

CATÁLOGO DE OBRAS DE

DEL ARCHIVO DEL CABILDO CATEDRAL METROPOLITANO DE MÉXICO

III. Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios,
invitados, lecciones y responsorios individuales

Lucero Enríquez Rubio
Drew Edward Davies
Analía Cherrñavsky
Carolina Sacristán Ramírez

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

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

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

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

Ha impartido conferencias, cursos, talleres y seminarios sobre música en la Nueva España tanto en la UNAM como en otras universidades de México, Estados Unidos y España. En 2014 recibió el Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz otorgado por la UNAM y en 2016, el Premio Universidad Nacional en el área de investigación en artes.

Drew Edward Davies es profesor asociado de musicología en Northwestern University, en Chicago, y coordinador académico del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Su tesis de doctorado, "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain", ganó el premio Housewright de la Society for American Music (2006). Es editor de *Santiago Billoni: Complete Works* (2011) y autor del *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (2013). Sus artículos y ensayos se han publicado en las revistas *Early Music*, *Sanctorum*, *Early Music America* y *Revista Portuguesa de Musicología* y en las colecciones *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia* (2014), *Historia de Durango* (2013), *Music and Urban Society in Colonial Latin America* (2011) y *La ópera y el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer* (2010), entre otras. Ha colaborado con diversos ensambles como asesor en la interpretación de obras de música virreinal novohispana, incluidos el Newberry Consort y la Chicago Arts Orchestra, esta última grabó el disco *Al combate* (Navona Records), en el que se estrenan obras del repertorio de Ignacio Jerusalem y Santiago Billoni.

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
DREW EDWARD DAVIES
ANALÍA CHERÑAVSKY
CAROLINA SACRISTÁN RAMÍREZ

Catálogo
de obras de
música

del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Volumen III
Maitines, oficios de difuntos,
series de responsorios,
invitatorios, lecciones y
responsorios individuales



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Con la colaboración de



Cabildo Catedral
Metropolitano
de México



Apoyo al
Desarrollo
de Archivos
y Bibliotecas
de México



Consejo
Nacional
de Ciencia
y Tecnología

MÉXICO 2019

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas, UNAM

Nombres: Enríquez Rubio, Lucero, 1943-, editora. | Davies, Drew Edward, editor. | Cherñavsky, Analía, editora. | Sacristán Ramírez, Carolina, editora.

Título: Catálogo de obras de música del Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México / Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Cherñavsky, Carolina Sacristán Ramírez [editores].

Descripción: Primera edición. | México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014-. | Contenido: Volumen I. Villancicos y cantadas – volumen II. Vísperas, antifonas, salmos, cánticos y versos instrumentales – volumen III. Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones, y responsorios individuales.

Identificadores: LIBRUNAM 1701385 | ISBN 978-607-02-6018-6 (colección) | ISBN 978-607-30-1445-8 (volumen III)

Temas: Catedral de México. Cabildo. Archivo – Catálogos. | Música sacra – Ciudad de México – Catálogos. | México – Historia eclesiástica – Fuentes.

Clasificación: LCC ML3015.8M49.C37 2014 | DDC 781.71200972–dc23

Primera edición: 31 de enero de 2019

D.R. © 2019 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas

Tel.: (55) 5622 7250, ext. 85026

libroest@unam.mx

www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-6018-6 (colección)

ISBN 978-607-30-1445-8 (volumen III)

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

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación	
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	9
ESTUDIOS INTRODUCTORIOS	
El servicio de <i>maitines</i> en la Catedral de México: apuntes de historia y liturgia	
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	33
Los oficios de difuntos en el <i>Archivo de música</i> del ACCMM	
<i>Drew Edward Davies</i>	59
Géneros de <i>maitines</i> en el <i>Archivo de música</i> del ACCMM	67
El invitatorio	
<i>Juan Manuel Lara Cárdenas</i>	67
Las lamentaciones	
<i>Robert L. Kendrick</i>	71
El responsorio: pervivencia y renovación en los siglos XVIII y XIX	
<i>Dianne Lehmann Goldman</i>	77
CATÁLOGO	
Criterios de catalogación y descripción de la ficha	85
Maitines	97
<i>Maitines</i> en latín	97
<i>Maitines</i> en español	243

Oficios de difuntos	249
Series de responsorios	287
Series de responsorios en latín	287
Series de responsorios en español	351
Invitorios	355
Invitorios en canto llano	355
Invitorios concertados	356
Lecciones	375
Lecciones en canto llano	375
Lecciones concertadas	378
Lamentaciones	384
Responsorios individuales	393
Responsorios en canto llano	393
Responsorios concertados en latín	414
Responsorios en español	546
Fuentes	547
Apéndices	553
Juegos virtuales	553
Responsorios que son textos añadidos a otros géneros	555
Índice de compositores y arreglistas	557
Índice de títulos	569
Índice de firmas	565
Obras catalogadas	577

Estudios introductorios

Géneros de *maitines* en el *Archivo de música* del ACCMM

El invitatorio

Juan Manuel Lara Cárdenas

Evoco las palabras de Pedro Fernández que resultan actuales y que se pueden aplicar a las circunstancias que delimitan el presente estudio:

Toda forma de estructura litúrgica tiene su historia, y conocer el marco de su origen y desarrollo es algo necesario en orden a lograr una interpretación correcta [...] Los marcos históricos van cambiando: primero son las raíces bíblicas; después las comunidades cristianas; finalmente las tradiciones rituales de la Iglesia [...] Ahora bien, en esta ciencia lo importante no son los meros datos históricos, sino presenciar su contexto real en la Iglesia e interpretar su significado y sentido [...] Las fuentes litúrgicas antiguas no nos describen siempre las celebraciones tal como se realizaban, pues con frecuencia ofrecen novedades, silenciando lo ya sabido por los coetáneos, de modo que sería falso identificar lo no mencionado con lo no practicado. En consecuencia, es prudente no intentar reconstrucciones del Oficio Divino, sobre todo en algunas épocas históricas, presuponiendo, por ejemplo, que lo que encontramos en determinado siglo ha sido una evolución homogénea de ritos anteriores.¹

Entrando en materia bajo esta advertencia, los orígenes del llamado *officium divinum* —servicio de alabanza a Dios—, se remontan a los tiempos del antiguo templo de Jerusalén y de la sinagoga judía, llamada “casa de oración”. Esta alabanza cotidiana a Dios fue implantada por Moisés desde la salida de los hebreos de Egipto.² La tradición judía de

¹ Pedro Fernández Rodríguez, *Historia de la liturgia de las horas*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, p. 9.

² Libro del Éxodo 29, 38-42; Libro de los Números 28, 3-8.

la alabanza a Dios continuó en las reuniones de los primeros cristianos, judíos todos ellos. La práctica del *officium divinum* se fue configurando durante los primeros siglos del cristianismo, especialmente desde el siglo IV, pues la libertad concedida a los cristianos en el año 313 por el Edicto de Milán, en la llamada *pax constantiniana*, después de cuatro siglos de persecuciones encarnizadas, permitió a las comunidades cristianas dedicar mayor atención a la organización de sus prácticas religiosas. Pero el *officium divinum* no se configuró en sus elementos definitivos sino hasta el siglo VI bajo la regla monástica de San Benito de Nursia (480-547). La primera descripción completa del Oficio Divino en todas sus “horas canónicas” se ha conservado en la *Regula Monachorum* de San Benito, referida en especial al rito de la Iglesia romana,³ cuando el único repertorio musical utilizado para la liturgia era el canto eclesástico cristiano medieval —conocido general y equivocadamente como canto gregoriano⁴ o canto llano— en sus diferentes expresiones locales.

Durante la Edad Media, en el ámbito monástico, la vida cotidiana de los monjes incluía dentro de sus actividades obligadas la celebración del *officium divinum*, la alabanza a Dios ocho veces al día, según la división romana del tiempo cotidiano. Era presidida por el abad, encabezada por los *antiphonarii*, y en ella participaba toda la comunidad. Este servicio de alabanza a Dios se distribuía a lo largo de las veinticuatro horas del día, y se alternaba con las actividades del trabajo diario.

El *officium divinum* se iniciaba con el canto de las vigiliias o *maitines* —traducción de *matuti-*

num— hacia la medianoche,⁵ costumbre instaurada en el siglo III según la “tradición apostólica”, primera colección canónico-litúrgica escrita hacia el año 215 por San Hipólito Romano.⁶

El *invitatorium* es un elemento particular y distintivo del oficio de *maitines*, una invitación solemne para alabar a Dios, convocatoria que, aunque no se repita después, cuenta para todas las demás Horas Canónicas del día, hasta la de *completas*. Éste se compone de una pequeña antífona alternada con el salmo 94: *Venite, exultemus Domino*. La antífona del *invitatorio*, de melodía sencilla u ornamentada, que varía según la fiesta celebrada, está basada en un texto dividido por lo regular en dos partes: una prótasis y una apódosis: disposición que se indica mediante un asterisco (*). A continuación, refiero a ejemplos de *invitatorios*, algunos de ellos presentes en el *Archivo de música* de la Catedral de México, y la fiesta a la que corresponden para que se aprecie la variedad de los mismos:

Inmaculada Concepción (8 de diciembre):

*Immaculatam Conceptionem Virginis Mariae celebremus: * Christum ejus Filium adoremus Dominum* (núm. 83);

Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), utilizado también para la Virgen del Pilar:

*Sancta Maria, Virgo Dei Genitrix Virgo: * intercede pro nobis* (núm. 27.1; núm. 102; núm. 94);

Navidad (25 de diciembre):

*Christus natus est nobis: * Venite, adoremus* (núm. 19.1; núm. 92)

San Felipe de Jesús, protomártir mexicano (5 de febrero):

³ Ludwig Eisenhofer, *Compendio de liturgia católica*, Barcelona, Herder, 1956, p. 267.

⁴ Utilizo el término canto gregoriano genéricamente, incluyendo en él los diferentes “dialectos” del canto eclesástico cristiano medieval que se usaba en las distintas regiones de Europa, Asia y África donde el cristianismo ya había arraigado: el antioqueno, siríaco, copto, beneventano, aquileyense, ambrosiano, galicano, hispanovisigótico, sarum, etcétera.

⁵ La *Regula Monachorum* de San Benito de Nursia marcaba para el canto de los *maitines* las dos de la madrugada en los equinoccios de primavera y otoño, un poco más temprano en el solsticio de verano y un poco más tarde en el de invierno debido a que las horas de la noche, según el cómputo antiguo, eran más largas que en el verano. Sólo hasta el siglo XII se transfirieron a la medianoche.

⁶ Fernández Rodríguez, *Historia de la liturgia de las horas*, op. cit., p. 53.

*Regem martyrum Dominum: * Venite, adoremus* (núm. 2.1)

Resurrección (fecha variable, siempre en domingo):

*Surrexit Dominus vere: * Alleluia* (núm. 97)

Ascensión (fecha variable, siempre en jueves):

*Alleluia, Christum Dominum ascendentem in caelum: * Venite, adoremus. Alleluia.*

Corpus Christi (2a. semana de Pentecostés, siempre en jueves):

*Christum Regem adoremus, dominantem gentibus: * qui se manducantibus dat spiritus pinguedinem* (núm. 99)

San Pedro (29 de junio):

*Regem Apostolorum Dominum: * Venite, adoremus* (núm. 96; núm. 23.1; núm. 24.1; núm. 13.1; núm. 87; núm. 79)

Asunción de la Virgen, patrona de la Catedral de México (15 de agosto):

*Venite, adoremus Regem regum: * Cujus hodie ad aethereum Virgo Mater assumpta est caelum* (núm. 14.1; núm. 8.1; núm. 5.1; núm. 91; núm. 74)

Santa Rosa de Lima (30 de agosto):

*Regem virginum Dominum: * Venite, adoremus* (núm. 89)

Natividad de la Virgen María (11 de septiembre):

*Nativitatem Virginis Mariae celebremus: * Christum, ejus Filium adoremus Dominum* (núm. 18.1; núm. 101).

Como se ve, los textos de invitación a la alabanza siempre están compuestos por prótasis y apódosis, o antecedente y consecuente, que sirven de estribillos alternativos repetidos después del canto de cada una de las seis estrofas del salmo 94.

Respecto a este, normalmente se cantaría verso por verso con la fórmula salmódica correspondiente al modo de la antífona inicial:

1. *Venite, exultemus Domino: * jubilemus Deo salutari nostro.*
2. *Praeoccupemus faciem ejus in confessione: * et in psalmis jubilemus ei.*
3. *Quoniam Deus magnus Dominus: * et Rex magnus super omnes deos, etcétera.*

Pero en este caso, el salmo no se canta versículo por versículo como todos los demás, sino dividido en seis estrofas —agrupaciones de varios versículos— y sigue una fórmula melódica de recitativo de lectura adaptada a la extensión de cada texto. Por ejemplo, en los *maitines* de Navidad:

Antífona inicial: *Christus natus est nobis: * Venite, adoremus* (se repite).

Salmo 94, 1a. estrofa:

*Venite, exultemus Domino,
jubilemus Deo salutari nostro;
praeoccupemus faciem ejus in confessione,
et in psalmis jubilemus ei.*

R/ *Christus natus est nobis.*

2a. estrofa:

*Quoniam Deus magnus Dominus, et Rex magnus super omnes deos;
quoniam non repellet Dominus plebem suam:
quia in manu ejus sunt omnes fines terrae
et altitudines montium ipse conspicit.*

R/ ** Venite, adoremus.*

3a. estrofa:

*Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud:
et aridam fundaverunt manus ejus:
venite, adoremus et procidamus ante Deum,
ploremus coram Domino qui fecit nos,
quia ipse est Dominus Deus noster,
nos autem populus ejus et oves pascuae ejus.*

R/ *Christus natus est nobis.*

4a. estrofa:

*Hodie, si vocem ejus audieritis,
nolite obdurare corda vestra,
sicut in exarcebatone secundum diem tentationis in deserto,
ubi tentaverunt me patres vestri,
probaverunt et viderunt opera mea.*

R/ ** Venite, adoremus.*

⁷ R/ : indica la prótasis o apódosis del texto del invitatorio, según sea una u otra la que repite.

5a. estrofa:

*Quadraginta annis proximus fui generationi
huic,
et dixi: Semper hi errant corde;
ipsi vero non cognoverunt vias meas,
quibus juravi in ira mea:
si introibunt in requiem meam.
R/ Christus natus est nobis.*

6a. estrofa:

*Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui sancto:
Sicut erat in principio,
et nunc et Semper,
et in saecula saeculorum. Amen.
R/ *Venite, adoremus.*

Antífona:

*Christus natus est nobis: * Venite, adoremus.*

Las seis estrofas del salmo 94 se suelen cantar con diferentes fórmulas recitativas no salmódicas, adaptables a las distintas extensiones del texto, la cuales corresponden siempre al modo propio de las antífonas del invitatorio.

Algunos estudiosos⁸ incluyen el himno que sigue al invitatorio como parte de su estructura. Sin embargo, estrictamente no es así, pues el himno ya existía antes de que se instaurara el invitatorio en el oficio de alabanza, y está en todas las demás horas canónicas, aunque no tengan un invitatorio solemne para empezar. Más aún, en ciertas celebraciones, como las del Triduo Sacro, es decir, las del Jueves, Viernes y Sábado santos, se omiten tanto el invitatorio como el himno, se empiezan directamente con las antífonas y los salmos del primer nocturno. En el Oficio de los difuntos no se excluye el invitatorio, pero sí el himno.

Cuando la polifonía vocal llegó a su máximo desarrollo en los siglos xv y xvi, se aplicó a las antífonas del invitatorio para hacer más solemnes las

⁸ Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano*, Madrid, Aguilar, 2003 y David Hiley, *Western Plainchant*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

celebraciones, se cantaba alternadamente con las estrofas del salmo 94, entonadas éstas con la fórmula recitativa en canto gregoriano. Ejemplos de esto son los invitatorios del *Officium Defunctorum* de Hernando Franco (1532-1585), conservado en el libro de polifonía signado como P11 de la *Librería de cantorales* de la Catedral de México, o el invitatorio para la fiesta del *Corpus Christi*, de Manuel de Sumaya (ca. 1676-1755), conservado en el acervo musical del Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, Estado de México, entre muchos otros.

También llegó a aplicarse la polifonía a las estrofas del salmo 94 e incluso en el invitatorio del oficio de los Fieles Difuntos.

En el *Archivo de música* del ACCMM nos encontramos múltiples formas de tratamiento al invitatorio. Con el devenir del tiempo y los cambios de gustos y estilos, cuando se aplicaron nuevas maneras de elaboración a la música. La antífona del invitatorio se transformó en aria solística o pieza coral concertante apoyada por un acompañamiento instrumental, como las que encontramos en los *matines* para diferentes fiestas, que incluían la de los difuntos, compuestos por Ignacio Jerusalem (1707-1769), Matheo Tollis de la Rocca (1714-1781), Antonio de Juanas (ca. 1762-ca. 1821), Francisco Delgado (1773-1829), o José Antonio Gómez, se cantaban alternadamente con las estrofas del salmo 94, ya sea en canto llano, o bien, elaboradas por lo general en forma de arias concertantes con acompañamiento instrumental.

Respecto al Oficio o Vigilia de los Difuntos, cuando alguna de sus partes tenía música diferente al canto llano, en los siglos xviii y xix, generalmente sólo cuatro tenían música concertante, una de ellas la antífona del invitatorio *Regem cui omnia vivunt*, con las estrofas del salmo 94 en canto llano como ya lo especificamos.

Sin embargo, hay que insistir en que tanto los textos como la música tuvieron usos diferentes dentro de los ritos litúrgicos catedralicios. Aparte de funcionar como partes integrantes de una

estructura específica también se utilizaban como cantos complementarios para solemnizar las celebraciones litúrgicas.⁹

Por ejemplo, la obra titulada *Offertorium* (A1154), del famoso abate y compositor austriaco Georg Joseph Vogler (1749-1814) tiene el texto de la antífona del invitatorio de la Navidad, a cuatro voces, con violines, violas, bajos, flautas, oboes, clarinetes, cornos, fagotes, trompetas, timbales y órgano, alternada con las estrofas del salmo 94 elaboradas en forma de arias para solistas. Aunque tenga las mismas partes del invitatorio de Navidad, el compositor lo pensó no como parte del oficio de *maitines*, sino como canto complementario para el ofertorio de alguna de las tres misas que se celebran el día de la Navidad.

En los papeles de música conservados en el archivo de la Catedral de México, la música de invitatorios se encuentra aplicada también para diferentes fiestas y celebraciones, tan sólo cambian los textos, como una solución práctica para salir adelante con el compromiso profesional.

Un peligro que acecha a los investigadores y musicólogos que ignoran o minimizan la importancia del contexto litúrgico, es que no todas las fuentes musicales contienen las partes completas de un rito, sino sólo algunas, y no siempre tienen las mismas ni en el mismo orden, es así que muy fácilmente se cae en el error al tomar como verdad total lo que sólo es una parte de ella. Y creer que, tal como se encuentran dichos elementos en los libros de coro o los papeles de música, es así el rito litúrgico. Por ello, hay que advertir que las fuentes musicales no establecen dicho orden, sino los libros rituales: el breviario, el misal, los *ordines romani*, los *ordines pontificales* o los *libri consuetudinum* —los costumbres—, etcétera, sin descartar los cambios que se dieron de cuando en cuando en el ritual, según las tendencias devocionales de cada época y lugar, especialmente después de los grandes concilios.

⁹ Véase por ejemplo núm. 78, núm. 79 y núm. 91.

Las lamentaciones

Robert L. Kendrick

El número de lecciones (*Lectioes*) del Oficio Divino, catalogado en este volumen, no es vasto, pero presenta cuestiones interesantes de estilo musical, origen compositivo y cambios en la devoción de la Nueva España del siglo XVIII. Contamos con musicalizaciones de lecciones de *maitines* para dos ocasiones rituales importantes. En primer lugar, los tres días del Triduo Sacro (Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado Santo). En segundo lugar, el Oficio de difuntos (*Officium Defunctorum*), leído en funerales y aniversarios de personajes importantes, así como en el Día de los Fieles Difuntos (2 de noviembre). En este volumen, se aborda en otro estudio la música del Oficio de difuntos; por tanto, la presente sección se centrará en las lecciones de Semana Santa.

En estas ocasiones, las Horas Canónicas de *maitines* y *laudes* se celebraban en forma consecutiva. Además de las lecciones, otro ejemplo de música polifónica lo constituía el salmo *Miserere mei Deus*, cantado dos veces al final de los *laudes*. Estas Horas Canónicas se cantaban en la víspera del día “señalado”, por ejemplo, las del Jueves Santo eran recitadas en las tardes del Miércoles Santo, y así sucesivamente.

La liturgia de estas Horas combinadas, en la Semana Santa, suele conocerse como el Oficio de Tinieblas por el apagado progresivo de las velas a medida que avanzaba el oficio. De este modo, se extinguían los quince cirios del tenebrario (un candelabro especial usado sólo en estos días), uno a uno después de cada salmo, en *maitines* y *laudes*. Hay que aclarar, sin embargo, que no había ningún acto ritual de este tipo después de las lecciones de *maitines*, ya que después de cantadas o entonadas, sólo se pasaba al responsorio siguiente, seguido de otra lección (tres en cada *nocturno* siendo tres los *nocturnos* en cada servicio de *maitines*). Esto concentraba la atención en la música de las lecciones.

Es sabido que las tres lecciones del primer *nocturno* se tomaban de las *Lamentaciones de Jeremías*, con sus acrósticos hebreos para cada verso. Las de los dos *nocturnos* siguientes se escogían de textos de San Agustín y San Pablo, pero normalmente no se ponían en polifonía. La Catedral de México seguía la selección universal establecida en el Breviario Romano después de 1600. En cuanto a otra música para *maitines* y *laudes*, las versiones musicales del salmo *Miserere* —sin doxología— se pueden relacionar con los *laudes* del Triduo, donde jamás se decía la “Gloria Patri et Filio...”. Además, se cantaba el verso “Christus factus est”, conocido también como un gradual de la misa del Jueves Santo. Es posible que las versiones de este texto en “papeles” del ACCMM se usaran en los *laudes*.

El rito en la catedral a mediados del siglo XVIII puede deducirse a partir del ceremonial de 1751.¹⁰ Según este texto, los *maitines* cantados el Miércoles Santo (usando de nuevo los textos de la liturgia del Jueves Santo) debían comenzar a las cuatro de la tarde, con las campanas en silencio. El último salmo del primer *nocturno* era ejecutado por cantores de polifonía, aunque el ceremonial no especificara el estilo de música. Por lo tanto, todos los

músicos debían cantar la primera lección alrededor del gran facistol, en el coro, “con la mayor solemnidad y armonía”. Después, el sochantre cantaba el siguiente responsorio (en canto llano), señal de la importancia del canto correcto en este momento crucial de la liturgia de la Semana Santa. Esta práctica de no cantar los responsorios en polifonía era típica del mundo hispanoamericano en el siglo XVIII y antes.

Para las lecciones segunda y tercera del primer *nocturno*, los músicos debían trasladarse a un atril más pequeño situado detrás del facistol. En el segundo y tercer *nocturno*, varios miembros del cabildo catedralicio recitaban las lecciones y cantaban los responsorios en canto llano. El Jueves Santo y el Viernes Santo, los *maitines* debían proceder de la misma manera que el Miércoles Santo.¹¹ La estabilidad en la liturgia de estos días era habitual en todo el mundo católico.

El repertorio de las lamentaciones renacentistas en los cantorales de la catedral (en general, pero no exclusivamente, antes de 1710) ha sido estudiado por Javier Marín, y serán referidos aquí sólo tangencialmente. El catálogo de inventarios que efectúa Marín sugiere que había adaptaciones polifónicas como éstas disponibles para la mayoría de las lecciones, incluso a mediados del siglo XVIII.

¹⁰ La primera descripción de los ritos de la Semana Santa basada en el ceremonial se debe a Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, Jaén, Universidad de Jaén, Sociedad Española de Musicología, 2012, vol. 1, pp. 62-66. El “Diario manual”, elaborado por Juan de Peñaranda en 1751 se halla en MEX-Mc, Serie Ordo, Libro 2. Agradezco a Dianne Goldman por la reproducción de este texto, a Lucero Enríquez Rubio por su ayuda en México y, sobre todo, a Manuel Olmedo Gobante por la traducción (todos los errores restantes son míos). Gracias especiales al profesor padre Mariano Sanz González, rector de la Iglesia Nacional Española (Roma), por haberme facilitado el poder revisar los fondos de I-Rcns, aún una vez más en 2015 para los propósitos de este ensayo. Para los inventarios citados más abajo, he usado Marín López, *Los libros de polifonía...*, pp. 141-148 y su tesis doctoral, “Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Universidad de Granada, 2007, vol. 3, pp. 101-178. Estos dos trabajos han sido fundamentales para este estudio introductorio.

¹¹ “Miercoles [...] con un golpe de la campana mayor en la torre y se comienzan los Maytines de Tinieblas que se cantan en la forma siguiente [...] en el Altar mayor a el lado de la Epistola esta puesto el Candelero triangular con 15 luces y en la mesa del altar seis todas pardas excepto la que media en lo alto de dicho candelabro, que llaman tenebrario, que es de color blanco; de estas al fin de cada Psalmo de los Maytines y Laudes se apaga una [...] La primera Leccion se canta por toda la Capilla y deve ser a los lados del facistol mayor puestos los Musicos en Choro en el mismo lugar en que estan siempre los Niños: con la mayor solemnidad y armonia de Musica de voces y instrumentos que pueda ser. Los Responsorios los dize el sochantre y canta con todo el Choro en canto llano. La segunda y tercera Leccion cantan los Musicos una cada uno en el facistol menor que para este se pone al lado del mayor, y Choro del S.r Arzediano. Las Antiphonas y Psalmos se cantan en canto llano...”, “Diario manual...”, ff. 25v-26. Se ha conservado la ortografía y puntuación de la fuente.

Aun así, en las catedrales hispánicas, por tradición se hacía énfasis en música florida para la lección primera —y, a veces, la tercera— de cada día.¹² Asimismo, entre los “papeles” del *Archivo de música* de la catedral, la única lección segunda es la de Francesco Ciampi (1690-1764), una obra compuesta originalmente en 1748 para la iglesia nacional castellana de San Giacomo degli Spagnoli en Roma (véase más abajo), antes de que una copia de la partitura fuera enviada a México (núm. 125). Además, no se conserva una versión musical de la lección tercera del Viernes Santo: la *Oratio Jeremiae Prophetiae* (Lamentaciones 5:1-11). Son pocas las piezas modernas que han sobrevivido en “papeles” y tienen orígenes diversos: la España de los Habsburgo, Roma y el México de mitad y finales del siglo XVIII. También tienen distintas orquestaciones.

Aunque parezca pequeño el número de lamentaciones en la Catedral de México, es consistente frente a repertorios similares en otras catedrales hispánicas. Por ejemplo, la Catedral de Bogotá conserva alrededor de quince lecciones de este periodo (la más temprana de todas, compuesta por José de Herrera). Un inventario de Lima hecho en 1809-1810 sugiere alrededor de dieciséis piezas en su repertorio, el cual incluye algunas de afamados compositores castellanos de la época, no representados en México (F.J. García Fajer y Antonio Ripa). En Puebla, se conservan alrededor de once, seis de las cuales son anónimas. Por último, en cuanto a España, Pedro/Pere Rabassa (contando las de las catedrales de Valencia y Sevilla) nos dejó unas ocho, y su sucesor en Sevilla, Ripa, cuatro.¹³

¹² Sobre las tradiciones de lamentaciones en España y fuera, véase Robert L. Kendrick, *Singing Jeremiah: Music and Meaning in Holy Week*, Bloomington, Indiana University Press, 2014. Para los propósitos del repertorio hispánico, véanse las páginas 18-20, 53-54, 156-159 y 220-226.

¹³ Para Bogotá, José Ignacio Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976. Para Lima, Andrés Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971, vol. 1, pp. 192-193; para Rabassa, Rosa Isusi Fagoaga, “La Música en

En el archivo de la Catedral de México, la lección más temprana es la primera del Miércoles Santo, compuesta por Sebastián Durón en la forma tradicional española de ocho voces para doble coro (uno de voces altas y uno de voces normales) con dos violines y bajo continuo (núm. 126). Esta pieza podría datar de la época en que el compositor era director musical en la corte de Madrid (1691-1706), o posiblemente anterior, de sus años en la Catedral de Sevilla (1681-1686).¹⁴ La pieza se encuentra en El Escorial (Ms. 33-5) en una partitura muy semejante a la de México, pero más cercana al momento de su composición, hay otros ejemplares en las catedrales de Puebla y de Guatemala. Las partes parecen más tardías y compuestas localmente en la Nueva España. Ya que la obra debe de remontarse a antes de 1710, el maestro de capilla Ignacio Jerusalem la habría comprado para la catedral ya en los años 50. Su naturaleza dramática y creativa muestra por qué se conservó en los archivos, como una impactante introducción al Oficio de Tinieblas del Miércoles Santo.

Esta misma forma para doble coro, pero esta vez con cuerdas y cornos, se repite en la primera lección para los *maitines* del Jueves Santo, compuesta por Matheo Tollis de la Rocca en 1758 para la Catedral de México (núm. 136). Sin embargo, la pieza de Tollis de la Rocca despierta cuestionamientos ya que, en ese momento, él trabajaba para Jerusalem, aunque resulta llamativo que un encargo tan prominente se encomendara a Tollis, al ser éste el subordinado. La duración de esta lección también dio lugar a que el compositor la acortara

la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII. La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica”, tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2002.

¹⁴ Una edición moderna de Sebastián Durón, *Lamentaciones de Semana Santa*, Raúl Angulo Díaz (ed.), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno/Cátedra de Filosofía de la Música, 2a ed., 2014; los trabajos recientes en Paulino Capdepón y Juan José Pastor Comín (eds.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, no mencionan esta lección.

en 1771 y, de nuevo, en 1773, después de que tomara el control de la capilla de música tras la muerte de su jefe en 1769.

El doble acortamiento es evidente con sólo comparar la versión original de la partitura de 1758 con la nueva partitura hecha unos quince años después: en 1771 y en 1773. Es obvio que el original se consideraba demasiado largo, y su partitura revisada estaba profusamente dañada como para ser legible. En lugar de fundir u omitir versos, Tollis eligió cortar frases dentro de las diez secciones de la pieza. De la versión de 1758, Tollis recortó apenas unos quince compases en la versión de 1771 (recorte hecho a mano en la partitura original) pero, en la partitura revisada de 1773, los recortes son mayores.

No es sencillo determinar si los acortamientos del *Tenebrae* respondían a los deseos de los nuevos arzobispos Francisco Antonio de Lorenzana (1765-1771) y Alonso Núñez de Haro (1772-1800), o tal vez a los del cabildo catedralicio. Incluso, más allá de las famosas reformas simplificadoras del cuarto Concilio Provincial de 1771, parece que había, entre el clero de la catedral, cierta inclinación a preferir una liturgia más simple y breve.¹⁵ Este cambio tiene un paralelismo con las lecciones de Francisco Corselli escritas para la corte de Madrid, después del ascenso de Carlos III, las cuales fueron acortadas, en torno a 1770, de acuerdo con el gusto del rey por liturgias más breves.¹⁶

Las lamentaciones mejor conocidas, entre las compuestas localmente, son las escritas por Jerusalem alrededor de 1760 para solistas e instrumen-

tos. En línea con la práctica napolitana, estas piezas agrupan los versos en un movimiento concertado separado; normalmente, con gestos a gran escala en el paratexto introductorio "*Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae*" y en el verso final "*Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*". Según el uso napolitano, Jerusalem a veces conectó el verso anterior con la letra hebrea del verso siguiente; por ejemplo, en la tercera lección (1762) para el Jueves Santo (núm. 127), la primera sección acaba con "*manum suam tota die. [v.2:] Beth*"; en consecuencia, el nuevo movimiento musical empieza con el verso que habría de ser recitado junto a "*Beth*", es decir, "*Vetustam fecit*".

Si las dos lecciones para el Jueves Santo están fechadas (1762 y 1765), y sugieren un programa de renovación en los años 60 para la liturgia de ese día, las del Miércoles Santo, sin fecha, son diferentes entre sí (núm. 129 y núm. 130). La de cuatro voces es de mayor extensión, con orquestación original para cuerdas y cornos, mientras que la pieza para contralto sólo cuenta con cuerdas y bajo.

No obstante, las partes conservadas y la partitura de las piezas anteriores (Miércoles Santo) sugieren posteriores cambios en la orquestación, posiblemente de la mano de J.I. Triujeque, arreglista e intermediario entre el cabildo y los músicos (ya no había capilla de música) en la década de 1840, quien pudo haber añadido la parte de los oboes y reemplazar las trompetas por cornos. De manera similar, la pieza de 1765 cuenta con partes para oboe añadidas por un anónimo en 1853. Del mismo modo, la obra de 1762 cuyo título original menciona sólo cuerdas, sobrevive en una versión con flautas y cornos, también quizá agregados por Triujeque.

Aun así, las partes para corno de dos lecciones de Jerusalem parecen ser originales (igual que en el caso de la de Tollis de la Rocca de 1758). Una generación más tarde, Juanas usaría variadamente flautas, cornos y trompetas. En un contexto más amplio, todas estas orquestaciones contradicen

¹⁵ Para los efectos del Concilio, véase Antonio Rubial García et al., *La iglesia en el México colonial*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas/Benemérita Universidad de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego/Ediciones de Educación y Cultura, 2013, pp. 410-418. Como señalan Rubial García y sus colaboradores, el efecto "desde alto" del Concilio no fue la única corriente de reformas en México, el cual halló resistencia en los cabildos; habría que ir más allá de generalidades para poder determinar el poder del Concilio al estudiar la vida cotidiana religiosa.

¹⁶ Kendrick, *Spring Jeremiali...*, op. cit., p. 221.

la famosa prohibición sobre tales instrumentos durante la liturgia de Semana Santa, impuesto por el *motu proprio, Annus qui* (1749) del papa Benedicto XIV.¹⁷ Este documento también cita la reprobación del benedictino Benito Feijoo referida a las “indecorosas” musicalizaciones de los versos de las lamentaciones, publicada por primera vez en su obra *La música de los templos*, de 1726. Las orquestaciones de Jerusalem, bastante teatrales, también parecen ignorar tanto el espíritu como la letra del decreto papal. No obstante, la Nueva España no estaba sola en esto. De las décadas de 1770 y 1780, sobreviven lecciones con alientos y metales a lo largo de la Europa católica, desde Burgos hasta Bérgamo. Incluso la enorme producción de lamentaciones de Corselli y de José de Nebra para la corte de Madrid suele incluir unos u otros, con partes para trompetas en algunas composiciones de este tiempo. Si las particularidades del *Annus qui* —un decreto que probablemente pretendía aplicarse, en general, sólo a los estados papales durante el Jubileo de 1750— no eran relevantes, presumiblemente sus normas estilísticas más generales serían por igual ignoradas en la Nueva España.

En otros movimientos, Jerusalem solía acentuar las letras con la repetición, es evidente con la inicial “Aleph”, como en la obra núm. 129, musicalizada a manera de una larga fuga (hay ejemplos de este procedimiento en lecciones contemporáneas de Corselli, David Perez, y Francesco Durante). Esta pieza empieza con un movimiento extenso para el título “Incipit lamentatio”, y este énfasis de Jerusalem en los paratextos de los versos, por lo menos al comienzo, es notable. Además, el compositor tiende a respetar las subdivisiones internas ternarias de los versos, evidentes en la exégesis de la época (aquí: “Quomodo... plena populo”; “facta est... domina gentium”; “princeps... sub tributo”), usando cadencias internas o cambios de textura para subrayar estas divisiones.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 191 y 202.

A veces Jerusalem se valió de otros gestos para las letras, por ejemplo, la “Teth”, en el núm. 128, donde una cadencia en re desciende súbitamente a re bemol y así, transformada en la sexta aumentada re bemol-si natural, efectúa una modulación y un cambio de efecto para el verso siguiente. Y hay representación directa, por ejemplo, los melismas en núm. 129, para mostrar los “sopiros” de “gemens”. Ciertamente, la escritura para cuerdas, muchas veces con notas repetidas (quasi un *stile concitato*: “Plorans ploravit” en núm. 130, o “Cogitavit Dominus” en núm. 128), refleja el drama de los versos bíblicos, aún si se hallan en lecciones más tempranas escritas en Italia por Giacomo Puccini *senior* o Nicolo Jommelli.

La última característica de dos lecciones de Jerusalem, hallada ya en piezas de Puccini y Jommelli, es el empleo del recitativo acompañado. En “Migravit Judas” y “Facti sunt”, núm. 129 y núm. 130, esta técnica se repite a la distancia de un verso (“Viae Sion”) intermediario. Este recurso recuerda las innovaciones de Jommelli en sus óperas de la década de 1740, otra señal de la teatralidad de las piezas de Jerusalem.

Una generación más tarde, al menos dos de las lecciones de Antonio Juanas sugieren un intento, en la década de 1790, de complementar o reemplazar las piezas para el Jueves Santo de Jerusalem. La lección tercera de 1796 es más corta (núm. 131), mientras que la lección introductoria del año anterior (núm. 132) nos recuerda la dimensión, aunque no los métodos, del enfoque de Jerusalem de 1765. La otra producción de Juanas incluye dos acercamientos a la lección primera para el Viernes Santo (núm. 133 y núm. 134, de 1792 y 1801, respectivamente; debe señalarse que la del último año fue compuesta durante el interregno, tras la muerte de Núñez de Haro después de casi treinta años en la sede), junto a una sección introductoria para el Miércoles Santo, de 1794 (núm. 135). El énfasis continuado en la composición de las primeras lecciones del *nocturno* es asimismo llamativo.

Otro repertorio de mediados de siglo incluye dos lecciones anónimas a menor escala, para dos tipos y continuo (núm. 122 y núm. 121). Debido a su inusual orquestación, podrían ser locales. En fuentes europeas, encontramos dos lecciones para dúo y continuo (solo) de Durante, aunque éstas no concuerdan con las piezas de México.¹⁸ La lección en dúo de Perez (para Palermo, 1738; I-Nf) es también diferente. Por tanto, estos dúos podrían datar de mediados de siglo XVIII o más tarde, aunque su anonimato en las fuentes niegue, en parte, su adscripción a Jerusalem, Tollis de la Rocca o Juanas.

Definitivamente, el grupo más sobresaliente es el de tres lecciones que reflejan la relación entre la catedral y la música italiana. Como he dicho, la lección del italiano Francesco Ciampi (1690-1764) fue compuesta originalmente en 1748 para la iglesia nacional castellana de San Giacomo degli Spagnoli de Roma, a la cual Ciampi proveyó de música en los años 1746-1751, y en cuyo archivo sobrevive.¹⁹ Esta lección para el Miércoles Santo es la más homofónica y sencilla de las nueve de un ciclo que Ciampi compuso ese año, aunque tenga cornos. La fuente de la Catedral de México fue copiada por un solo escriba en dos tipos diferentes de papel.

Las otras dos lecciones provenientes de Roma (núm. 123 y núm. 124) fueron compuestas por Antonio Aurisicchio (ca. 1710-1781), como parte de un ciclo de Semana Santa (por tanto, hacen un total de nueve lamentaciones) para voz solista, coro *ripieno* y cuerdas, escritas en 1752, cuando tomó el cargo de Ciampi en San Giacomo. Estas obras no escatimaban esfuerzos por parte de los solistas vocales, ya que su exhuberancia recuerda la extrovertida música de Semana Santa que la iglesia romana había dispuesto desde 1746. En particular, la lección para el Viernes Santo (*De lamentatione... Heth. Misericor-*

dias Domini) es muy demandante por el virtuosismo de su línea vocal.

Una comparación entre los originales de Roma y los de México sugiere que se trata de dos copistas romanos que enviaron las piezas a México. Las indicaciones son en italiano, con formas que sugieren un escriba nativo en la lección de Ciampi (*“mercordi”*, una forma centroitaliana, o *“a’ mezza voce”*). La lección primera para el Miércoles Santo, de Aurisicchio, comienza en *“Violetta”*; el otro escriba (que hizo sólo las lecciones de éste) parece haber empezado con la línea del instrumento, y añadido las entradas vocales (e.g. *“Viae Sion lugent”*) con posterioridad.

Parece un misterio cómo estas piezas pudieron haber llegado a México. Hasta donde yo sé, las únicas otras fuentes de todas las tres lecciones romanas son los autógrafos originales, aún conservados en el archivo del Real Colegio de la Nación Española, depositario de los documentos musicales de San Giacomo. Pero los inventarios publicados por Marín sugieren una posible cadena de transmisión.²⁰

En 1734, Juan Francisco Verzalla notó “dos libros grandes cuaresmales” con una lección *a 6* del maestro poblano Miguel Dallo Lana. Parece que Jerusalem habría comprado la pieza de Durón, desde España, en torno a 1751; ya que la lista de otra música adquirida por el maestro antes del 1769 incluye cinco lamentaciones (entre ellas la de Aurisicchio para el Miércoles Santo y, posiblemente, la de Ciampi). La nota del exmaestro Domingo Dutra y Andrade, escrita en 1768, menciona lecciones primeras y segundas para los tres días compradas “de Roma”, quizás tres de Aurisicchio y tres de Ciampi, todas del Archivo de S. Giacomo. En la siguiente lista (inventario) de Tollis de la Rocca, 1770-1774, anotó la presencia de su

¹⁸ Por ejemplo, la primera lección para miércoles para dos sopranos que se halla en I-Mc, Fondo Nosedá, Ms. 93-3.

¹⁹ Para el repertorio de San Giacomo, Kendrick, *Spring Jeremiah...*, *op. cit.*, pp. 208-220; el profesor Francesco Luisi (Roma) trabaja en un catálogo del fondo de S. Giacomo.

²⁰ Marín, “Música y músicos...”, *op. cit.*, vol. 3, pp. 108-110 (compras de Jerusalem); p. 119 (lista de Tollis de la Rocca, 1770-1774); p. 128-131 (Tollis de la Rocca); p. 170 (lista de Juanas, 1792-1793).

lección junto con otras tres para ocho voces con cuerdas y cornos, y una para voz sola con cuerdas, probablemente la de Jerusalem.

Finalmente, la lista de Juanas de 1792-1793 incluye cuatro lecciones de Jerusalem, dos de Ciampi, una (sola) de Aurisicchio, y tres del mismo Juanas, todas con instrumentos (más dos lecciones sólo con bajo continuo). Se puede suponer que Jerusalem y/o Dutra hayan comprado seis lamentaciones de S. Giacomo para tener versiones modernas para esas lecciones primeras y segundas, y que Jerusalem haya compuesto su tercera lección (núm. 127) para el Jueves Santo porque había más tiempo ese día (el Viernes Santo habría incluido la Adoración de la Cruz; en todos los inventarios no hay mención alguna de la tercera lección para el Viernes Santo, la *Oratio*, en música).

El significado cultural de este intento tampoco está completamente claro. Es interesante notar que las piezas más famosas compuestas para San Giacomo —las nueve lecciones de Jommelli, Perez, y Durante, más un *Miserere* del mismo Ciampi, todas hechas para la Semana Santa de 1746— no aparecen en México. De todos modos, es evidente que hubo una tentativa, por parte de alguien, de expandir el repertorio de Semana Santa de la catedral en la década de los 1760, aunque los resultados conservados sean escasos.

En este sentido, la Catedral de México representa una suerte de excepción dentro de una crisis más amplia, incluso en centros tradicionales, de la música del Oficio de Semana Santa del momento. El problema de la interpretación alegórica de los versos de Jeremías como si se refirieran tanto a la destrucción del alma individual por el pecado como —una interpretación menos agradable pero también presente en la exégesis del época— a la ruina de la Jerusalén física en castigo por la “complicidad” o “intermediación” judía en la Pasión, presentaba cada vez más problemas para los públicos musicales no clericales. Tal vez la Nueva España caminó en paralelo, de manera limitada,

al continuar con la producción de lamentaciones en estilo moderno para casas religiosas de Nápoles (no la catedral), a lo largo de la mayor parte del siglo, una tradición que puede rastrearse hasta las obras de P.A. Ziani, Francesco Provenzale y Gaetano Veneziano alrededor de 1680-1710. Sin embargo, la práctica novohispana añadió su propio énfasis cultural a la conmemoración de la Pasión representada en la Semana Santa.

El responsorio: pervivencia y renovación en los siglos XVIII y XIX

Dianne Lehmann Goldman

En términos de número de composiciones, el responsorio de *maitines* fue el género más importante —así como el más complejo de catalogar— de la música compuesta en la Catedral de México. El Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCM) conserva responsorios sueltos y organizados por grupos, para voces y para voces con instrumentos, firmados y anónimos, usados pocas veces o usados casi continuamente desde su creación y hasta finales del siglo XIX. Suman más de seiscientos noventa obras y reflejan la gama de formas musicales y estilos empleados en la catedral durante varios siglos. Lo que los une es su lugar en la liturgia de *maitines* y su pervivencia como elemento importante del repertorio catedralicio a través de los siglos.

La colección de responsorios en el ACCM tiene obras de veinte compositores en total, entre ellos Antonio de Salazar, Ignacio Jerusalem, Matheo Tollis de la Rocca, Antonio Juanas y varios otros compositores de los siglos XVIII y XIX que, aunque vinculados con la catedral, no prestaron sus servicios como maestros de capilla; tal es el caso de José Antonio Gómez y Olguín. Además, ciento nueve obras no están atribuidas a ningún compositor en particular aunque en algunos casos se

podría identificar la autoría por medios alternativos, incluso consultas a los inventarios del archivo y estudios de concordancias.

Los responsorios figuran entre los géneros más fáciles de fechar debido a que los autores o quienes copiaron sus obras usualmente comprendían una portada con información importante como el nombre del compositor, la fecha, el *incipit* del texto y la dotación. La mayoría de las fuentes conservan la portada. Las fechas se extienden de 1703 (obra de Antonio de Salazar) a ca. 1950 (obra de Delfino Madrigal).

En general, los responsorios pueden dividirse en dos grupos: los anteriores a 1815 y los escritos con posterioridad a ese año; entre otros elementos, hay diferencias en duración, número y tipo de voces e instrumentos, y estado de conservación. Del primer grupo hay aproximadamente trescientas obras, que incluyen dieciséis que fueron escritas por Antonio de Salazar. Sus obras, dedicadas a las fiestas de San Ildefonso, la Santísima Trinidad, la Purísima Concepción y la Natividad de la Virgen, están escritas para voces con acompañamiento de órgano u otros instrumentos de bajo continuo. Es probable que de nueve, de las dieciséis obras, falte al menos una parte vocal.

La mayoría de los aproximadamente trescientos responsorios de este primer grupo fue escrita después de 1756 por los maestros de capilla Ignacio Jerusalem, Matheo Tollis de la Rocca y Antonio Juanas; también hay obras de otros compositores que no fueron maestros de capilla, sino músicos de ésta o compositores de otras instituciones, que reflejan un mejor estado de conservación que las obras de Salazar. Hay variedad de tipos de fuentes conservadas en el ACCMM: partituras y borradores, copias de partes vocales e instrumentales y contrafactos de obras realizados años después de la composición de los originales. En general, las fuentes están en excelente condición dada su edad, procedencia y nivel de uso. La mayoría no está dañada por agua, o por insectos y está escrita en tinta oscura y legible.

De los responsorios compuestos en la Ciudad de México para la catedral, usualmente se conservan tanto un borrador autógrafo u holográfico de la partitura como una dotación complementa de partes. Sin embargo, de algunos de los responsorios individuales más tempranos del archivo faltan una o más partes vocales o instrumentales (como los de Salazar). Por lo general, las portadas de estas obras tempranas no registran ni fecha ni nombre del compositor aunque estos datos se pueden estimar por otros medios como inventarios y copias hechas posteriormente. Con excepción de los responsorios escritos por Antonio de Salazar, fechados antes de 1715, las obras de las que hay partes pero no borrador de partitura sugieren que son contrafactos o que fueron compuestas para su uso en otros lugares y después importadas o llevadas a la Catedral de México.

La mayoría de los responsorios compuestos por Ignacio Jerusalem y Matheo Tollis de la Rocca tienen la forma de *aria da capo*. Ésta fue muy usada por los compositores en obras profanas durante los periodos barroco y galante. La forma de aria se acopla perfectamente a la forma del responsorio. En el cuadro 1 se muestra cómo coinciden las secciones de ambas formas.

Cuadro 1
Semejanza entre las formas del *aria da capo*
y del responsorio

FORMA	ARIA DA CAPO	RESPONSORIO
A	Recitativo	Responso (primera parte)
B	Sección A (aria)	Responso (segunda parte: <i>Pressa</i>)
C	Sección B (aria)	Verso salmódico
B	Sección A (ornamentada)	<i>Pressa</i>
D*		<i>Gloria Patri</i>
B	Sección A* (ornamentada)	<i>Pressa</i>

* Las secciones en negrita sólo aparecen en el último responsorio de cada nocturno (responsorios 3, 6 y 8)

Usando esta forma, la primera sección del responsorio se presenta como un recitativo: ni el texto ni la música de esta sección se repiten; el resto del texto está puesto en forma de *aria da capo*. Ésta inicia con una frase breve para los instrumentos seguida de la parte del responsorio que se repite (la *pressa*), que constituye la sección A del aria. En muchos casos, la música y el texto de esta sección aparece dos veces. A continuación, el verso salmódico se presenta como la sección B del aria después de la cual se regresa a la sección A (*pressa*), esta vez con ornamentación vocal. Si se trata del último responsorio del nocturno, hay dos secciones más: una para la *Gloria Patri* —que no tiene equivalente en la forma del *aria da capo*— y otra repetición de la *pressa*.

Esta forma la empleó también Antonio Juanas a fines del siglo XVIII y principios del XIX con la diferencia de que en vez de explicitar la forma mediante símbolos de repetición y otras señales, optó por escribir de nuevo la música que se repetía. Al usar este método, Juanas hizo cambios sutiles en la textura, el ritmo y la sonoridad de los acordes en las repeticiones. De esta manera, siguió en lo fundamental la forma que usaron Jerusalem y Tollis de la Rocca.

Las dotaciones de las obras del primer grupo (anteriores a 1815) varían de cuatro voces a *capella* a dos coros de cuatro voces acompañados por conjuntos instrumentales en combinaciones diversas: violines, viola, oboes, flautas, cornos, clarines, fagotes, bajo continuo, órgano y/o timbales. Un número pequeño de responsorios está escrito para voz y un instrumento “obligado” para destacar el acompañamiento instrumental. Dos responsorios de Ignacio Jerusalem y varios de Antonio Juanas requieren uno o más instrumentos obligados. Sin embargo, este término fue utilizado con significados diferentes por cada compositor. Por ejemplo, la obra *Omnes moriemini*, de Jerusalem (núm. 9.7), tiene una parte para violonchelo solo que se distingue con mucha claridad de los otros instrumentos,

es, en realidad, una parte solista.²¹ En el borrador, el epígrafe para el violonchelo dice “obligado”. En cambio, en las obras de Juanas, las partes que se consignan como “obligados” refieren a uno o dos instrumentos, necesarios para completar la armonía de la obra, sin destacar en lo particular sino siendo partes integrales del conjunto. En sus obras, Juanas usó el término “obligado” como opuesto a *ad libitum*. Hay casos, por ejemplo la obra *Invitatur ad paradisi*, de Martín Cruzelaegui (núm. 1.10), en los que el instrumento destacado (flauta) no se describe como “obligado”, a pesar de tener una parte de carácter solista, difícil de ejecutar.²²

El segundo grupo de responsorios, que data después de 1815, fue escrito después de que Antonio Juanas dejó su puesto como maestro de capilla y suman aproximadamente noventa y cinco obras. Uno de los compositores más representado en el ACCMM, perteneciente al grupo de músicos que empezaron a prestar sus servicios en la catedral a finales de la década de 1810, es José Antonio Gómez (1805-1876), organista de la Catedral de México entre 1820 y 1865 y quien escribió mucha música para los servicios.²³ Es evidente que el género responsorio fue importante durante su periodo: su obra más temprana es uno para el día de San Pedro, fechado 1822 (núm. 278).²⁴ Sus obras regularmente incluyeron instrumentos obligados, especialmente el órgano, y voces con conjuntos de violines, viola, flautas, clarinetes, cornos, timbales y bajo continuo, entre otros.²⁵

²¹ Evgenia Roubina, *El responsorio “Omnes moriemini” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México, UNAM-Escuela Nacional de Música 2004.

²² Dianne L. Goldman, “The Matins Responsory at Mexico City Cathedral, 1575-1815”, tesis de doctorado, Northwestern University, 2014, pp. 317-319.

²³ John G. Lazos, *José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) y su catálogo musical: un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2016, pp. 1-2.

²⁴ *Ibidem*, p. 112.

²⁵ *Ibidem*, p. 5.

La gran mayoría de los responsorios de ambos grupos fue destinada para ser incluida en series de responsorios escritas con textos para festividades específicas. Además de los tipos de juegos de *maitines* descritos en otros estudios del presente volumen, es importante distinguir en los juegos entre los que tienen composiciones para cada uno de los ocho textos litúrgicos del servicio (juegos completos) y los agrupamientos en los que solamente se tiene una selección de esos responsorios (series). Las series incluían tres o cinco obras, lo que implicaba que los textos del resto de los responsorios podrían haber sido realizados en canto llano o fabordón, o agregado por compositores posteriores. Solamente en raras ocasiones se encuentra una obra de música con un texto de responsorio para ser interpretada como obra independiente; ejemplos de este tipo con frecuencia eran considerados motetes —o sea, una obra con texto de responsorio pero que no desempeñó la función litúrgica de éste—, ejecutado en ocasiones fuera del servicio de *maitines*. Sin embargo, hay responsorios como el *Vidi speciosam*, de Ignacio Jerusalem (primer responsorio para la Virgen de Guadalupe, núm. 54.1), que fueron concebidos como obras individuales y que más tarde se agruparon con otros responsorios para crear una serie.²⁶

Muchas de las obras de las que se conservan varias versiones fueron revisadas o adaptadas, sea por el mismo compositor o por otro, años después de haber sido compuestas. Tal es el caso de los responsorios de Matheo Tollis de la Rocca y de Antonio Juanas. Durante la primera parte de su carrera en la Ciudad de México (donde llegó a finales del año 1750), Tollis de la Rocca escribió once responsorios, así como obras largas de otros géneros. Cuando empezó a ejercer el maestrazgo de capilla a principios de 1770, revisó casi cada obra de las que había compuesto durante la década de 1750, con el fin de enfatizar frases musicales

²⁶ Goldman, “The Matins Responsory...”, *op. cit.*, p. 176.

haciéndolas más cortas y variar la instrumentación mediante el empleo de un menor número de músicos.

De la misma manera, Juanas revisó años después algunos de sus primeros responsorios escritos para la Catedral de México a su llegada a la ciudad. En un caso, *Quae est ista quae ascendit*, Juanas escribió un nuevo final para el responsorio compuesto por Tollis de la Rocca.²⁷ Estos tipos de cambios suelen reflejar las capacidades y limitaciones de los músicos contratados por la catedral y favorecen un mejor entendimiento de su obra. Cuando se crearon nuevas versiones, éstas sustituyeron a las que habían sido revisadas. En el presente catálogo, las obras que fueron revisadas por el autor aparecen como versiones (1), (2), etcétera y están agrupadas bajo un mismo número catalográfico. Esto muestra que están conectadas y que los materiales musicales (melodías y armonías) son iguales o similares entre las varias versiones.

Si bien los propios autores cambiaron algunos de sus responsorios años después de haberlos escrito, muchos otros fueron alterados por otros compositores, usualmente maestros de capilla que deseaban utilizar las obras durante los servicios de la catedral pero que disponían o de una plantilla de músicos diferente, o contaban con músicos con habilidades distintas a las que requería la obra original. En tales casos, el compositor “arreglista” actualizó la instrumentación a fin de poder mostrar quién había sido empleado por el cabildo de la catedral durante su tiempo. Por ejemplo, los ocho responsorios para la Santísima Trinidad escritos por Antonio de Salazar fueron adaptados por Matheo Tollis de la Rocca durante el año de 1770 a fin de incluir violines y bajo continuo

²⁷ Dianne L. Goldman, “Antonio Juanas como vínculo entre pasado y presente visto a través de los responsorios de la Catedral de México”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente*. Volumen II, Lucero Enríquez (coord. y ed.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, pp. 137-159.

y reflejar quién era parte de la capilla de música durante ese periodo.²⁸

Entre las obras que tuvieron más cambios de este tipo se cuentan las de Ignacio Jerusalem; de hecho, muchos de sus responsorios, originalmente escritos para voces solistas y pares de violines, cornos y bajo continuo tienen múltiples niveles de adiciones. En la década de 1790, Antonio Juanas añadió pares de oboes y, a las obras que no los incluían, pares de cornos. De ochenta y seis responsorios escritos por Jerusalem, treinta y siete tienen adiciones hechas por Juanas. El segundo nivel de adiciones instrumentales, y también el más tardío, fue realizado por José Ignacio Triujeque, músico y compositor que trabajó para la catedral de la Ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX. Las contribuciones de Triujeque, Juanas y varios otros a la instrumentación original de las obras de Jerusalem, consistió en agregar pares de clarinetes, trompetas y otros instrumentos.²⁹ Un total de cuarenta y dos responsorios integran este grupo de añadiduras. En este catálogo, el nombre del arreglista está incluido en la entrada cuando se conoce su identidad.

Otra faceta de las fuentes que muestra la importancia del género es la de los responsorios que son contrafactos de otras obras. El ACCMM conserva diecisiete responsorios nominalmente atribuidos a Ignacio Jerusalem pero que fueron, de hecho, obras que Antonio Juanas hizo durante su carrera. Juanas usó como fuente música que Jerusalem había escrito décadas atrás. En ocho de los diecisiete casos, la obra original de Jerusalem había sido un responsorio con texto distinto. En las otras nueve ocasiones, Juanas tomó la música de un aria que Jerusalem había escrito con texto en lengua vernácula. Durante la carrera

de Juanas, esta música fue excluida del repertorio casi por completo. Sin embargo, quedaron en el archivo muchas obras en lengua vernácula, que incluían villancicos, cantadas, arias y loas. Él utilizó la música y rescató obras difuntas, ya desaparecidas de Ignacio Jerusalem, para darles una nueva forma con distinto texto en un idioma diferente.³⁰

Uno de los aspectos que hacen del responsorio un género tan fascinante pero a la vez tan complicado de catalogar (como es el caso de varios de los ejemplares que se encuentran en el ACCMM) es el de los diversos niveles de interpolación e interacción entre la música de compositores y músicos de tiempos distintos, aunado al hecho de que todas las intervenciones funcionaban juntas para crear las obras que se interpretaban. En el cuadro 2 se ejemplifica un grupo de obras para la Asunción de la Virgen. Los responsorios para este oficio tienen música escrita originalmente por dos compositores diferentes (Ignacio Jerusalem y Giacomo Rust [Rusti]), adaptada por otros dos compositores (Matheo Tollis de la Rocca y Antonio Juanas). Es posible que durante la carrera de Jerusalem hubiesen solamente tres responsorios para la Asunción y que los demás hubieran sido añadidos por Juanas por medio de tres métodos distintos: a) usar una obra de Jerusalem, compuesta originalmente para otra festividad, sin cambiar el texto (*Beata es Virgo Maria quae Dominum*); b) contrafactear una obra de Jerusalem (*Vidi speciosam, Quae est ista quae processit* y *Beata es Virgo Maria dei genitrix*); y c) usar una obra de un compositor totalmente distinto (*Beatam me dicent*).³¹ Con las adaptaciones que hicieron Tollis de la Rocca y Juanas al incluir nuevas partes para los instrumentos de que pudieron disponer durante el tiempo en que estuvieron a cargo de la capilla de música, el resultado es un complejo de obras que tuvieron vida propia y un rompecabezas de fuentes para investigadores y catalogadores.

²⁸ Dianne L. Goldman, "Between Stile Antico and Galant: an Authorship Complex of Eighteenth-Century Responsory for the Santísima Trinidad at Mexico City Cathedral", en *Haydn and His Contemporaries 2*, Kathryn Libin (ed.), Ann Arbor, Steglein Publishing, 2015, pp. 1-17.

²⁹ Goldman, "The Matins Responsory...", p. 382.

³⁰ *Ibidem*, pp. 383-384.

³¹ Es muy probable que este responsorio fuese un aria de ópera contrafactada por Antonio Juanas.

Cuadro 2
 Responsorios para la Asunción de la Virgen atribuidos a Ignacio Jerusalem (núm. 8)

COMPOSITOR	TEXTO	POSICIÓN	DOTACIÓN	NOTAS
Juanas (arreglista)	<i>Vidi speciosam</i>	1	SATB, 2vl, 2ob, 2cor, bc, org, timp	Basado en <i>Hodie nobis caelorum Rex</i> , Resp. 1 para Navidad, de Jerusalem
Jerusalem (?)	<i>Sicut cedrus</i>	2	A, 2vl, 2cor, bc	El borrador ya no existe
Juanas (arreglista)	<i>Quae est ista quae processit</i>	3	SATB, 2vl, 2ob, 2cor, bc, org, timp	Basado en <i>Quem vidistis, pastores</i> , Resp. 3 para Navidad, de Jerusalem
Jerusalem (con adiciones de Juanas)	<i>Ornatam monilibus</i>	4	SATB, 2vl, 2cor, bc, org (+2ob, 2clno)	Juanas añadió oboes y clarines
Rust [Rusti]	<i>Beatam me dicent omnes</i>	5	T, 2vl, 2cor, bc	Misma obra usada como Resp. 8 para la Virgen de Guadalupe
Jerusalem (con adiciones de Juanas)	<i>Beata es Virgo Maria quae Dominum</i>	6	SATB, 2vl, 2cor, bc, org (+ 2ob, 2clno, timp)	Compuesto originalmente para el Común de la Virgen con clarines y timbales añadidos por Tollis de la Rocca y oboes añadidos por Juanas
Jerusalem (con adiciones de Juanas)	<i>Diffusa est gratia</i>	7	SATB, 2vl, 2cor, bc, org (+2ob, 2clno, timp)	Juanas añadió oboes, clarines y timbales
Juanas (arreglista)	<i>Beata es Virgo Maria Dei genitrix</i>	8	SATB, 2vl, 2ob, 2cor, bc, org, timp	Basado en <i>O magnum mysterium</i> , Resp. 4 para Navidad, de Jerusalem

Cambiar el texto de una fuente siguió siendo un método importante para crear nuevas obras en el periodo posterior a 1815. Por ejemplo, el quinto responsorio para la festividad de San José (*Fuit Dominus*), escrito por José Antonio Gómez y Olguín en 1843, fue usado en 1884 para la celebración de la Preciosa Sangre y en 1886 para el domingo de la infraoctava de *Corpus Cristi*. Otro ejemplo de Gómez, sin fecha, fue el que compuso originalmente para la Asunción de la Virgen como octavo responsorio (*Beata es Virgo Maria*) y al que después se le puso un texto para Santa Cecilia (*Cecilia me misit*).

En varios casos, se desconoce quién hizo un contrafacto pero es posible saber de dónde se sacó la música para la obra. Una fuente importante para obtener responsorios contrafacteados fue la música importada o traída de Europa. Estas obras usual-

mente eran arias de óperas italianas. De casi ninguna hay partitura en borrador sino sólo las partes para voces e instrumentos.

De acuerdo con el número y la complejidad de las fuentes que contienen los responsorios del ACCMM podemos decir que este género fue uno de los más importantes y quizá el más usado por los maestros de capilla, especialmente después de 1756. La presencia de responsorios con múltiples versiones —como los que fueron adaptados de fuentes en latín y español— muestra que estas obras formaban parte de un repertorio vivo, siglos después de haber sido compuestas. El presente catálogo representa años de trabajo organizando estas fuentes con la finalidad de hacerlas tanto comprensibles como útiles a los investigadores, al mismo tiempo que aporta datos sobre cómo y qué pensaban los maestros de capilla y los músicos sobre sus propias obras.

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

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

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

Carolina Sacristán Ramírez es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, especializada en arte virreinal de los siglos xvii y xviii. Es miembro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente desde 2009. Colabora en el proyecto de catalogación de Papeles de Música de la Catedral Metropolitana; es corresponsable del catálogo electrónico. Sus investigaciones exploran el vínculo entre la devoción y los afectos por medio de la pintura y la música. Ha publicado diversos artículos relacionados con este tema siguiendo aproximaciones interdisciplinarias. Su trabajo ha sido beneficiado con un apoyo otorgado por Thoma Art Foundation. Es clavecinista graduada del Conservatorio de Vicenza, Italia.

La elaboración de catálogos de fuentes es un trabajo fundamental e indispensable para la historiografía musical. Desde que Robert Eitner publicara sus registros de fuentes entre 1900 y 1904, la catalogación ha sido un trabajo sustancial de la musicología moderna. Actualmente, varios catálogos se han publicado siguiendo el estándar fundamental del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) aparecido medio siglo después de la publicación de Eitner.

La excepcionalidad del catálogo que se presenta aquí se muestra en un banco de datos que sirve de base tanto a los volúmenes impresos como a un catálogo electrónico. En el campo de la *Digital Musicology*, este tipo de publicación híbrida, como se le llama cada vez con más frecuencia, es objeto de intensas discusiones cuando se le considera como una disciplina nueva –sobre todo en relación con monografías y ediciones científicas– al favorecer la puesta en red, inmediata, del medio impreso (el llamado *golden open access*). El catálogo presente se ajusta a este estándar pero, a su vez, es una hazaña pionera todavía más avanzada ya que en la forma que se ha aplicado aquí, no se ha intentado hasta ahora, que yo sepa. Aunado a ello, la articulación del catálogo según los géneros musicales, en combinación con el Online Public Access Catalog (OPAC), se revela como un método muy inteligente.

El impacto de las amplias investigaciones realizadas en este proyecto de catalogación será, sin duda, notable. La realización de un inventario completo por un equipo de musicólogos, historiadores del arte, historiadores de la Iglesia y otros especialistas, que analizan no sólo los materiales estrictamente musicales, sino también la documentación adicional relacionada con el tema, es un sueño difícil de realizar para cualquier estudioso de las fuentes en la historia de la música.

Destaca como uno de los grandes méritos de esta obra completa de catalogación el que sus autores comenzaron el trabajo de investigación con una evaluación de los inventarios y catálogos preexistentes. Tan sólo la división interna de los tomos ya publicados deja en claro la especificidad del repertorio conservado en la Catedral de México: villancicos y cantadas (volumen I), *vísperas*, antifonas, cánticos y salmos (volumen II), *maitines*, oficios de difuntos, lecciones y responsorios (volumen III). Por todo lo dicho, se espera con impaciencia la publicación de los siguientes volúmenes, tan promisorios en cuanto al método empleado, su información y las conclusiones sobre el desarrollo del repertorio de música en la Catedral de México.

Con la publicación del tercer volumen del *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, el público interesado tanto en la historia cultural de la capital de México como en la música que practicó la Iglesia mexicana, dispone de un repertorio amplio de información que le permite ver, entre otros aspectos, cómo se construía musicalmente un oficio de *maitines*, cómo en ese servicio se integraban obras de varios autores en distintas temporalidades generando unidades documentales muy complejas, cómo se dio la pervivencia de la tradición y cómo se adaptó después del Vaticano II. Este volumen es un testimonio magnífico de la labor realizada por el proyecto Musicat que, en 2017, celebró sus quince años de fundación.

KLAUS PIETSCHMANN

