gracias al Cabildo por el tiempo que le ha servido”. Los registros que llevan abreviatura “MEX” seguida de un número proceden de la *Base de datos de Actas de Cabildo y otros ramos* de Musicat (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México). Agradezco a Lucero Enríquez la ayuda prestada para hacer accesible esta información, que aparece consignada entre corchetes siempre que ha sido utilizada. Las referencias que carecen de dicha abreviatura proceden de la base de datos personal del autor.

17. ACCMM, Ajustes de ministros, vol. 8, fol. 105r, junio de 1822, citado por Roubina (2009, 128, nota 16).

2. Prácticas de la organización

Una de las primeras tareas desarrollada por Juanas al llegar a la Catedral de México fue la organización del archivo musical y la realización de un inventario, el llamado “Plan de música de varios autores” de 1793, según indica su portada (si bien fue iniciado en 1792 y presenta algunas adiciones de 1816 e incluso posteriores)¹⁸. El total de obras inventariadas en “papeles sueltos” ascendía a 974, de las cuales 169 (casi un 18%) aparecían en la séptima sección: “Música sin instrumentos”. A ellas hay que sumar los 21 libros y 12 libretes de polifonía que, por un decreto capitular de 1791, dejaron de utilizarse¹⁹; el propio inventario de 1793 recalca que los libros de facistol “ya no sirven”²⁰. Con anterioridad, un acuerdo capitular de 1757 ordenaba recopiar los antiguos libros de polifonía “al modo y estilo de por ahora y [que] se quitasen las notas de dichos libros que llaman de banderilla o de canto, las que muy pocos de los músicos las entienden”, en referencia a las ligaduras de la notación mensural²¹. Por tanto, no ha de sorprender que, de las 169 obras “sin instrumentos”, 125 sean del propio Juanas, probablemente con la idea de suplir el repertorio contenido en los libros de polifonía que habían caído en desuso. En esta misma dirección parece apuntar la composición del ciclo completo de antífonas de la O “en contrapunto”, copiado en papeles sueltos en esos mismos años (Marín-López 2014). De todo ello se desprende que la composición de obras en estilo antiguo fue una de las prioridades creativas de Juanas durante su magisterio de capilla, si bien se desconoce si la totalidad del repertorio citado en el inventario fue creada en México o parte de ella pudo ser compuesta con anterioridad en la península.

Una nota destacada es que la música “sin instrumentos” de Juanas no fue copiada en notación mensural en libro de coro, sino en grafía moderna y en papeles sueltos, más legibles, manejables y baratos que los libros de facistol. Así pues, la renovación del repertorio iniciada por el maestro castellano llevaba aparejada, además de una nueva concepción musical y estética (como enseguida veremos), un cambio en el soporte y en la notación empleada. De hecho, en las fuentes documentales de la Catedral de México este tipo de repertorio era definido por su formato de copia (“música de facistol” o “de librete”), sus características técnicas (“en contrapunto”) o su plantilla (“asistencias de cuatro”, “sin instrumentos”, “música de voces y bajón”). En época de Juanas, la expresión “canto de órgano” o “canto figurado”, asociada a las destrezas de los cantantes, se refería a todo tipo de polifonía, en general, y se oponía al “canto llano”, que era monódico; de hecho, su enseñanza era diferenciada en el Colegio de Infantes y corría a cargo de un maestro distinto: el de “canto de órgano” solía ser un cantor o instrumentista experimentado de la capilla, mientras que el canto llano era el sochantre.

Según la teorización de Paulo Castagna (2000b), la polifonía sacra del periodo podría clasificarse, a grandes rasgos, en dos categorías compositivas generales que coexisten en el tiempo, a veces en una misma obra, y cuyas fronteras estilísticas no siempre están nítidamente definidas. El “estilo antiguo” es aquel basado en normas compositivas derivadas de la polifonía contrarreformista —con su expresión canonizada en la producción de Palestrina—; en un sentido más estricto, se refiere a la polifonía contrapuntística en latín escrita en notación mensural y copiada con frecuencia en libros de coro o cuadernos de partes (de ahí la denominación ocasional de “música de facistol”). Por su parte, el “estilo moderno” o concertante (también llamado en el

18. ACCMM, Música, A2213 (*olim* AM Inventarios, 1594), 147 fols.: “Plan de música de varios autores perteneciente a esta Santa Iglesia Metropolitana de México, mandado hacer por el señor chantre y maestro don José Cerruto, y siendo maestro de capilla don Antonio Juanas, este presente año 1793”. El inventario se compone de las siguientes secciones (según denominación y orden del índice general del documento): “Música instrumental” [i.e., música vocal con acompañamiento instrumental obligado] (fols. 4r-41r), “Música para Maitines” (fols. 42r-83r), “Música de Semana Santa” (fols. 88r-93r), “Música de difuntos” (fols. 95r-112r) y “Música sin instrumentos” (fols. 113r-129r). Las páginas finales contienen una “Nota” (fols. 134r-v) sobre los libros de polifonía, diversas listas de los instrumentos existentes en la catedral y el Colegio de Infantes (fols. 140r-145r) y una nota final, fechada el 18 de febrero de 1815, en la que Juanas hace entrega del archivo a su sustituto, Mateo Manterola. Para un análisis y transcripción íntegra del documento, respectivamente, véanse Marín-López 2007a, vol. 1, pp. 643-649 y vol. 3, pp. 151-181.

19. ACCMM, AC-57, fol. 203v, 27 de octubre de 1791: “Otro sí, tratándose sobre las misas y canto de librete, después de tratarse largamente sobre el punto y expresadose la poca armonía y mucho desabrimiento que tiene el canto del librete, por lo que ya otras ocasiones se ha determinado abolirlo y desterrarlo de la iglesia. En cuya atención, después de todo, se acordó que se destierre enteramente el canto del librete y que vaya el maestro de capilla disponiendo todo lo necesario para las funciones, según su estilo y modo. Todo lo cual quedó resuelto y acordado” [MEX 22003173].

20. ACCMM, Música, A2213, fol. 134v.

21. ACCMM, AC-43, fols. 98r-v, 19 de abril de 1757.

contexto hispánico “a papeles” al escribirse en particellas o papeles sueltos), utilizaba numerosas técnicas, sobre todo italianas, derivadas de la ópera y la música instrumental, y se acompañaba generalmente de partes instrumentales obligadas de creciente idiomatismo, en un comienzo de cuerda y posteriormente de viento y percusión. Aunque el uso de estas etiquetas se mantiene por convención, se trata de una conceptualización basada en arquetipos ideales y abstractos definidos en términos dicotómicos en el contexto italiano de principios del siglo XVII (Palisca 1994), que posteriormente se replica en todo el mundo católico, incluida el área hispánica, como atestigua la *Escuela Música* de Pablo Nassarre (1724, vol. 1, 278)²². Esta distinción estética se mantenía en el siglo XVIII, pero sus límites eran ya difusos y el análisis de repertorios compuestos *alla Palestrina* de las primeras décadas de dicha centuria demuestra que su relación con las técnicas polifónicas renacentistas es ya muy relativa, sobre todo en su concepción armónica (Druesedow 1972, vol. 1, 366-371; Carreras 1984, vol. 1, 174-224; Reccitelli 2020)²³. El examen del repertorio de Juanas revela igualmente una realidad altamente compleja y una concepción mucho más flexible y dinámica en la que se yuxtaponen formatos de copia, tradiciones compositivas, géneros litúrgicos, funciones ceremoniales y contextos performativos.

En el caso concreto de la Catedral de México, la revisión de diversas fuentes normativas permite profundizar en el grado de protagonismo de ambas categorías en las décadas anteriores a la llegada de Juanas. De un lado, el *Diario Manual* compilado por Juan de Peñaranda en 1751, y el volumen de *Ceremonias* preparado por el sochantre Vicente Gómez en 1819. Ambos libros ceremoniales ofrecen multitud de indicaciones generales y específicas sobre el culto y la liturgia catedralicias, tanto ordinarias como extraordinarias, así como el rango de los días y el orden de la música²⁴. De otro, la *Tabla de las asistencias* preparada por el chantre Ignacio de Ceballos y publicada en 1758, que detalla las participaciones de la capilla de música en las funciones litúrgicas de la catedral; si bien no es posible extrapolar este calendario de participaciones al magisterio de Juanas, sí que puede considerarse un reflejo de tradiciones musicales anteriores²⁵.

Del análisis cruzado de estas fuentes, cuya principal función era normativa, se concluye que un 55% de las asistencias de la capilla de música (unas 180 de un total de 325) debían realizarse “sin instrumentos”, entre ellas las siguientes: misas denominadas “de renovación del Santísimo Sacramento”, que tenían lugar todos los jueves del año, menos el Jueves Santo y el de Corpus; las misas de la Virgen, todos los sábados del año, menos el Sábado Santo; las *Salves*, cantadas “en contrapunto” todos los sábados, excepto los de Cuaresma; y los *Asperges*, cantados todos los domingos con misa solemne después de Tercia. Además, el repertorio “sin instrumentos” tenía presencia en los tiempos litúrgicos penitenciales de Adviento, Cuaresma y Semana Santa, así como en otras festividades de primera clase como el Corpus Christi y San Hipólito, patrón de la ciudad. Igualmente, se interpretaba este tipo de polifonía sencilla en determinadas fiestas de santos y aniversarios votivos y en todas las procesiones anuales (ordinarias y extraordinarias) como prueba el legajo [ACCMM, Música, A2036](#)²⁶.

22. “De tres modos se halla la música cantada con letra, los dos en lengua latina y el otro en lengua vulgar. De los dos modos que se hallan en lengua latina se ejecuta solamente en la Iglesia. El uno es la que se halla en libros impresos de misas y motetes, y este es el uso más antiguo porque no usaban los antiguos músicos de la segunda especie que hoy se usa, que es cantar los salmos y motetes con mucho número de voces, divididas en coros y acompañadas con variedad de instrumentos”.

23. Para una discusión más amplia del concepto de estilo antiguo en los siglos XVII y XVIII y sus características técnicas en diferentes contextos geográficos, véanse Miller (1998, vol. 3, 480-572), Chen (2000, 91-251) y Montagnier (2017, 172-211).

24. El libro de Peñaranda se conserva en el ACCMM, Ordo, Libro 2: “Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año” (manuscrito, 1751). El libro de Gómez lleva por título: “Ceremonias que se practican en esta Santa Iglesia, así en el coro como en el altar en todo el año. Según los estatutos de erección, mandatos del Venerable Cabildo, y costumbres loables, y otras cosas pertenecientes al servicio de esta Santa Iglesia. Con varias cosas que han acontecido. &a. Por el subchantre [*sic*] presbítero Vicente Gómez, año de 1819”. De este último he consultado una edición facsímil (Herrera Alcalá 2004), realizada a partir de un original comprado en subasta y conservado —según parece— en el Archivo de la Diócesis de San Cristóbal de las Casas, aunque no he podido localizarlo en la base de datos electrónica de dicho acervo accesible en la web del Colegio de México (<https://ahdsc.colmex.mx/UI/Public/Consulta.aspx>).

25. Ciudad de México, Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Reservado, R 1354 LAF: *Tabla de las asistencias de la Capilla de esta Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de México, en que se notan los días, fiestas y horas en que deben asistir los músicos de ella y sus respectivas obligaciones*. Ciudad de México: Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1758.

26. Según el ceremonial de 1819, había tres tipos de procesiones: “públicas en la calle, enteras por fuera del cementerio, [*y*] corrientes por las naves” (Herrera Alcalá 2004, 25r).

Este elevado número de asistencias, consecuencia de los requerimientos del ceremonial, revela el importantísimo papel de la polifonía en “estilo antiguo” en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Era, además, un repertorio que, por sus reducidos requerimientos de plantilla (cuatro voces y acompañamiento), resultaba más económico y particularmente idóneo en una época como la de Juanas y los años inmediatamente posteriores, caracterizados por momentos de carestía de voces, generalizadas faltas de asistencia de miembros de la capilla y reducciones presupuestarias²⁷. Así pues, tan cierto es que el estilo moderno era más espectacular, exuberante y atractivo como que su presencia se limitaba a fiestas de primera y segunda clase y ceremonias extraordinarias, siendo la música “sin instrumentos” la que operaba sobre una base constante en las fiestas ordinarias y en los denominados días dobles mayores y menores (también, puntualmente, en algunas fiestas solemnes de primera y segunda clase, según se explicó más arriba)²⁸. La equilibrada coexistencia de ambas categorías compositivas permite matizar la relevancia que la historiografía ha concedido al estilo moderno, identificado con la idea de progreso y vanguardia por sus novedades formales y estilísticas.

Tal y como se aprecia en el Anexo 1, las obras “sin instrumentos” de Juanas citadas en el inventario de 1793 cubren la práctica totalidad de los géneros litúrgicos: desde motetes para procesiones (29) y misas (completas o movimientos sueltos, 13) hasta los géneros característicos del tren litúrgico de las Horas (7 juegos de Vísperas, 10 salmos, 13 himnos, 2 antifonas), sin olvidar piezas para festividades penitenciales donde la presencia de música en estilo antiguo era obligada: Adviento, Cuaresma, Semana Santa y Difuntos. En total, 125 composiciones que cubrían un amplio espectro litúrgico. Un tema pendiente de estudio, que no es posible desarrollar aquí, es que algunas de estas obras “sin instrumentos” existen en versiones con un acompañamiento de cuerdas y vientos que, a veces, doblan las voces, con pocos elementos idiomáticos. Ello sugiere que, en este repertorio, los instrumentos están pensados como un refuerzo o complemento añadido a las voces del que se podía prescindir.

3. Aspectos formales del discurso

Dado que no es posible ofrecer una caracterización completa de este corpus, limitaremos este muestreo preliminar a tres manuscritos que contienen géneros paradigmáticos de la música “sin instrumentos” de Juanas: un cuaderno autógrafo en formato partitura o “borrador”, con treinta “motetes” interpretados en las procesiones, datados entre 1792 y 1806 ([ACCMM, Música, A2036](#)); un legajo con salmos y otras piezas para el oficio de Vísperas fechado en 1793 ([ACCMM, Música, A0270](#)); y otro cuaderno misceláneo con “borradores” de *Salves* y otras antifonas, invitatorios, himnos y responsorios de difuntos compuestos entre 1792 y 1812 ([ACCMM, Música, A0230](#))²⁹. En su conjunto, este corpus es representativo de la síntesis estilística a la que asiste la música sacra hispánica en las décadas finales del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX, un fenómeno análogo al que se estaba produciendo entonces en todo el mundo católico y que prefigura las grandes reformas de la música eclesiástica que se producirán en torno a 1850³⁰.

27. ACCMM, AC-64, fols. 103v-104r, 5 de octubre de 1809; AC-65, fols. 29r-v, 23 de octubre de 1810 [MEX 32000998]; y AC-67, fols. 311v-313r, 26 de abril de 1815. Sobre la situación de la capilla de música de la Catedral de México en las décadas inmediatamente posteriores a Juanas, véanse Lazos (2009) y Hernández Sánchez (2011 y 2017). Para una visión continental de ese periodo, véase Mendoza de Arce 2001, 473-526.

28. En la Catedral de México había seis categorías de días festivos, de mayor a menor solemnidad: de primera clase, de segunda clase, dobles mayores, dobles, semidobles y simples.

29. Los hipervínculos conducen a las fichas de estas fuentes en el *Catálogo de música* del Proyecto Musicat-ADABI. Una selección de este repertorio fue estrenado por la Real Capilla del Pópulo en el marco del XVII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza / Ciclo Vandelvira en La Guardia (Jaén - España) el 24 de noviembre de 2017 y la grabación está disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rNYbaH0FI>. Posteriormente, parte del repertorio fue grabado en formato CD: *Antonio Juanas. Música coral para la Catedral de México / Choral Music for Mexico City Cathedral*. Real Capilla el Pópulo, J. E. García Ortega (dir.). [Sociedad Española de Musicología, Serie El patrimonio musical hispano, 38 (2020)].

30. No existe un estudio de conjunto sobre la implementación de estas reformas en el México decimonónico, que fueron impulsadas por el arzobispo Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos a través de diversos decretos en la década de 1860 (Pareyón 2007, vol. 2, 876). Es probable que existieran paralelismos con los movimientos desarrollados en otros países, igualmente promovidos de manera directa y activa por arzobispos, como en el caso de Chile (Cabrera 2016, 150-253). Sobre los movimientos de reforma de la música sacra en México en la primera mitad del siglo XX, véase Díaz Núñez 2010.

Las piezas “sin instrumentos” de Juanas se caracterizan por su brevedad. En el caso de los motetes, por ejemplo, solo ocho de las treinta piezas superan el medio centenar de compases, oscilando habitualmente entre los treinta y cincuenta³¹. Esta concisión quizá tenga que ver con la tendencia generalizada de la época a acortar la duración de las piezas (presente en muchos arreglos del propio Juanas de música de otros compositores), así como con la propia función ceremonial de estas obras, interpretadas en las estaciones procesionales. Todos presentan la misma plantilla, que es la tradicional de la polifonía coral: cuatro voces (tiple, alto, tenor y bajo), con un acompañamiento similar a la voz grave (por momentos más elaborado), generalmente cifrado (en algunos casos, las cifras han sido repasadas con una tinta más oscura) y probablemente interpretado por uno o dos instrumentos (por lo general violón, bajón y órgano, si bien el clarinete también está documentado como acompañante)³². No se aprecian jerarquías entre las voces, existiendo un equilibrio estructural entre ellas. Otras preferencias exhibidas en los motetes son el compás menor o “compasillo” C (solo seis de los treinta motetes están en compás ternario, $3/4$, más dos en compás mayor o binario partido C); en el repertorio métrico de los himnos, el compás binario comparte protagonismo con el ternario.

Estructuralmente, las obras están compuestas de principio a fin, sin cambios de sección, aunque con un planteamiento formal en bloques determinado por el seguimiento del texto y articulado por pausas generales, calderones o cambios de textura. Los encabezados presentan las advocaciones litúrgicas y, ocasionalmente, la fecha, pero no hay indicaciones de tiempo (a diferencia de lo que ocurre en su música con acompañamiento orquestal del autor) y el empleo de signos de dinámica y expresión es parco, limitándose a algunas ligaduras de expresión, así como a las abreviaturas de *piano* (“p.”) y *forte* (“f.” o “f.e”) en algunas obras. Las melodías son preponderantemente lineales y diatónicas, con un ámbito reducido en torno a la octava y con una sobriedad generalizada solo perturbada por ocasionales *appoggiature* y ornamentos de carácter galante (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. Antonio Juanas, *Solve jubente Deo* (1806), cc. 23-27.

31. Los casos extremos son *Juravit Dominus* (con 22 compases) y *Vidi Dominus* (con 76).

32. Un acta capitular de 1807 da cuenta de un escrito del violonchelista Agapito Portillo en el que solicita “se le dispense la asistencia de las funciones que llaman de librete, en las que ciertamente no es necesario su instrumento del violonchelo”; AC-63, fols. 141v-142r, 22 de diciembre de 1807 [MEX 32000894]. El ceremonial de 1819 confirma, a propósito de las misas de renovación, que debían cantar en el coro una “tanda” de músicos, el sochantre, dos niños y el organista, precisando que antes asistían instrumentos “bajos de la capilla y oboes acompañando a las voces con música de librete [...] y solo quedaron las voces” (Herrera Alcalá 2004, 1 y 18-19). En otras asistencias “sin instrumentos”, como las del servicio de Vísperas y los aniversarios solemnes de réquiem, sí se hacía necesaria la presencia de la capilla de voces y bajos en el facistol, alternando a versos con el órgano y a fabordón (Herrera Alcalá 2004, 52-53 y 79). En el caso del *Pange lingua* de Jueves Santo se habla expresamente de la capilla de voces “acompañada de los bajones”, mientras que para el *Vexilla Regis* de Viernes Santo corría a cargo del “maestro de capilla con los músicos de bajón, clarinete y voces” (Herrera Alcalá 2004, 216 y 245). El clarinete también acompañaba en determinados momentos el canto llano (Herrera Alcalá 2004, 264).

El tratamiento rítmico es igualmente sencillo, adaptado a la acentuación del texto, con un predominio de valores largos y un limitado uso de efectos rítmicos, no registrándose cambios de compás en una misma obra. Las texturas son simplificadas y homogéneas, con protagonismo de la escritura silábica y acordal que, como señaló Samuel Rubio en su clásico manual de polifonía (1956, 156-158), reforzaba la expresión de tres afectos: 1) admiración, adoración y súplica; 2) alegría y gozo; y 3) fuerza y grandeza. Las armaduras presentan pocas alternaciones (de nuevo en el caso de los motetes, once tienen un bemol, seis dos bemoles, y cinco un sostenido; los ocho restantes no presentan alteraciones en la armadura). El manejo armónico es rudimentario: armonías convencionales y estables; afianzamiento de la tonalidad principal a través de los acordes de tónica, dominante y subdominante; modulaciones ortodoxas a la tonalidad relativa o la homónima y cadencias claramente definidas con acordes de cuarta y sexta, apoyadas en la propulsión armónica funcional del bajo continuo; ocasionales notas de paso, alteraciones accidentales y disonancias en un estilo cuasi “penitencial” que ahora se extrapola a todos los tiempos del año litúrgico. Muchas de estas características se aprecian en la *Salve Regina* de 1805 (Ejemplo 2).

Tiple *todos*
 Alto *todos* *duo*
 Tenor *todos* *duo*
 Bajo *todos*
 Acomp.

Sal - ve Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae, vi - ta, dul -
 Sal - ve Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae, vi - ta, dul -
 Sal - ve Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae, vi - ta, dul -
 Sal - ve Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae,

4/6 3#/5 3# 2/4 3/6 6# 6

S *todos*
 A *todos*
 T *todos*
 B *todos*
 Acomp.

et spes no - stra Sal - ve. Ad te cla - ma - mus ex - su - les
 ce - do, et spes no - stra Sal - ve. Ad te cla - ma - mus ex - su - les
 ce - do, et spes no - stra Sal - ve. Ad te cla - ma - mus ex - su - les
 et spes no - stra Sal - ve. Ad te cla - ma - mus ex - su - les

3# 4/6 3#/5 6

14

S
fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus ge - men -

A
fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus ge - men -

T
fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus ge - men -

B
fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus ge - men -

Ac
4/5 3# 6 3/5 7, 3/5

21

S
tes et flen - - tes in hac la - cry - ma - rum val - le.

A
tes et flen - - - tes in hac la - cry - ma - rum val - le.

T
tes et flen - - tes in hac la - cry - ma - rum val - - - le.

B
tes et flen - - tes in hac la - cry - ma - rum val - le.

Ac
3# 7/3 6# 3# 6 4/5 3# 6#

Ejemplo 2. Antonio Juanas, *Salve Regina* (1805), cc. 1-27.

Aunque Juanas muestra una preferencia por texturas llenas, no abandona totalmente el contrapunto, que es usado de manera libre, fragmentaria y bajo una concepción armónica. Así lo acreditan las breves imitaciones motivicas y ocasionales pasajes en contrapunto libre, por lo general limitado a entradas imitativas a distancias regulares (Ejemplo 3) o, más excepcionalmente, irregulares (Ejemplos 4 y 5), rápidamente disueltas en bloques homofónicos, y sin rastro alguno de técnicas canónicas.

todos

Tiple
Ve - ni spon - sa Chri - sti, ve - - - ni spon - - - sa

Alto
Ve - ni spon - sa Chri - sti, spon - - - sa

Tenor
Ve - ni spon - sa Chri -

Bajo

Acomp.
6 2/4 3/6 3/6

Otro gesto característico de la textura de estos motetes consiste en la entrada simultánea de dos voces, con frecuencia las intermedias, añadiéndose las extremas al compás siguiente (Ejemplos 6 y 7), aunque no faltan ejemplos a la inversa (Ejemplo 8). A veces, los cambios de textura se acompañan de inscripciones descriptivas (“todos”, “a 4” y “duo”)³³.

S
um, Hoc est pre - ce - ptum me - - - um,
A
um, Hoc est pre - ce - ptum me - - - um,
T
um, Hoc est pre - ce - ptum me - - - um,
B
um, Hoc est pre - ce - ptum me - - - um,
Ac
2 4 6 3 6 6♯ 7 6♯

Ejemplo 6. Antonio Juanas, motete *Hoc est praeceptum meum*, cc. 16-20.

S
a: Et me - ru - e - runt ha - be - re
A
a: Et me - ru - e - - - runt ha - be - re
T
a: Et me - ru - e - - - runt ha - be - re
B
a: Et me - ru - e - runt ha - be - re
Ac
6 2 4 3 6 6♯

Ejemplo 7. Antonio Juanas, motete *Tradiderunt corpora*, cc. 10-16.

33. La inscripción “a 4” parece referirse a que esas partes debían cantarse por solistas (uno por voz), mientras que la leyenda “todos” implicaría la participación *a tutti* de la capilla vocal al completo, simulando una especie de “falsa policoralidad” sin aumentar el número de partes escritas. Así lo sugiere el hecho de que hay obras de Juanas con un segundo coro como *ripieno* que duplica y refuerza al primero con propósitos expresivos, un fenómeno que es característico en muchos compositores de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX; véanse, por ejemplo, los casos de Esteban Salas (Escudero 2011, 176) y José Lidón (López Ruiz 2017, 364).

S
cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

A
cto. Si-cut e-rat in prin - ci - pi-o

T
cto. Si-cut e-rat in prin - ci - pi-o

B
cto. Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

Ac
6 34 67

Ejemplo 8. Antonio Juanas, salmo *Dixit Dominus* (1793), cc. 93-95.

Algunas piezas presentan técnicas renacentistas definitorias del *stile antico* que, para la época, podrían considerarse arcaizantes. Una de ellas consiste en la utilización escolástica del *cantus firmus* en la trama polifónica, un recurso que siempre tuvo una alta consideración entre los teóricos (Ejemplos 9 [Alto] y 10 [Bajo]).

Tiple ^{todos}
Lu - - - men ad re - ve - la - ti - o - - - -

Alto
Lu - - - men ad re - ve -

Tenor

Bajo

Acomp.
6 2 3 2 3
4 4 6 4 6

S
- - - - nem, ad re - ve - la - ti - o - - - - nem

A
la - ti - o - - - - nem, lu - - - - men ad

T
Lu - - - - men ad re - ve - la - ti - o - - - - nem

B
Lu - - - - men ad re - ve - la - ti - o - - - - nem

Ac
6 4 3
5 5

13

S gen - ti - um, lu - - - men ad re - ve - la - - - ti -

A re - - - ve - - - la - - - ti - - - o - - - nem

T gen - ti - um, lu - - - men ad re - ve - la - - - ti -

B gen - ti - um, lu - - - men ad re - ve - la - - - ti -

Ac 3 6 4 5 3 6 3 2 4 3 6

Ejemplo 9. Antonio Juanas, motete *Lumen ad revelationem*, cc. 1-18.

todos

Tiple Tan - tum er - go sa - cra - men - - - - - tum

Alto Tan - tum er - go sa - cra - men - - - - - tum *p* ve - ne - re - - - - -

Tenor Tan - tum er - go sa - cra - men - - - - - tum *p* ve - ne - re - - - - -

Bajo Tan - tum er - go sa - cra - men - - - - - tum *p* ve - ne -

Accomp. 6 6 *p*

9

S *p* ve - ne - re - mur cer - nu - i: et an - ti - - - - quum do - cu - men - tum, no - vo

A - mur cer - nu - i: et an - ti - - - - quum do - cu - men - tum, no - vo

T - mur cer - nu - i: et an - ti - quum do - cu - men - tum,

B re - mur cer - *f* nu - i: et an - ti - quum do - cu - men - tum,

Ac *f* 6 3# 5 3#

17

S ce - - - dat ri - - - tu - i: *p* Pre - stet *f* fi - des, pre - stet fi - des sup - ple -

A ce - - - dat ri - - - tu - i: *p* Pre - stet *f* fi - des, pre - stet fi - des sup - ple -

T no - vo ce - dat ri - - - tu - i: Pre - stet fi - - - des sup - ple -

B no - vo ce - dat ri - - - tu - i: Pre - stet fi - des sup - ple -

Ac 6 5 6 4# 6 6 6 6 6 7^b 3 3 *p* *f*

26

S men - - - - tum, *p* sen - su *f* um, sen - - - su - um de - fe - ctu - i.

A men - - - - tum, *p* sen - su *f* um, sen - - - su - um de - fe - ctu - i.

T men - - - - tum, sen - su - um de - fe - ctu - i.

B men - - - - tum, sen - su - um de - fe - ctu - i.

Ac 6 *p* *f*

Ejemplo 10. Antonio Juanas, himno *Tantum ergo*, cc. 1-34.

Igualmente, es característico de los compositores de la generación de Josquin otro recurso empleado de manera constante por Juanas en su polifonía “sin instrumentos” para generar variedad textural y contraste antifonal: las agrupaciones de voces en parejas a modo de *bicinium* (Ejemplo 11), a veces durante largos fragmentos coincidentes con oraciones del texto —en el caso de motetes (Ejemplo 12)— y versos completos —en salmos y cánticos—³⁴.

11

S *duo* Chri - sti, ac - ci-pe co - ro - - - nam, *todos* ac - ci-pe co-ro - nam, ac - ci-

A Chri - sti, ac - ci-pe co-ro - nam, ac - ci-

T *duo* Chri - sti, ac - ci-pe co - ro - - - nam, *todos* ac - ci-pe co-ro - nam, ac - ci-

B Chri - sti, ac - ci-pe co-ro - nam, ac - ci-

Ac *p* *f* 6 6 3#

17

S *duo* pe co - ro - - - nam, quam ti - - - bi Do - mi - nus, *todos* *p* quam ti - bi

A pe co - ro - - - nam, *duo* *p* quam ti - bi

T pe co - ro - - - nam, *duo* *todos* *p* quam ti - bi

B pe co - ro - - - nam, *p* quam ti - bi

Ac 4 3# 5 *p*

Ejemplo 11. Antonio Juanas, motete *Veni sponsa Christi*, cc. 11-21.

34. Esta técnica, considerada un marcador estilístico de la polifonía franco-flamenca en el tránsito del siglo XV al XVI, fue imitada por multitud de compositores en la práctica totalidad de los géneros vocales e instrumentales del periodo, siendo un importante factor para el desarrollo del estilo policoral (Brown 1976, 123-124). Su conocimiento por parte de teóricos y polifonistas españoles ya fue señalado por Stevenson 1976, 234-246.

23

S
nes.

A
nes. *duo* Pas - cha no - strum im - mo - la - tus, im - mo - la - tus est

T
nes. *duo* Pas - cha no - strum im - mo - la - tus, im - mo - la - tus est

B
nes.

Ac
6# 3# 4 3 6# 3# 3#

30

A
Chri - stus, im - mo - la - tus, im - mo - la - tus est Chri - stus:

T
Chri - stus, im - mo - la - tus, im - mo - la - tus est Chri - stus:

Ac
3# 3 6 4 3#
ff

37

A
i - taque e - pu - le - mur in a - zi - mis sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta -

T
i - taque e - pu - le - mur in a - zi - mis sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta -

Ac
6 4 3# 3 6 3 3

44

S
todos et e - dent

A
tis, *todos* sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta - tis, et e - dent car -

T
tis, *todos* sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta - tis, et e - dent car -

B
todos et e - dent

Ac
6# 3# 3# 6 4 3# 5

Ejemplo 12. Antonio Juanas, motete *Immolabit hedum* (1794), cc. 23-51.

108

S
cu - tus est ad pa - tres, ad pa - tres no - - - stros,

A
cu - tus est ad pa - tres, ad pa - tres no - - - stros,

T
cut lo - cu - tus est ad pa - tres, ad pa - tres no - - - stros,

B
si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - - - stros,

Ac
5/3 6 6/3 6 6^b 5/3 6/4 6/4 5/3

113

S
A - bra - ham, A - bra - ham et se - mini

A
A - bra - ham, A - bra - ham et se - mini

T
A - bra - ham, A - bra - ham

B
A - bra - ham, A - bra - ham

Ac
6 6 6 6 6 6 6 6

Ejemplo 15. Antonio Juanas, cántico *Magnificat*, cc. 108-116.

El motete *Descendet Dominus* es un buen ejemplo de esta contenida expresividad: se inicia con un motivo melódico descendente en la voz superior (al que se contrapone el diseño arpegiado del bajo), como representación majestuosa de la bajada de Cristo, y hace un uso intensivo de movimientos melódicos ondulantes en todas las voces (*circulatio*). El empleo de esta figura retórica, símbolo de la perfección y emblema de María (Kirkendale 1984), resulta verosímil con la advocación litúrgica de esta pieza, dedicada a la Expectación de María o Virgen de la O (Ejemplo 16).

todos

Tiple
Des - cen - det Do - mi - nus si - cut plu - vi - a in

Alto
Des - cen - det Do - mi - nus si - cut plu - vi - a in

Tenor
Des - cen - det Do - mi - nus si - cut plu - vi - a in

Bajo
Des - cen - det Do - mi - nus si - cut plu - vi - a in

Acomp.
6 7 6 4 3 2 3 6

8

S bel - lus, si - cut plu - vi - a in bel - lus:

A bel - lus, si - cut plu - vi - a in bel - - - - - lus: o - ri -

T bel - lus, si - cut plu - - - - - vi - a in bel - lus: o - ri -

B bel - lus, si - cut plu - vi - a in bel - lus:

Ac 6 6 4 3 5

Ejemplo 16. Antonio Juanas, motete *Descendet Dominus*, cc. 1-14.

Aunque es necesario profundizar en el análisis del resto de géneros litúrgicos “sin instrumentos”, en particular la serie de misas y *Salves*, esta aproximación selectiva evidencia que el concepto de estilo antiguo a principios del siglo XIX en México solo mantenía tenues puntos de contacto con el *stile antico* contrapuntístico, tal y como quedó codificado en la tratadística dieciochesca. Se suprimen recursos imitativos estrictos y solo se mantienen algunos elementos de la escritura contrapuntística, regidos por consideraciones armónicas más que melódicas, en un contexto formal de gran sencillez. Todo parece indicar que, en la mentalidad de Juanas, la antigüedad se asocia con el carácter acordal y declamatorio. Este estilo que podríamos denominar, siguiendo a López Ruiz (2017, 374), “estilo antiguo homofónico” reúne algunas características tradicionales de la “música de Iglesia”, pero adaptadas al ideal del “buen gusto” que caracterizó la época ilustrada que a Juanas tocó vivir. Por tanto, más que un *revival* o la imitación consciente de un lenguaje antiguo, se asiste a la reinención de una tradición que incorpora inevitablemente rasgos de la práctica contemporánea. Cabe señalar que el caso de Juanas está lejos de ser único; más bien su estilo parece uno ampliamente difundido entre los compositores eclesiásticos de los siglos XVIII y XIX, tanto peninsulares como americanos³⁶.

4. La interfaz socio-cognitiva

Junto a las prescripciones ceremoniales antes descritas, esta pervivencia del estilo polifónico tradicional hay que buscarla también en factores concretos del contexto que la propia música ayudó a moldear. Desde finales del siglo XVIII, se sentían con fuerza en la Iglesia de México los embates secularizadores del liberalismo peninsular y el pragmatismo ilustrado del reformismo criollo. Así, en 1786 la Corona española, necesitada de ingresos para financiar las guerras, publicó un edicto mediante el cual la administración del diezmo se transfirió a las juntas provinciales que encabezaban los intendentes. En 1795 se abolió la inmunidad del clero en los casos de delitos graves. Y en 1804 se lanzó el Real Decreto de Consolidación de Vales Reales que, en la práctica, suponía la incautación de bienes raíces eclesiásticos y el cobro de capitales de censos, capellanías y obras pías (Florescano y Menegus 2000, 368-388). Estas y otras reformas administrativas y económicas impulsadas por los Borbones reflejaban una nueva concepción de Estado, laico y moderno en lugar de un Estado-Iglesia, que acabó minando el propio poder eclesiástico. A estas medidas, que generaron mucho descontento entre el clero novohispano, se añadió la crisis política ocasionada por la entronización de José Bonaparte y el levantamiento del 2 de mayo de 1808 en Madrid, que desencadenó una enorme inestabilidad también en los virreinos americanos. Una época convulsa y de excepción en la que, tal y como nos recuerda Ana Carolina Ibarra, las catedrales “jugaron un papel político determinante en la elaboración de un discurso de unidad para contener la crisis” (2010, 11-12) y reforzar la continuidad de sus propias actividades, como parte de una estrategia de legitimación del poder eclesiástico.

36. El repertorio brasileño del periodo, gran parte del cual es anónimo, ha sido estudiado en detalle por Castagna (2000a). Los casos de Esteban Salas (1725-1803) y Cayetano Pagueras (1751-*post.* 1807)) han sido abordados por Escudero (2011, 180-197; 2013, 47-103). Este “estilo antiguo homofónico” también fue empleado por compositores anteriores como Santiago Billoni (*ca.* 1700-*ca.* 1763) (Davies 2011, 291-312) y posteriores como Francisco de Asís Martínez Lechón (*fl.* 1857-1876) (Pearce Pérez 2021, 300-323).

En este contexto social e institucional tan preciso, un saber disciplinar con un código específico como la música polifónica debió de convertirse en una representación política de unidad y pureza en la mente de los actores sociales involucrados. Como inveterada tradición musical formalmente instituida en la Catedral hacía 300 años, no era solo reflejo del propio prestigio y poder de la Iglesia y garante de su *status quo*, sino también un elemento constructor de su identidad en un contexto público. Este repertorio sencillo y funcional, de pequeño formato y gran economía de medios, pero escrito en una lengua atemporal como el latín, creó un universo cognitivo identificado con el ideal de autoridad e inmanencia de la música sagrada en un momento de grandes transformaciones sociales, galopante secularización y descomposición irreversible del orden establecido. Así pues, cabe considerar a esta polifonía en estilo antiguo homofónico una interfaz socio-cognitiva compartida entre los actores sociales, que conformaban una compleja y dinámica red comunicativa no exenta de contradicciones y ambigüedades.

Consideraciones finales

Del trabajo realizado en torno a este repertorio en estilo antiguo homofónico de Juanas se desprenden consideraciones historiográficas de más largo alcance que, a mi modo de ver, problematizan algunos aspectos de nuestra visión no solo de este compositor, sino del período colonial iberoamericano tardío en su conjunto.

De un lado, invita a revitalizar nuestra mirada hacia fenómenos hasta ahora marginalizados por su naturaleza transicional o hacia músicos cuyas trayectorias biográficas quedaron escindidas entre dos siglos. El caso de Juanas resulta paradigmático por su trayectoria profesional fragmentada (desarrolló su carrera en España y en México) y por la convulsa situación político-institucional de su tiempo (vivió la transformación de colonia en nación independiente). Además, su labor se desarrolló en un momento de crisis económico-social y de cuestionamiento de la hegemonía peninsular y del propio poder de la Iglesia, organización a la que pertenecía. Todos estos ingredientes podrían hacer poco atractivo el estudio de su figura.

De otro, no obstante, muestra que la música del periodo insurgente va más allá de las canciones e himnos patrióticos, los bailes populares o el repertorio teatral (a favor o en contra del dominio peninsular), manifestaciones relevantes, pero en modo alguno exclusivas de ese momento histórico. El repertorio sacro, con el boato ceremonial que llevaba aparejado, fue también parte consustancial del paisaje sonoro de la época y elemento legitimador del poder. Tan cierto es que la sociedad civil consumía cada vez otros repertorios, como que la música eclesiástica —diversa en estilos, funciones y contextos performativos— ocupaba aún un lugar predominante, aunque muchas historias de la música mexicana la omitan.

En tercer lugar, invita a cuestionar la aplicación de categorías y etiquetas histórico-estilísticas centroeuropeas en la música latinoamericana. Conceptos como el de Clasicismo, pensado para un contexto tan específico como el vienés de la década de 1790, no resultan apropiados para la música iberoamericana del período, como ejemplifica el caso de Juanas. Esto amerita también una revisión del concepto lineal y diacrónico del tiempo que maneja la “gran historia”. La evidencia aportada confirma que, en la Catedral de México, en torno a 1800, el estilo antiguo homofónico se encontraba plenamente vigente tanto a través de obras nuevamente compuestas como de piezas creadas siglos antes e interpretadas desde entonces de manera ininterrumpida.

Finalmente, este trabajo ha mostrado que es posible ir más allá de la falsa dicotomía entre texto y contexto que ha definido muchos modelos analíticos. La teoría del contexto de Van Dijk aplicada al ámbito musicológico invita a repensar las formas concretas de interacción de los textos y sus contextos, entendidos estos últimos como constructos subjetivos y dinámicos en los que interactúan los actores sociales, tanto a nivel individual como colectivo. Integrados en estructuras sociales más complejas como los cabildos eclesiásticos, los actores más poderosos pueden controlar el acto comunicativo de manera intencional. Desde esta perspectiva, el estilo antiguo homofónico de Juanas tendría justificada su simplicidad para cumplir su función comunicativa de manera fiable y servir de enlace cognitivo social, adquiriendo un sentido relevante para todos los participantes que interactúan en red en esa situación comunicativa. Pese a que es necesario profundizar en la aplicación de la sofisticada conceptualización de Van Dijk, tratando de extrapolar sus categorías de análisis del discurso lingüístico al ámbito musical, se trata de una noción potencialmente fértil que orienta la producción discursiva de un individuo o grupo y que permite integrar de manera comprensiva las dimensiones textuales y contextuales como parte de una única realidad.

Anexo

Obras de Antonio Juanas en la sección “Música sin instrumentos” del “Plan de música de varios autores” (1793) (ACCMM, Música, A2213, fols. 113r-129r)³⁷

Misas

- [821] 6ª. Del maestro Juanas otra por Csolfaut mayor a siete con borrador y 15 papeles.
 [822] 7ª. Otra del dicho autor por Ffaut mayor a cuatro con borrador y 15 papeles.
 [823] 8ª. Otra del mismo autor por Bfa a cuatro con borrador y 14 papeles.
 [824] 9ª. Otra del mismo autor por Dlasolrre menor a cuatro con borrador y 15 papeles.
 [825] 10ª. Otra del mismo autor por Ffaut mayor a cuatro con borrador y 14 papeles.
 [826] 11ª. Otra del mismo autor por Csolfaut mayor a cuatro con borrador y 14 papeles.
 [827-829] 12ª. Otra del mismo autor para las dominicas, *Et incarnatus est* y *Benedictus* con borrador y 14 papeles.
 [830-831] 13ª. Otra del mismo autor, ferial, por Csolfaut mayor el *Adjuva nos* por Dlasolrre menor con borrador y 10 papeles.
 [832] 14ª. Otra del mismo autor, también ferial, por Gsolrreut mayor con borrador y 10 papeles.
 [833] 15ª. Otra ídem del mismo autor por Gsolrreut mayor con borrador y 10 papeles.

Salmos

- [850-852] 1º. Del maestro Juanas *Dixit Dominus, Laudate* y *Magnificat* por Dlasolrre menor ~~con~~ sin borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0269](#) o [ACCMM A0327](#)]
 [853-855] 2º. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate* y *Magnificat* por Elami con borrador y ~~15~~ 14 papeles. [[ACCMM A0266](#)]
 [856-858] 3º. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate* y *Magnificat* por Gesolrreut menor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0270](#)]
 [859-861] 4º. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate* y *Magnificat* por Alamirre menor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0278](#)]
 [862-864] 5º. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate* y *Magnificat* por Csolfaut mayor con borrador y 15 papeles.
 [865-867] 6º. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate* y *Magnificat* por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles.
 [868-870] 7º. Del mismo autor *Dixit Dominus, Laudate* y *Magnificat* por Gsolrreut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A2038](#)]

Salmos sueltos

- [871] 1º. Del maestro Juanas *Lauda Jerusalem* a cuatro por Alamirre menor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0275](#)]
 [872] 2º. Del mismo autor *Lauda Jerusalem* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0291](#)]
 [873] 3º. Del mismo autor *Lauda Jerusalem* a cuatro por Gsolrreut mayor con su borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0304](#)]
 [874] 4º. Del mismo autor *Credidi* a cuatro (con violines y sin ellos) por Gsolrreut menor con borrador y 20 papeles. [[ACCMM A0258](#)]

37. Cuando la obra citada en el inventario se ha localizado en la base de datos *Catálogo de música* del Proyecto Musicat-ADABI se añade la signatura entre corchetes (el catálogo digital está en progreso, de ahí que haya algunas obras o géneros aún no incorporados a la web —como las misas, las Pasiones de Semana Santa o los himnos—, que ofrecen una identificación dudosa o que, incluso, han podido extraviarse). La numeración entre corchetes que figura al comienzo de cada ítem se corresponde con el número de obra o asiento en el inventario y ha sido añadida editorialmente.

- [875] 5º. Del mismo autor *Credidi* a cuatro (con violines y sin ellos) por Ffaut mayor con borrador y 21 papeles. [[ACCMM A0308](#)]
- [876] 6º. Del mismo autor *Memento Domine, David* a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0267](#)]
- [877] 7º. Del mismo autor *In exitu Israel de Egipto* a cuatro por Dlasolrre menor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0260](#)]
- [878] 8º. Del mismo autor *Domine, probasti me* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0256](#)]
- [879] 9º. Del mismo autor *Voce mea ad Dominum clamavi* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0268](#)]
- [880] 10º. Del mismo autor *Confitebor tibi, Domine* (de Ángeles) a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0305](#)]

Motetes para las procesiones

- [882] 2º. Del maestro Juanas *O quam suavis est Domine* a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0368](#)]
- [883] 3º. Del mismo autor *Inmolavit hedum* a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0197](#)]
- [884] 4º. Del mismo autor *O sacrum convivium* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0183](#)]
- [885] 5º. Del mismo autor *O salutaris ostia* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [886] 6º. Del mismo autor *Sacerdos in aeternum* a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0222](#)]
- [887] 7º. Del mismo autor *Sacris solemnibus* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [888] 8º. Del mismo autor *Sancta Maria* a cuatro por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0174](#)]
- [889] 9º. Del mismo autor *Sancta et immaculata* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [890] 10º. Del mismo autor *Beatam me dicent* a cuatro por Bfa con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0196](#)]
- [891] 11º. Del mismo autor *Beata mater* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0226](#)]
- [892] 12º. Del mismo autor *Corde et animo Christo canamus* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0233](#)]
- [893] 13º. Del mismo autor *Descendet Dominus* (para la Expectación de Nuestra Señora) a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0199](#)]
- [894] 14º. Del mismo autor *Lumen ad revelationem* (para el día de la Purificación de Nuestra Señora) a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#), [ACCMM A0170](#) y [ACCMM A0091](#)]
- [895] 15º. Del mismo autor *Hoc est praeceptum meum* a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0189](#)]
- [896] 16º. Del mismo autor *Tradent enim vos in conciliis* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0225](#)]
- [897] 17º. Del mismo autor *Ecce ego mitto vos* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0234](#)]
- [898] 18º. Del mismo autor *Beatus es et bene tibi erit* a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [899] 19º. Del mismo autor *Beatus es et bene tibi erit* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [900] 20º. Del mismo autor *Christus Jesus splendor Patris* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [901] 21º. Del mismo autor *Vidi Dominum sedentem* a cuatro por [blanco] con borrador y 14 papeles.
- [902] 22º. Del mismo autor *Beatus Laurentius* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0217](#)]
- [Al margen izquierdo:] Están juntos
- [903] 23º. Del mismo autor *Filiae Jerusalem* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0178](#)]

- [904] 24°. Del mismo autor *In conspectu Angelorum* a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [905] 25°. Del mismo autor *Tu es vas electionis* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles.
- [906] 26°. Del mismo autor *Solvi juvente Deo terrarum* a cuatro por [blanco] con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0248](#)]
- [Al margen izquierdo:] Están juntos
- [907] 27°. Del mismo autor *Regnum mundi* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#)].
- [908] 28°. Del mismo autor *Juravit Dominus* a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0184](#)]
- [909] 29°. Del mismo autor *Justus germinabit* a cuatro por Gsolrreut menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0182](#)]
- [910] 30°. Del mismo autor *Tradiderut corpora sua* a cuatro por Elami menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A2036](#) y [ACCMM A0250](#)]
- Nota. Los borradores de todos los motetes que anteceden no están con sus copias, sino unidos juntos o encuadernados para que no se extravíen se encontrarán debajo de los mismos motetes. Son dos cuadernos.
- [915-917] Del maestro Juanas 1° *Tantum ergo*, 2° *Sanctorum meritis*, 3° *Pangamus nerio* con borrador y 15 papeles.
- [918-920] Del mismo autor 1° *Ave Maris Stella*, 2° *Iste confesor*, 3° *Deus tuorum militum* con borrador y 15 papeles.
- [921-924] Del mismo autor 1° *Jesu dulcis memoria*, 2° *Egregie Doctor Paule*, 3° *Pange lingua gloriosi: Laureant certaminis*, 4° *Exultet orbis gaudiis* con borrador y 15 papeles.
- [925-927] Del mismo autor 1° *Miris modis*, 2° *Custodes hominum*, 3° *Creator alme siderum* con borrador y 15 papeles.
- Música para Semana Santa
- [929] 1°. Del maestro Juanas *Stabat Mater Dolorosa* por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
- [930] 2°. Del mismo autor *Gloria, laus et honor tibi* por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
- [931] 3°. Del mismo autor Pasión de San Mateo para el Domingo por Almirre menor con borrador y 17 papeles.
- [932] 4°. Del mismo autor Pasión de San Marcos para el Martes por Almirre menor con borrador y 10 papeles.
- [933] 5°. Del mismo autor Pasión de San Lucas para el Miércoles por Almirre menor con borrador y 10 papeles.
- [934] 6°. Del mismo autor Pasión de San Juan para el Viernes por Almirre menor con borrador y 15 papeles.
- [935] 7°. Del mismo autor *Vexilla regis prodeunt* a cuatro por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
- [936] 8°. Del mismo autor *De lamentione Jereminae prophetae* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0133](#)]
- [937] 9°. Del mismo autor *De lamentione Jeremiae prophetae* a cuatro por Gsolrreut menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0371](#)]
- [938] 10°. Del mismo autor *Christus factus est* a cuatro por Almirre menor con borrador y 6 papeles.
- [939] 11°. Del mismo autor *Miserere mei, Deus* a cuatro por Gsolrreut menor con borrador y 9 papeles.

Música de difuntos

- [940] 1°. Del maestro Juanas Misa a cuatro por Ffaut mayor (con instrumentos y sin ellos) con borrador y 20 papeles.
- [941-943] 2°. Invitatorio, 2° salmo, 1ª lección (con instrumentos y sin ellos) con borrador y 20 papeles. [[ACCMM A2029](#) y [ACCMM A2030](#)]
- [944-945] 3°. Segundo nocturno, salmo *Ad te Domine levavi* por Gsolrreut mayor, lección 1ª *Responde mihi* por Almirre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0263](#)]
- [946-947] 4°. Del mismo autor, tercer nocturno, salmo *Beatus qui intelligit* por Gsolrreut mayor, lección 1ª *Spirius meus* por Almirre menor a cuatro con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0334](#)]
- [948] 5°. Del mismo autor responso *Libera me, Domine* a cuatro por Almirre menor con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0168](#)]

[949-950] 6°. Del mismo autor responso 1° *Qui Lazarum* por Dlasolrre menor 2° *Ne recorderis* por Dlasolrre menor a cuatro con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0136](#)]

Antifonas

[958] Del maestro Juanas *Asperges me* a cuatro con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0230](#) y [ACCMM A0345](#)]

[959] Del mismo autor *Vidi aquam* a cuatro con borrador y 14 papeles. [[ACCMM A0230](#) y [ACCMM A0179](#)]

Salves

[960] 1ª. Del maestro Juanas por Alamirre menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.02]

[961] 2ª. Del mismo autor por Gsolrreut menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.06]

[962] 3ª. Del mismo autor por Csolfaut mayor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.05]

[963] 4ª. Del mismo autor por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.03, A0230.11 o A0230.13 / [ACCMM A0200](#) / [ACCMM A0253](#)]

[964] 5ª. Del mismo autor por Gsolrreut mayor con borrador y 15 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.01?]

[965] 6ª. Del mismo autor por Dlasolrre menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.04 o A0230.14 y [ACCMM A0216](#)]

[966] 7ª. Del mismo autor por Bfa con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.07]

[967] 8ª. Del mismo autor por Ffaut mayor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.03, A0230.11 o A0230.13 / [ACCMM A0200](#) / [ACCMM A0253](#)]

[968] 9ª. Del mismo autor por Elafa con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.09]

[969] 10ª. Del mismo autor por Csolfaut menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.08]

[970] 11ª. Del mismo autor por Elami menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.10]

[971] 12ª. Del mismo autor por Bfabemi menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.12]

[972] 13ª. Del mismo autor por Ffaut mayor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.03, A0230.11 o A0230.13 / [ACCMM A0200](#) / [ACCMM A0253](#)]

[973] 14ª. Del mismo autor por Dlasolrre menor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.04 o A0230.14 y [ACCMM A0216](#)]

[974] 15ª. Del mismo autor por Gsolrreut mayor con borrador y 10 papeles. [[ACCMM A0230](#) A0230.01?]

Bibliografía

AA.VV. 2010. *... y la música se volvió mexicana*. Testimonio musical de México, 51. Ciudad de México: CENIDIM, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia y CONACULTA. Libro + 6 CDs.

AA.VV. 2021. *Diálogos transversales. La Independencia de México según la música de las catedrales*. Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente y Proyecto MUSICAT [coloquio en línea]. 27 de septiembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=2tEOAfmTOB0>

Austin, J. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

Bowers, T. R. 1998. *The Vespers Psalms of Manuel Arezana and Antonio Juanas*, Tesis de Maestría. University of Maryland.

Brown, H. M. 1976. *Music in the Renaissance*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Cabrera, V. 2016. *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*, Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca.

Carreras, J. J. 1984. *La música sacra española en el siglo XVIII. El libro de Magnificat de Luis Serra en la tradición de la composición de Magnificat*, Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza. 2 vols.

_____. 2010. El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia. *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, M. Á. Marín (ed.), Logroño y Zaragoza: Instituto de Estudios Riojanos e Institución Fernando El Católico, pp. 23-56.

- _____. 2018. El siglo XIX musical. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5: La música en España en el siglo XIX*, J. J. Carreras (ed.), Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 33-149.
- Castagna, P. 2000a. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*, Tesis Doctoral. Universidade de São Paulo. 3 vols.
- _____. 2000b. Prescripciones tridentinas para la utilización del *estilo antiguo* y del *estilo moderno* en la música religiosa católica (1570-1903). *Primer Congreso Internacional de Musicología. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 19-22 de octubre de 2000*. [Inédito]. <https://archive.org/details/PrescripcionesTridentinasParaLaUtilizacionDelEstiloAntiguo>
- Chen, J.-Y. *The Tradition and Ideal of the Stile Antico in Viennese Sacred Music, 1740-1800*, Tesis Doctoral. Harvard University.
- _____. 2003. Palestrina and the Influence of "Old" Style in Eighteenth-Century Vienna. *Journal of Musicological Research*, nro. 22: 1-44.
- Covarrubias, M. 2006. Los *Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo* (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico. *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, L. Enríquez y M. Covarrubias (eds.), Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 265-282.
- Davies, D. E. 2011. *Santiago Billoni: Complete Works*, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 170. Middleton: A-R Editions.
- _____. 2018. Fuentes desechadas: hacia una revalorización de los repertorios catedralicios decimonónicos. *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, J. Marín-López (ed.), Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 411-421.
- _____. 2022. Review: recording. Antonio Juanas: Premiere Recordings of Selected Choral Works. Antonio Juanas (c1762–c1821). Collegium Mundi Novi / R. Ryan Endris (conductor). Centaur CRC3663, 2018; one disc, 64 minutes. *Eighteenth-Century Music*, nro. 19/1: 82-84.
- Díaz Núñez, L. P. 2010. *Amnesia musical: un caso para recordar. El movimiento de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX*, Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dijk, T. van. 2011. *Sociedad y discurso. Cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Barcelona: Gedisa.
- _____. 2012. *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.
- Druessedow, J. E. 1972. *The Missarum Liber (1703) of José de Torres y Martínez Bravo*, Tesis Doctoral. Indiana University. 2 vols.
- Endris, R. R. 2019. *Antonio Juanas. Ocho responsorios para los Maitines de la Santísima Trinidad*. Leinfelden-Echterdingen: Carus Verlag.
- Enríquez Rubio, L. 2017. Pasado sonoro, enigma presente: el caso A1455 del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nro. 8: 32-46.
- Escudero, M. 2011. *Esteban Salas, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, Música Sacra de Cvba, Siglo XVIII, 8. Valladolid: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y Universidad de Valladolid.
- _____. 2013. *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio litúrgico*, Música Sacra de Cvba, Siglo XVIII, 9. Valladolid: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y Universidad de Valladolid.
- Estrada J. 1973. *Música y músicos de la época virreinal*. Prólogo, revisión y notas de Andrés Lira. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.
- Florescano, E. y Menegus, M. 2000. La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico (1750-1808). *Historia General de México. Versión 2000*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 363-430.
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.
- Goldman, D. L. 2014. *The Matins Responsory at Mexico City Cathedral, 1575-1815*, Tesis Doctoral. Northwestern University.
- _____. 2017. Antonio Juanas como vínculo entre pasado y presente visto a través de los responsorios de la Catedral de México. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios*

- de innovación y pervivencia, L. Enríquez (ed.), Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. 2, pp. 139-159.
- Grebe Vicuña, M. E. 1993. Perspectivas teóricas y metodológicas para el estudio de la música en su contexto sociocultural. *Texto y contexto en la investigación musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Buenos Aires, 25 al 28 de agosto de 1993*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, pp. 16-23.
- Hernández Sánchez, A. 2011. *José María Bustamante en la capilla de música de la Catedral Metropolitana de México*, Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. 2017. *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: la introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)*, Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herrera Alcalá, J. G. 2004. *El Costumbrero de la Catedral de México, 1819. Sub Chantre P. Vicente Gómez*. San Cristóbal de las Casas: Diócesis de San Cristóbal de las Casas y Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica.
- Hooper, G. 2006. *The Discourse of Musicology*. Ashgate: Aldershot.
- Ibarra, A. C. 2010. *El clero de la Nueva España durante el proceso de independencia, 1808-1821*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Izquierdo König, J. M. 2018. En busca de una generación perdida: ser compositor en Iberoamérica en tiempos de independencia (1790-1850). *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, J. Marín-López (ed.), Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 355-376.
- Kirkendale, Warren. 1984. *Circulatio-Tradition, Maria Lactans, and Josquin as Musical Orator. Acta Musicologica*, 56(1): 69-92.
- Lazos, J. G. 2009. *José Antonio Gómez's Invitatorio, Himno y 8 Responsorios: Historical Context and Music Analysis of a Manuscript*, Tesis Doctoral. Université de Montréal. 2 vols.
- Lolo, B. y Presas, A. (eds.). 2016. *Cantos de guerra y paz. La música en las independencias iberoamericanas (1800-1840)*, Música y Musicología, 3. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- López-Cano, R. 2022. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC.
- López Ruiz, L. 2017. *El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Madrid, A. L. 2009. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13 (artículo 4). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Marchamalo Sánchez, A. 2017. *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares en la universidad cisneriana, 1499-1831 (génesis, desarrollo y fortuna)*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Marín-López, J. 2007a. *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral. Universidad de Granada. 3 vols.
- _____. 2007b. Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816). *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nro. 2: 14-31.
- _____. 2008. Músicos madrileños con destino a la Catedral de México. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nro. 3: 5-14.
- _____. 2012. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, Catálogos y Documentación, B14-15. Madrid: Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén. 2 vols.
- _____. 2014. Dinámicas de género en un repertorio singular: las antifonas de la O “en contrapunto” de la Catedral de México. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, L. Enríquez (ed.), Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. 1, pp. 13-68.
- Mejía Chávez, C. G. 2015. Comunicación y delación: el caso de Antonio Juanas y José Roblejo Lozano (1794-1795). *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, nro. 92: 37-57.
- Mendoza de Arce, D. *Music in Ibero-America to 1850: a Historical Survey*. Lanham y Londres: The Scarecrow Press.
- Merriam, A. P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

- Miller, S. R. 1998. *Music for the Mass in Seventeenth-Century Rome: Messe piene, the Palestrina Tradition and the stile antico*. Tesis Doctoral. University of Chicago. 3 vols.
- Miranda, R. y Tello, A. (eds.). 2013. *La música en los siglos XIX y XX*, El Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010), 4. Ciudad de México: CONACULTA.
- Montagnier, J.-P. 2017. *The Polyphonic Mass in France, 1600-1780: The Evidence of the Printed Choirbooks*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nagore, M. 2004. El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, nro. 1: 1-12. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Nassarre, P. 1724. *Escuela música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.
- Palisca, C. V. 1994. The Artusi-Monteverdi Controversy. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 54-87.
- Pareyón, G. 2007. *Diccionario enciclopédico de la música en México*. Ciudad de México: Universidad Panamericana. 2 vols.
- Pearce Pérez, M. del C. 2021. *La música en el contexto religioso de La Habana (1853-1898): espacios, músicos y repertorios*, Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo.
- Perdomo Escobar, J. I. 1976. *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Reccitelli, L. 2020. Cláusulas y dinamismo tonal en el estilo estricto de Manuel de Sumaya. *Revista Argentina de Musicología*, nro. 21: 129-187. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/339>
- Rodríguez, P. L. 1997. '...En virtud de bulas y privilegios apostólicos': expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la Catedral de Zamora. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos 'Florián de Ocampo'*: 409-479.
- Roubina, E. 2009. *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Joyas musicales de la Catedral de Valladolid-Morelia. Ciudad de México: INBA, Ediciones Eón y Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades.
- Rubio, S. 1956. *La polifonía clásica*. El Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Ruiz Caballero, A. 2010. *¿Abre los ojos, pueblo americano! La música hacia el fin del orden colonial en Nueva España*. Documentos de Trabajo IELAT, nro. 21: 1-28. http://ielat.com/wp-content/uploads/2018/03/DT21-Antonio_Caballero_Web.pdf
- Sacristán Ramírez, C. 2014. Música tachada: ¿Catalogación de obras desechadas? *Hallazgos*. <http://musicat.unam.mx/Hallazgos/H04.html>.
- Samson, J. 1999. Analysis in Context. *Rethinking Music*, N. Cook y M. Everist (eds.), Oxford: Oxford University Press, pp. 499-544.
- Sans, J. F. 2017. Música y estudios del discurso: una atracción fatal. *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*, B. Corti y C. Díaz (coords.). Villa María [Argentina]: Editorial Universitaria, pp. 97-117.
- Silva, R. L. da y Neto, D. M. 2018. *Judas mercator pessimus* de Pe. José Mauricio Nunes Garcia: o espaço da significação musical na expressão do motete. *Musica Theorica. Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, 3(2): 159-188. <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musicatheorica/article/view/87>.
- Sobrino Sánchez, R. 2005. Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología*, 28(1): 667-696.
- Stevenson, R. 1952. *Music in Mexico. A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y. Crowell.
- _____. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of the American States.
- _____. 1976. Josquin in the Music of Spain and Portugal. *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, E. E. Lowinsky y B. J. Blackburn (eds.), Londres: Oxford University Press, pp. 217-246.
- Tello, A. 2010. El tránsito de los virreinos a los estados independientes. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, C. Carredano y V. Eli (eds.), Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, pp. 23-70.
- Torres Medina, R. H. 2021. El uso de la música en el tránsito del Reino a la República. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, nro. 73: 65-94. <http://tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/884>

Turrent, L. 2013. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Waisman, L. 2019. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Fuentes musicales

Ciudad de México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Música:

- [A0230 \(olim AM0204\)](#): Antonio Juanas, “Este cuaderno contiene los borradores de las Salves, Asperges me, Vidi aquam, Et incarnatus est, invitatorios de Resurrección, y de la Santísima Trinidad, Regina caeli laetare, himnos de Vísperas, Libera me largo, Ne recorderis, Qui Lazarum, todo sin instrumentos” (1792-1812) [cuaderno manuscrito en partitura, 41 fols.].
- [A0270 \(olim AM0243\)](#): Antonio Juanas, “Vísperas a quatro con ripienos sin instrumentos compuestas por Don Antonio Juanas, Maestro de Capilla de esta Sancta Yglesia Metropolitana de México, año 1793”. [en una mano posterior:] Son 15 papeles y la partitura”; en el fol. 4v de la partitura se precisa que las obras fueron concluidas el 23 de enero de 1793 [cuaderno manuscrito en partitura, 5 fols. + partichelas manuscritas].
- [A2036 \(olim AM1809\)](#): Antonio Juanas, “Este cuaderno contiene 30 borradores de los motetes sin instrumentos que se cantan en las procesiones” (1792-1806) [cuaderno manuscrito en partitura].

Fuentes documentales

Ciudad de México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México:

- Actas Capitulares: vols. 43, 57, 59, 63, 64, 65, 67 y 69 (1757-1821)
- Ajustes de ministros: vol. 8 (1822)
- Correspondencia: Caja 24, Expedientes 5, 6 y 9 (1797-1804)
- Ordo, Libro 2: “Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año” (1751).

Ciudad de México, Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Reservado, R 1354 LAF: *Tabla de las asistencias de la Capilla de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México, en que se notan los días, fiestas y horas en que deben asistir los músicos de ella y sus respectivas obligaciones*. Ciudad de México: Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1758 [impreso]

Sevilla, Archivo General de Indias, México, 2494, N.110 (1791).

Bases de datos electrónicas

<https://catalogo-ahdsc.colmex.mx/inventario>: *Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas*. El Colegio de México.

http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi_busqueda.php: *Catálogo de música. Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Proyecto Musicat-ADABI*. Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

<http://www.musicat.unam.mx/actas/actas.php>: *Actas de Cabildo. Base de datos de Actas de Cabildo y otros ramos*. Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Fuentes sonoras

- Antonio Juanas. Premiere Recordings of Selected Choral Works.* Collegium Mundi Novi, R. R. Endris (dir.). [Centaur CRC3663 (2018)]. <https://open.spotify.com/album/7DJGa43UVta6c1DrAjdmk9>
- Antonio Juanas. Música coral para la Catedral de México / Choral Music for Mexico City Cathedral.* Real Capilla el Pópulo, J. E. García Ortega (dir.). [Sociedad Española de Musicología, Serie El patrimonio musical hispano, 38 (2020)]. <https://open.spotify.com/album/2j1NV34nIvIMEKTy75g0WB>

Fuentes audiovisuales

- Un maestro de capilla en el México insurgente: Antonio Juanas.* La Real Capilla del Pópulo, J. E. García Ortega, dir. Concierto del XVII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza / Ciclo Vandelvira, La Guardia (Jaén - España), 24 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=rnYNybaH0FI>