

CATÁLOGO DE OBRAS DE

MUSICA

II. Vísperas, antífonas, salmos,
cánticos y versos instrumentales

DEL ARCHIVO DEL CABILDO CATEDRAL METROPOLITANO DE MÉXICO

Lucero Enríquez Rubio
Drew Edward Davies
Analía Cherñavsky

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
DREW EDWARD DAVIES
ANALÍA CHERÑAVSKY

Catálogo
de obras de
música
del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Volumen II
Vísperas, antífonas,
salmos, cánticos
y versos instrumentales



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 2015

ML3015.8

.M49.C37

2015

Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México / Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Chernávsky [coordinadores] – Primera edición. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.

542pp., ils.

Contenido: Volumen II. Vísperas, antífonas, salmos, cánticos y versos instrumentales.

ISBN 978-607-02-6018-6 (Colección)

ISBN (volumen II)

1. Catedral de México – Cabildo – Archivo – Catálogos. 2. Música sacra – Ciudad de México – Catálogos. 3. Catedral de México – Historia – Fuentes. 4. México – Historia eclesiástica – Fuentes. I. Enríquez Rubio, Lucero, editor. II. Davies, Drew Edward, editor. III. Chernávsky, Analía, editor.

Primera edición: 10 de noviembre de 2015

D.R. © 2015. Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas

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

Fax: (55) 5665 4740

libroest@servidor.unam.mx

www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-6018-6 (colección)

ISBN 978-607-02-xxxx-x (volumen II)

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	
Apuntes sobre el canto de los salmos y las <i>vísperas</i> en la Catedral de México <i>Lucero Enríquez Rubio y Carolina Sacristán Ramírez</i>	33
Géneros de <i>vísperas</i> en la Catedral de México <i>Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies y Carolina Sacristán Ramírez</i>	39
CATÁLOGO	
Criterios de catalogación y descripción de la ficha	55
Vísperas	67
Antífonas	133
Salmos	299
Cánticos	433
Versos instrumentales	451
Fuentes	489
Índice de compositores y arreglistas	493

Índice de títulos	497
Índice de signaturas	503
Obras catalogadas	517

Estudios introductorios

Géneros de *vísperas* en la Catedral de México

Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies y Carolina Sacristán Ramírez

Vísperas

En el siglo XVI, después de revisada y simplificada la liturgia católica a raíz del Concilio de Trento, la trascendencia de las *vísperas* fue en aumento en la medida en que empezó a predominar el rezo sobre el canto en las otras horas del Oficio Divino. El de *vísperas* dejó de ser un servicio corporativo (como lo era en las comunidades medievales) para transformarse en una celebración que involucraba a oficiantes, coro y feligresía, constituyéndose paulatinamente en un acontecimiento importante en la vida social de una ciudad católica. La forma de celebrar esta hora canónica refleja, quizá mejor que la de otros servicios (con excepción de las procesiones), el “uso” de una catedral.

El canto llano cedió lugares a la polifonía y a los maestros de capilla; de manera progresiva, cantores, músicos y organistas adquirieron relevancia en la celebración.

A diferencia de los *maitines* que sólo en las fiestas dobles de primera clase se realizaban con toda la capilla de música,¹ las *vísperas* solemnes con órganos, instrumentistas y coros se llevaban a cabo con mucha mayor frecuencia. Las primeras *vísperas* tenían lugar un día antes de las fiestas del Señor, de la Virgen, de apóstoles, evangelistas, confesores y santos de devoción local. Las segundas *vísperas* se efectuaban el día de la fiesta. Los grandes juegos de *vísperas* de Palestrina, Monteverdi, Handel o Mozart fueron escritos o para las *vísperas* del domingo, o de fiestas marianas, de apóstoles o de confesores, ya que comparten con otras muchas fiestas la mayoría de los salmos y el cántico *Magnificat*.

El esquema de la estructura litúrgico-musical de las *vísperas* es el siguiente:

¹ Tal es el caso de la Natividad, la Resurrección, la Asunción, la Purísima Concepción y San Pedro.

Versículo de invocación: V: *Deus in adjutorium* R: *Domine ad adjuvandum*

Salmodia: cinco salmos precedidos y seguidos por cinco antífonas (antífona 1, salmo 1, antífona 1; antífona 2, salmo 2, antífona 2; etcétera.)

Capítulo

Responsorio breve

Himno

Antífona para el *Magnificat*

Magnificat

Oraciones, versículos y fórmulas de inicio y despedida

La mayoría de los 31 juegos de *vísperas* que hasta ahora hay en el *Archivo de Música* del ACCMM constan de dos o tres salmos y el cántico *Magnificat*; en varios de ellos no existe la organicidad musical que, en los grandes juegos de *vísperas* es tan importante como la litúrgica:² esto puede concluirse al ver los contrafactos de salmos provenientes de obras de distintos autores al lado de obras anónimas que, con un *Magnificat*, podían completar un juego. Es notable el hecho de que del versículo de invocación que se entonaba en canto llano (*Deus in adjutorium*) sólo en cuatro de los juegos se encuentre la respuesta polifónica (*Domine ad adjuvandum*): uno de ellos es de ca. 1690 y es de Miguel Matheo de Dallo y Lana (núm. catalográfico 7), en estilo polifónico renacentista; los otros tres, impresos, son de autores europeos de princi-

² Un ejemplo emblemático y magistral son las *vísperas* de Claudio Monteverdi incluidas en la publicación de 1610 *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae*, que consta del versículo de invocación (escrito como una introducción al estilo de la tocata inicial de su ópera *Orfeo*), los cinco salmos de *vísperas* para la Virgen (*Dixit Dominus, Laudate pueri, Laetatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem*), cuatro motetes (*Nigra sum, Pulchra es, Duo Seraphim, Audi coelum*) que podían introducir o concluir el canto de cuatro de los cinco salmos (alternando con las antífonas correspondientes en canto llano), el himno *Ave maris stella*, una *Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis* (para la letanía de los santos) y dos *Magnificat*.

pios y mediados del siglo XIX: Joseph Anton Angeber (núm. catalográfico 2), Donat Müller (núm. catalográfico 25) y Josef Ohnewald (núm. catalográfico 26). Dos de estos juegos incluyen, además, los cinco salmos de *vísperas*. La intención de dar organicidad musical a la estructura litúrgica de estas obras es clara, lo que no parece serlo tanto en los juegos de *vísperas* del siglo XVIII, reducidos a dos o tres salmos (1º, 3º y 5º) y el *Magnificat*. Cabe señalar que a lo largo del siglo XIX esas *vísperas* impresas se tomaron como matrices para elaborar contrafactos que servían para varias festividades.

Algunos juegos de *vísperas* que encontramos hoy en el *Archivo de Música* del ACCMM fueron escritos para un servicio en particular, por ejemplo para la celebración de la Preciosa Sangre de Cristo (Martín Francisco Cruzelaegui,³ núm. catalográfico 5), para la Virgen de Guadalupe (Francisco Delgado,⁴ núm. catalográfico 8). *Vísperas* para difuntos escribieron Antonio Juanas (núm. catalográfico 17), Ignacio Jerusalem (núm. catalográfico 10) y Matheo Tollis de la Rocca (núm. catalográfico 27). Las *vísperas* en español de Ángel Aguilar Carrillo, fechadas en 1968 (núms. catalográficos 28 y 29), así como las de Delfino Madrigal Gil, fechadas en 1973 (núm. catalográfico 31) respondieron a las directrices del Concilio Vaticano II.

La gama que cubre el repertorio de *vísperas* de la Catedral de México si bien no es amplia en cantidad si lo es en términos indicativos de las épocas, estilos, gustos y funciones que esa música ejemplifica y que permite vislumbrar la sociedad a la que iba dirigida y que le dio origen.

³ En 1793 era provincial, “convento grande de San Francisco de México”, disponible en <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/patente-ministro-provincial-santo-evangelio-fray-martin-francisco-cruzelaegui-insertado/id/15979.html>, consultada el 17 de junio de 2013.

⁴ Violinista de la capilla de música de la catedral: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 67, ff. 311v-313.

Antífonas

Las antífonas en el *Archivo de música* del ACCMM constituyen un repertorio desconcertante a primera vista. Tres grandes grupos se distinguen entre sí. El primero, integrado por 245 obras monódicas escritas en notación cuadrada, en papeles de tamaños muy variados y con todo tipo de escritura: algunas “puntadas” a la manera de un libro de coro, con rúbricas e iniciales coloridas y ornamentadas; otras, escritas a lápiz en el reverso de un pedazo de hoja pautada con una notación como si hubiese sido hecha por un aprendiz. El segundo grupo lo constituyen las “Salves” escritas en notación moderna para voces con acompañamiento instrumental. Hay 49 *Salve Regina* de diversos autores, 19 de ellas de Antonio Juanas, incluida una colección de este autor, 14 slaves para cuatro voces y acompañamiento. Las salves abarcan una temporalidad que va de José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738, núm. catalográfico 394) a Cenobio Paniagua (ca. 1845, núm. catalográfico 379) y muestran la pervivencia de parte de un rito que se constituyó en una en sí mismo.

El tercer grupo está formado por 17 *Ave Maria* y diez *Christus factus est*, también de varios autores; en este grupo se encuentran obras para piano y voz así como conjuntos instrumentales propios de una sala de conciertos como el integrado, entre otros instrumentos, por cuatro pianos.

Tomar en cuenta algunos factores puede ayudar a la comprensión de tan peculiar repertorio. Las antífonas son el género con mayor presencia en el repertorio litúrgico. La recopilación hecha por Hesbert arroja más de 4 000 obras.⁵ Desempeñan una doble función en el ritual: una de carácter eminentemente litúrgico y otra de carácter musical.

En cuanto a la primera, las antífonas proporcionan tanto el espíritu de la celebración como el del salmo al que enmarcan, cantándose antes y después de él. En el entramado contemplativo que se teje entre el pensamiento teológico y la expresión espiritual, razón de ser del Oficio Divino, las antífonas cumplen un papel determinante.⁶

Por lo que respecta a la segunda, las antífonas desempeñan un importante papel musical en cuanto enmarcan la entonación de un salmo. Al preceder la entonación de éste, la clara cadencia con la que concluyen determina la elección del tono en que se va a recitar el salmo que le sigue; a su vez, al término de la recitación de éste, se puede escoger la forma de concluirlo (*differentia*, *diffinitio*, o *varietas*) en función del inicio de la antífona (pues ésta se vuela a cantar), con el fin de lograr una transición musicalmente tersa.

La palabra *antiphōna*, del griego *antiphōnos* (“resonar con”) pasó al latín sin traducción. La peregrina Egeria, en su diario de viaje (*Itinerarium*, siglo IV), usó el término *antiphonae* en repetidas ocasiones relacionándolo casi siempre con los salmos, *psalmi*, al describir con detalle la liturgia que se celebraba en Jerusalén. De hecho, de las 95 antífonas para el salterio, “50 contienen las palabras de apertura del salmo [al que acompañan]”.⁷ Según Hiley,⁸ se pueden agrupar en tres grandes tipologías: a) las que se emplean en el Ordinario del Oficio (días feriales y domingos sin festividad específica) caracterizadas por ser breves y sencillas y que constituyen un *corpus* numéricamente acotado (las 95 antífonas para el salterio antes mencionadas); b) las antífonas propias para la liturgia de cada día y hora del Oficio, que constituyen la mayor parte del repertorio; c) las antífonas

⁵ *Corpus antiphonalium officii*, edición de René-Jean Hesbert, citado por David Hiley, *Western Plainchant. A handbook*, Oxford, Clarendon Press, 2005, p. 89. Hesbert empleó doce fuentes europeas para hacer la recopilación.

⁶ Michel Huglo y Joan Halmo, “Antiphon”, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, disponible en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01023>>, consultada el 26 de junio de 2013.

⁷ *Idem*.

⁸ Hiley, *op. cit.*, pp. 88-89.

que preceden y cierran el canto del *Benedictus* y el *Magnificat*, que son más extensas y elaboradas que las pertenecientes a las dos tipologías anteriores, en especial cuando se trata de un día de fiesta doble de primera clase.⁹ Con excepción de éstas, los textos de las antífonas suelen tener entre una y cuatro cláusulas; algunos son tan breves como una frase de entre tres y ocho palabras.¹⁰ Los textos son en prosa y sus fuentes, múltiples: el Cantar de los Cantares, los Evangelios, vidas de los santos y desde luego los salmos. Cabe aclarar que hay antífonas, como las marianas, que no están vinculadas a salmo alguno.

Estas consideraciones explican, en parte, el primer grupo de antífonas conservadas en el ACCMM: A1451,¹¹ es una colección manuscrita de 59 antífonas en notación cuadrada para *vísperas* del Propio del Tiempo (Domingo de Ramos, Cuatro Témperas, Cuaresma, Domingo de Pasión), un tercio de las cuales, aproximadamente, concuerda con las contenidas en el *Liber Usualis*.¹²

De las colecciones de antífonas en notación cuadrada para el Propio de los Santos y para las fiestas de la Virgen y del Señor, destacan la A1438, integrada por 8 antífonas para las *vísperas* del Purísimo corazón de la Virgen; la A1435 que contiene 9 antífonas para los *maitines* de la fiesta de la Asunción, y las cinco colecciones para fiestas del Señor —algunas de las cuales hace tiempo dejaron de celebrarse— y que están compuestas,

cada una, por las cinco antífonas para *vísperas* más la antífona para el *Magnificat* y la antífona para las segundas *vísperas*. Se trata de las colecciones A1456 (Oración de Jesús en el huerto), A1457 (Preciosa Sangre de Cristo), A1458 (Espinas y Corona de Jesucristo), A1459 (Lanza y Clavos de Jesucristo), A1460 (Santísimo Sudario de Jesucristo).

Las cinco antífonas que se cantan en *laudes* se repiten en *vísperas*, con excepción de las fiestas dobles de primera clase. Varias de las colecciones de antífonas del ACCMM incluyen la antífona para el *Magnificat*, lo que es un claro indicador de que podían servir tanto para *laudes* como para *vísperas*, aunque esta acción litúrgica no esté consignada en el documento.

Habida cuenta de que los libros de canto llano de la misma catedral se usaron en forma continua hasta los primeros años del siglo xx, una línea de investigación que podría realmente contribuir a comprender este repertorio de antífonas escritas en notación cuadrada sobre papeles sueltos de música sería analizar qué relación guarda con las numerosas antífonas que se encuentran en los cantorales. Merece destacarse que, aun así, será difícil explicar la proveniencia de algunas antífonas sueltas que hay en el archivo, como la núm. catalográfico 236, escrita a lápiz en el reverso de medio folio de papel industrial y que parece coincidir con una de las varias versiones españolas de la *Salve* que registra Snow.¹³

Por lo que atañe al segundo grupo, el constituido por las “Salves”, es pertinente recordar que dedicar a la Virgen María el canto y el rezo de alguna antífona, oración y versículo al final de los oficios de *vísperas* o *completas*, o el día sábado después de *laudes*, era ya una tradición en la Europa de la Baja Edad Media.¹⁴ Tres elementos

⁹ Los textos de las dos últimas tipologías proceden del Evangelio de la misa del día, o de las lecciones tomadas del Antiguo Testamento que se usan en los *maitines* —también del día—, o del *Acta martyrum*, o de pasajes de la vida del santo que se celebra, proporcionando, de esta manera, el espíritu de la festividad y resaltando el contenido de capítulos y lecciones de la hora canónica.

¹⁰ Huglo y Halmo, *op. cit.*

¹¹ El número catalográfico de cada antífona de colección se puede buscar en el Índice de signaturas. Se omiten en este texto por razones de espacio.

¹² *Liber Usualis, Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano Ex Editione Vaticana Adamussim Excerpto*, Paris-Tournai-Roma, Desclée & Socii, 1936.

¹³ Robert J. Snow (ed. e introd.), *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 46, 70-72.

¹⁴ Carlos V de Francia (1364-1380) hizo una fundación para conmemorar a la Virgen, en la nave principal de la iglesia

parecen haber estado presentes desde el inicio de esta tradición: la importancia acordada a la música, el haberse realizado con dotaciones o limosnas especiales, y el haber sido llevada a cabo en alguna capilla o lugar específico de la iglesia. Esos elementos los encontramos también en la Catedral de México. Desde épocas muy tempranas, el canto de la *Salve Regina* se hacía en polifonía y, en Cuaresma, con instrumentos,¹⁵ siguiendo la tradición hispánica.¹⁶ Se celebraba al pie del altar y, los días de la Octava de la Natividad de María, en la capilla dedicada a Santa María La Antigua.¹⁷ El Tercer Concilio Mexicano, celebrado en 1585, estableció que:

está mandado que en todas las iglesias catedrales de este arzobispado y provincia se cante la antífona *Salve Regina*, con toda solemnidad en todos los días de cuaresma hasta la feria tercera de la sema-

de Reims, todos los días al concluir el oficio de *completas*, y estableció que en Cuaresma esa conmemoración debía incluir la secuencia *Inviolata*, la antífona *Salve Regina* o el responsorio *Sancta et immaculata*, el versículo *Benedicta tu in mulieribus* y la colecta *Omnipotens aeterna Deus*: Anne Walters Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims. Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 215-221. De acuerdo con la autora, por lo menos cien años antes, en las iglesias diocesanas y en los conventos, ya era frecuente el canto de la *Salve* al término de *completas*, en honor de la Virgen; para el siglo xv esa conmemoración se había desarrollado hasta convertirse en un rito en sí mismo, integrado por antífona, versículos, oraciones e incluso un motete.

¹⁵ “Se trató que en lo que se diere para los cantores que fueren llamados para alguna cosa, así las misas que se ofician los sábados como la *Salve* que se dice, [...] se les reparta la tal obvencción”, ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 02, ff. 116-116v, 19 de mayo de 1564; “los dichos señores ayuntamiento[s] proveyeron de limosna para la celebración de las misas de Nuestra Señora y las *salves* que estos días de Cuaresma se dicen, pa[ra] los cantores, chirimías [y] organista”, *loc. cit.* f. 325, 10 de marzo de 1576.

¹⁶ Juan María Suárez Martos, *El rito de la Salve en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2003.

¹⁷ Vicente Gómez, *El costumbrero de la Catedral de México (1819)*, ed. facsimilar, San Cristobal de Las Casas, México/Diócesis de San Cristóbal de Las Casas/Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2004, p. 23.

na santa y también en todos los sábados del año, y que asistan el canónigo hebdomadario, todos los capellanes y cantores [...] y se conceden cuarenta días de indulgencia a todos los fieles que asistan a la *Salve* en los días de sábado y cuaresma.¹⁸

Esto fue ratificado en el Cuarto Concilio Mexicano de 1751 y, como se observa en *El costumbrero* de 1819, la tradición pervivió, aunque las composiciones de *Salve* de autor, después de Juanas, fueron escasas y esporádicas.

Para el rezo o canto de la *Salve* —dependiendo de la festividad— se tocaban las campanas: después de *laudes*, los sábados, y, durante las *vísperas*, los otros días, pues se rezaba o cantaba la *Salve* al terminar *completas*. De ahí que Juanas haya compuesto la colección de *Salve* a cuatro voces sin instrumentos, sólo con acompañamiento, en una textura sencilla, con líneas melódico-rítmicas igualmente sencillas, a fin de que pudieran participar todos los canónigos incluso los que no estaban entrenados para el canto de la polifonía. Con instrumentos, con toda solemnidad y con la capilla se cantaba la *Salve* en Cuaresma, la Asunción, la Concepción y la Natividad de María.¹⁹

En el tercer grupo de antífonas, liturgia y devoción parecerían confluir de una manera *sui generis*, tanto en la antífona mariana *Ave Maria* como en la cristológica *Christus factus est*.²⁰ Aun cuando

¹⁸ *Concilios provinciales primero y segundo celebrados en la muy noble, y muy leal Ciudad de México*, México, Imprenta del Superior Gobierno del Br. Don Joseph Antonio de Hogal, 1768, pp. 65-69.

¹⁹ Gómez, *op. cit.*, pp. 40-41.

²⁰ Esta antífona se cantaba en la muy solmone ceremonia de la “seña” (el estandarte de la catedral) que se realizaba cada año en cinco días de la Cuaresma: sábado y domingo de Pasión y de Ramos, y el Miércoles Santo. En las ceremonias del Triduo Sacro (jueves, viernes y sábado de la Semana Santa), el canto de la antífona se hacía con sólo una parte del texto, añadiéndose cada noche un verso más; el *Christus factus est* era parte del desarrollo de la acción litúrgica conocida como oficio de tinieblas, así llamado porque las velas se van apagando una a una durante las antífonas del oficio de *maitines* y las restantes —salvo una que se oculta

no sea evidente, esa dualidad es explicable desde la óptica que considera que la función de la antífona es proporcionar el espíritu de la celebración litúrgica. Ese espíritu podría llegar a confundirse con la devoción y el fervor individual, familiar o de ciertos grupos sociales hacia una advocación de la Virgen o hacia la pasión y muerte de Jesús. Tal sería el caso de interpretar, fuera de las ceremonias litúrgicas, el *Christus factus est*, durante la Cuaresma, o el *Ave Maria* en las fiestas de la Virgen. Esto explicaría la tipología de algunas de estas antífonas conservadas en el archivo de la Catedral de México que parecen haber sido escritas para ser escuchadas en círculos piadosos o en espacios habilitados como salas de concierto.

De las 18 *Ave Maria* que se localizan en el archivo, la mayoría de ellas escritas en el siglo XIX, cinco son para una voz y piano. Es indicativo que el *Ave Maria* de Luis Baca, para soprano y órgano (núm. catalográfico 300), fuera una obra que estuvo “muy en boga” en el México decimonónico.²¹ Esta línea de pensamiento y gusto puede ser útil para aclarar porqué *Angel Voices*, un impreso con música de Charles Santley (núm. catalográfico 384), lleva como primer texto el de la antífona *Ave Maria* y como segundo una canción religiosa con texto de Clifton Bingham dedicada a San José. Si no es siguiendo esa línea doble de pensamiento y gusto, ¿cómo entender un *Christus factus est*, de autor anónimo, para dos tenores, dos bajos, cuatro pianos y dos cornos (núm. catalográfico 281) en el contexto del oficio de tinieblas?

tras el altar— se apagan durante el cántico del *Benedictus de laudes*). El *Christus factus est* precede al *Miserere* y suele integrar con éste una colección en los papeles de música del ACCMM. Al decir de Robert Snow, no es posible saber desde cuándo en la liturgia diocesana de España y sus colonias, a diferencia del rito romano, se usó para el *Christus factus est* “una melodía sencilla en cuarto modo”, y no el gradual de la misa de Jueves Santo, Snow, *op. cit.*, p. 46.

²¹ Alfredo Carrasco. *Mis recuerdos*, edición, introducción, notas críticas y catálogos de Lucero Enríquez, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Coordinación de Difusión Cultural, 1996, p. 125.

Aunque poco numeroso, el repertorio de las diez versiones distintas, concertadas, del *Christus factus est* en el archivo de la Catedral de México cubre un arco temporal que va de la obra núm. catalográfico 382, de Antonio Ripa y Blanque (1721-1795), al núm. catalográficos 302, esta última de Agustín Caballero (1815-1886), y da cuenta de la variedad de gustos y estilos practicados en la música litúrgica para el servicio de la Catedral de México.

Un caso especial de antífonas lo constituye la colección Ao666, núms. catalográficos 285-291, integrada por las llamadas antífonas de la O puestas en polifonía. Estas siete antífonas, que se rezaban los últimos siete días del Adviento (una cada día) y cuyo primer verso empieza por la letra “O”, “pese a su protagonismo litúrgico como antesala de la Navidad”, a decir de Javier Marín:

en casi todas las iglesias [...] se cantaban en canto llano o en contrapunto improvisado, siendo muy pocas las versiones polifónicas conservadas. La Catedral de México es una de las escasas instituciones del mundo hispano que ha conservado el ciclo polifónico completo, único por su rareza, tratamiento musical y cronología. No consta el autor, ni tampoco la fecha del ciclo, aunque una inscripción data su uso en 1787 y lo vincula con el desconocido músico Martín Bernárdez de Rivera, maestro de capilla interino en la década de 1780.²²

Como en otros géneros, en el de las antífonas sobresale la presencia de Juanas no sólo por las 19 *Salve* que escribió sino por haber compuesto antífonas para el Propio de los Santos y el Propio del Tiempo; incluso, como lo hacían los maestros

²² Javier Marín López, “Dinámicas de género en un repertorio singular: las antífonas de la O ‘en contrapunto’ de la Catedral de México”, en Lucero Enríquez Rubio (coord; y ed.), *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, volumen I, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, pp. 13-68.

de capilla, sus antecesores, por haber importado o traído consigo obras de España, como muy probablemente fue el caso de la *Salve* núm. catalográfico 315, compuesta por “Francisco Gutierrez/ Organista primero de la Capilla Real/ de la Encarnacion, año de 1766 y/ copiada para el servicio de esta Santa/ Yglesia Metropolitana de Mexico. año/ de 1794.”²³

Así como el ciclo de los 150 salmos bíblicos se repite cada semana de una manera casi invariable, el grueso de las antífonas está en función de las festividades (*Proprium Sanctorum*) o la época del año (*Proprium de Tempore*) que se celebran día con día, de ahí su cuantioso número y variedad. Quizá en las características enunciadas subyace la prescripción de cantar las antífonas en canto llano, según se deduce del *Ordo* de 1751²⁴ y de *El Costumbrero*²⁵ de 1819 y sólo en ocasiones muy especiales cantar antífonas polifónicas.

Salmos

“Son los salmos la mayor y principal parte del Oficio Divino.”²⁶ De la palabra salmo (del griego *psalmós*, de *psallein*: acción de tañer las cuerdas de un instrumento musical) deriva la palabra salmodia, que alude a los cantos de alabanza, plegaria, queja, acción de gracias, etcétera, que, de acuerdo con la tradición judía, se entonaban en el tabernáculo y, posteriormente, en el templo de Salomón, con acompañamiento de un instrumento de cuerda similar a la cítara. La recopilación de 150 textos de estos cantos —cuya autoría se atribuyó en

principio al rey David— fue traducida primero del hebreo al griego, en la *Septuaginta*, y después del griego al latín, en la *Vulgata*. La versión latina de los salmos pasó a formar parte de los libros sapienciales del Antiguo Testamento bajo el nombre de Salterio.²⁷ Son textos poéticos estructurados en un número variable de versos o versículos paralelos,²⁸ cada uno de los cuales se divide en hemistiquios.

Los 150 salmos bíblicos son la columna vertebral de esa gran estructura litúrgica de la Iglesia católica que es el Oficio Divino: ciclo diario de oraciones cuya realización constituye el deber principal de toda institución eclesiástica, pues reviste la función simbólica de santificar, precisamente a través de los salmos, las diferentes horas de la noche y del día.²⁹ La totalidad se recita o se entona a lo largo de la hebdómada.³⁰ En cada una de las ocho horas canónicas en que se divide el día litúrgico³¹ se recitan o se entonan de tres a nueve salmos.

²³ ACCM, *Archivo de música*, A1474.01, portada.

²⁴ ACCMM, *Ordo*, libro 2, “Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa”, 1751.

²⁵ Gómez, *op. cit.*

²⁶ Juan de Bustamante, *Tratado del Oficio Divino y las rúbricas para rezar conforme al Breviario Romano*, Madrid, La Imprenta Real, 1649, pp. 174-175. La ortografía y puntuación tanto de esta fuente como de otras que se citarán a continuación se normalizaron conforme al uso actual.

²⁷ Eric Werner, “Psalm”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), 2ª ed., Londres, Macmillan, vol. 20, pp. 449-526.

²⁸ El salmo más breve es el 117 que tiene dos versículos y el más extenso es el 119 con 176 versículos.

²⁹ Tradicionalmente se atribuyó a los salmos toda clase de virtudes: ser “llave de la ciencia y consumación de la sagrada teología, huyen de ellos los demonios, curan tristezas y quitan melancolía, alegran el alma, y sanan las enfermedades del cuerpo, los animales se alegran de oírlos y las plantas dan fruto con su música, quitan la ira más que otras músicas y aplican [aplacan] las tentaciones.” Vicencio Sellan, *Excelencias del Oficio Divino y motivos para rezarle con mayor devoción*, en *El Hospital Real y General de N.ª S.ª de Gracia de Çaragoza*, 1638, p. 186. Por su parte, Juan Nieto, en *Manogito de flores cuya fragancia descifra los misterios de la misa y Oficio Divino*, Barcelona, Imprenta de María Ángela Martí viuda, 1763, p. 4, agregó que, el rezo de los salmos: “hermosea la juventud, da fuerzas a la vejez, y en fin, es tal su virtud que [...] ninguno de los mortales la puede bien explicar”.

³⁰ Nombre de la semana litúrgica: “Período de siete días consecutivos que comienza el domingo y concluye el sábado”, Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2001, disponible en <www.rae.es>, consultada el 20 de abril de 2013.

³¹ *Maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas, completas.*

La salmodia católica era una práctica litúrgica que tiene sus orígenes en los cantos del templo y de la sinagoga judíos, se caracteriza por la entonación de cada sílaba del salmo sobre una misma nota —llamada cuerda de recitado o tenor—, y por el uso de una breve fórmula melódica de inicio y otras fórmulas igualmente breves para la acentuación, el reposo y la conclusión del texto. La salmodia podía ser directa, responsorial y alterna. En el primer caso, el salmo se entonaba sin interrupción, fuera por un solista, el coro o la asamblea de fieles. En el segundo, la asamblea interrumpía de vez en cuando al coro o a los solistas, repitiendo alguno de los versículos del salmo. En el tercer caso, la asamblea de fieles o el coro se distribuía en dos y cada conjunto cantaba, en forma alternada, un versículo del salmo. En los salmos “a papeles” del ACCMM se ven reflejadas dos de estas prácticas. La directa, cuando el compositor empleó el texto íntegro del salmo y, la otra, cuando escribió música sólo para los versos pares o impares del salmo.

La Iglesia católica, después de la Reforma de Lutero, optó por el canto de los salmos en latín y en polifonía (para las grandes festividades), exactamente lo contrario a lo hecho por aquél.³² Una vez establecida la prioridad de la inteligibilidad del texto bíblico, la Iglesia posttridentina permitió la renovación de un repertorio que se había mantenido conservador y anacrónico: el valor “de aprovechar la música para fines evangélicos”³³ y fortalecer

la feligresía no fue ajeno a las intenciones del papa Gregorio XIII (1572-1585) al celebrar el jubileo de 1575, año emblemático para las actividades devocionales que dieron ímpetu a la composición de música sacra. No es por tanto casual la abundancia de salmos polifónicos escritos durante la segunda mitad del siglo XVI y la relevancia que adquirió el servicio de *vísperas*. La influencia de Palestrina (1525-1594), compositor muy cercano al papado, que consiguió aunar las técnicas de composición polifónica francoflamencas más avanzadas con las directrices funcionales y estéticas de la Iglesia católica³⁴ se dejó sentir en los compositores del mundo hispánico como Tomás Luis de Victoria y Hernando Franco, ambos autores de salmos de *vísperas*.

En las catedrales del reino y sus virreinos, los salmos de autor formaron parte de un corpus de música polifónica que complementaba el repertorio de las antífonas en canto llano contenido en los llamados “libros del facistol” o libros de coro, engalanando y resaltando la jerarquía de las fiestas. Esa función de complementariedad y adorno, que constituyó una tradición ininterrumpida de más de trescientos años, se observa en los cantorales de la Catedral de México³⁵ en los que hay cincuenta salmos (entre originales y copias) atribuibles a o de la autoría de Hernando Franco, maestro de capilla de la catedral de 1575 a 1585. Por ejemplo, el cantoral P11, de ca. 1600, contiene 33 salmos suyos para *vísperas*, algunos de los cuales fueron copiados en 1774 en un nuevo cantoral, el Po8.³⁶

Por lo que hace a los salmos “a papeles” que integran el acervo actual, la mayor parte —que va

³² Lutero no sólo comprendió las múltiples y trascendentes implicaciones de traducir la Biblia al alemán sino que, respecto de los salmos, vio la importancia que tendría en la integración e identidad de una nueva *communitas* el canto de esos textos de carácter poético y eucológico, traducidos al alemán con metro y rima, usando melodías sencillas, fácilmente recordables, ya fueran tradicionales o compuestas ex profeso.

³³ Lewis Lockwood, Noel O'Regan y Jessie Ann Owens, “Palestrina, Giovanni Pierluigi da”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford, Oxford University Press, disponible en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/20749>>, consultada el 22 de julio de 2013.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Po2, Po4, Po8, P11, Catálogo de libros de coro de la Catedral Metropolitana de México (CMM), proyecto *Musicat*-libros de coro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, UNAM-IEE, en proceso de publicación. Puede verse la librería de los cantorales en <www.musicat.unam.mx>.

³⁶ 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, p. 520.

del segundo tercio del siglo xvii al siglo xx— aparece listada en los inventarios de música que datan de los siglos xviii y xix. Estos documentos aportan información más o menos detallada acerca de la manera en que las obras, de producción local o extranjera, fueron incorporándose al archivo catedralicio.³⁷

En el *Ordo Cathedralis*,³⁸ la salmodia en las horas menores consta de tres salmos precedidos por una antífona que se repite al término de la salmodia; lo propio sucede con los cuatro salmos en *completas*. En cambio, en las horas mayores cada salmo va precedido por una antífona que se repite al concluir el salmo (cinco en *laudes* y *vísperas*, nueve en *maitines*).³⁹ El ordenamiento diario de los salmos, en términos generales, es estable, en

³⁷ ACCMM, *Archivo de música*, A2211, f. 01: “Inventario de la música compuesta por el señor Don Ignacio Jerusalem y Stella maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México para servicio del coro”.

ACCMM, *Archivo de música*, A2212, f. 30: “Plan de la música que ha compuesto el maestro don Matheo de la Roca desde el año de 1757, la que ha acomodado y acordado según se le ha mandado como la que va escribiendo para el servicio de esta Santa Iglesia Catedral de México y es como sigue.”

Loc. cit., A2213: “Plan de música de varios autores perteneciente a esta Santa Iglesia Metropolitana de México, mandado hacer por el señor chantre doctor y maestro don Josef Serruto y siendo maestro de capilla don Antonio de Juanas este presente año de 1793.”

ACCMM, *Inventarios*, libro 15, pp. 19-38: “Año de 1874. Inventario de los libros de canto llano para el servicio del coro [...] Consta también todo lo perteneciente a la orquesta cuyo inventario formó el sochantre Don Antonio de Quintana [...] lo firman el mismo chantre actual de la Santa Iglesia y el encargado de la capilla de dicho coro Don José Pilar Carrillo”.

³⁸ Había dos ordenamientos diferenciados de la liturgia: el que se seguía en los monasterios, *Ordo Monasticus*, y el *Ordo Cathedralis*, por el que se regían las colegiadas e iglesias catedrales.

³⁹ El orden y número de salmos que debe cantarse en cada una de las horas canónicas fue estipulado en la Regla de San Benito (siglo VI). La estructura del Oficio Divino y la forma de rezar las horas propuesta por esa regla se conservó hasta el siglo xx, cuando se celebró el Concilio Vaticano II. Véase *La Regla de San Benito*, García M. Colombás (introd. y comentario), Iñaki Aranguren (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

tanto que las antífonas varían según la fiesta propia del día y la temporada del año litúrgico.⁴⁰ En las *vísperas*, a partir del domingo y hasta el sábado de la misma semana, se recitan o entonan en secuencia desde el salmo 109 hasta el 147, cada uno enmarcado por su correspondiente antífona.

Hoy se cuenta con 195 salmos con música de autor —incluyendo manuscritos e impresos—, que corresponden a 30 textos distintos. La mayoría de estos salmos son para las *vísperas* del domingo y de las fiestas cristológicas y marianas (de primera y segunda clase), salmos que también se emplean en las *vísperas* de otras festividades. A continuación (cuadro 1) se presentan los títulos de los salmos que se entonan en las diferentes *vísperas*, el orden en que se cantan, el número que los identifica y, entre paréntesis, la cantidad de esos salmos con música de autor que hay en el ACCMM.

Como puede observarse, los salmos que se cantan en primero, tercero y quinto lugar son los más numerosos, lo que constituye un indicador evidente del “uso” de la Catedral de México de acuerdo con el cual el segundo y cuarto salmos se entonaban empleando las fórmulas tradicionales del canto llano, alternando el coro de canónigos con el órgano.

De las *vísperas* del oficio de difuntos se conservan, escritos en polifonía, el salmo 37 *Domine ne in furore* (14 obras); el 114 *Dilexi quoniam* (6 obras); el 110 *Confitebor tibi* (11 obras); el 120 *Levavi oculos meos* (6 obras).

Entre los salmos de autor, que están completos se encuentran los escritos por algunos de los maestros de capilla que estuvieron activos en la Catedral de México: Francisco López Capillas (1614-1674), Antonio de Salazar (ca. 1650-1715), Ignacio Jerusalem (1707-1769), Matheo Tollis de la Rocca (1714-1781) y Antonio Juanas (ca.1755-ca.1821). Hay salmos compuestos por Miguel Mateo de Dallo y

⁴⁰ Adviento, Natividad, Epifanía, Septuagésima, Cuaresma, Pasión, Semana Santa, Pascua, Ascensión, Pentecostés, Santísima Trinidad, *Corpus Christie*, tiempo ordinario.

Cuadro 1
Salmos de vísperas*

Domingos	Virgen María	Apóstoles, evangelistas, mártires y confesores
109 <i>Dixit Dominus</i> (53)	<i>Dixit Dominus</i>	<i>Dixit Dominus</i>
110 <i>Confitebor tibi</i> (11)	<i>Laudate Pueri</i>	<i>Confitebor tibi</i>
111 <i>Beatus vir</i> (27)	121 <i>Laetatus sum</i> (19)	<i>Beatus vir</i>
112 <i>Laudate pueri</i> (3)	126 <i>Nisi Dominus</i> (1)	<i>Laudate pueri</i>
113 <i>In exitu Israel</i> (3)	147 <i>Lauda Jerusalem</i> (26)	116 <i>Laudate dominum</i> (39)

* Tomado de John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 160.

Lana (?-1705), quien se desempeñó como maestro de capilla de la Catedral de Puebla. En sus obras, que se cuentan entre las más tempranas del acervo, predomina el estilo de composición policoral, para un número de voces que oscila entre seis y ocho, con acompañamiento.

Otros salmos, en cambio, fueron escritos por compositores extranjeros, en su mayoría españoles (José de Torres, José Picañol, Francisco Osorio, Pedro Rabasa, Andrés Algarabel) pero también italianos (Gaetano Carpani), franceses (Louis Le Quointe), o alemanes (Donat Müller). La presencia de estas obras señala un proceso de difusión e incorporación de música extranjera al repertorio local, acerca del cual valdría la pena indagar en forma rigurosa y sistemática.⁴¹

En general, es posible observar que, sin importar la temporalidad, hubo una marcada

inclinación por componer obras que constaban únicamente de una sección con todos los versos del salmo —incluyendo el *Gloria Patri* o doxología menor— o los versos pares o impares, según la tradición.⁴² Sin embargo, sobre todo en algunas obras decimonónicas que presentan esta estructura uniseccional, se puede verificar la omisión de versos o hemistiquios e, incluso, la musicalización de algunos versos pares y otros impares. La composición de salmos que constaban de dos, tres o hasta cuatro secciones con música diferente para cada una de ellas, con formas variables de agrupar los versículos del salmo (ya fueran todos o sólo pares o impares), parece haber sido más común que la composición de salmos estructurados en más de cinco secciones. La excepción es el salmo 50, *Miserere mei Deus*; la mayoría de estas obras consta de 11 secciones que contienen (cada una) uno de los versos impares del salmo y el segundo hemistiquio del verso 20.⁴³

⁴¹ Al inicio del documento-inventario de Ignacio Jerusalem consta: “que los dos mil diecinueve pesos que se verifica en los libros de la Clavería de esta Santa Iglesia se han gastado en papel y copias, no solamente ha sido para las obras nuevas compuestas por Don Ygnacio Jerusalem sino también para reformar algunas de otros autores cuyos papeles y compra ha sido por la Clavería de esta Santa Iglesia como constará por los mismos libros”. Las cursivas son nuestras, ACCMM, *Archivo de música*, A2211: “Inventario de la música...”, *doc. cit.*, f. 1r.

⁴² Por ejemplo, del salmo *Dixit Dominus* fue tradición poner música a los versos impares.

⁴³ *Miserere mei Deus, Amplius lava me, Tibi soli, Ecce enim veritatem, Auditui meo, Cor mundum, Redde mihi, Libera me, Quoniam si voluisses, Benigne fac, Tunc imponent* (segundo hemistiquio del verso 20).

En el repertorio del siglo XVIII, predomina tanto la repartición de ocho voces en dos coros (de los cuales el segundo suele tener función de *ripieno*) como la presencia de partes escritas para instrumentos de cuerda como el violín,⁴⁴ o de aliento como el corno. La adición de partes para flauta, oboe, clarinete y timbales a obras de este periodo, durante el siglo XIX, fue un recurso que se empleó con frecuencia para modernizar el repertorio de salmos que continuaba en uso.⁴⁵ Un caso diferente al de este tipo de modernización —que involucraba la intervención de una obra por parte de un compositor distinto del compositor original— era el de la enmienda que un autor hacía de sus propias obras. De esta actividad brindan testimonio, por ejemplo, algunos trabajos de Antonio Juanas, en cuyas portadas consta que los salmos fueron “acortados”, “mudados” y “escritos [o copiados] en otra parte”.⁴⁶

Las características musicales del repertorio, con los cambios y las modificaciones que en él se advierten, invitan, por un lado, a reflexionar acerca de la manera en que éstos se produjeron teniendo en cuenta los requerimientos litúrgicos y las condiciones de la capilla de música y, por otro, a examinar con detenimiento el modo en que los cambios de gusto y estilo propios de cada periodo se hicieron manifiestos a través de las técnicas compositivas.

⁴⁴ Sobre la introducción de los instrumentos de cuerda frotada en la capilla de la Catedral Metropolitana véase el artículo de Javier Marín López, “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México”, en *4 Coloquio Musicat*. Harmonia Mundi: *Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, Lucero Enríquez (ed.), México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2009, pp. 239-260.

⁴⁵ Un ejemplo de este recurso de modernización es abordado por Drew Davies en “Reinventando la música de Mateo Tollis de la Rocca: una edición de *Vocemea ad Dominum clamavi* (1777-1797). Con comentarios”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 3, septiembre de 2008, pp. 24-53.

⁴⁶ Nos referimos a las obras con signatura: A0285, A0286, A0299, A0316 y A2033: ACCMM, *Archivo de música*.

Cánticos

Los cánticos son himnos de alabanza de origen bíblico que siguen la estructura poética de los salmos, aunque no derivan del Libro de los Salmos. Entre los cánticos cantados como parte de la liturgia del Oficio Divino, solamente el *Magnificat* aparece en el acervo de papeles de música del ACCMM. Conocido como el cántico de la Virgen María, el *Magnificat* consiste en un texto de carácter extático tomado de Lucas 1: 46-55 y, junto con su antifona, forma la conclusión del servicio de *vísperas*. La presencia del *Magnificat* como un texto del ordinario de este oficio vespertino se remonta a los días tempranos del cristianismo y está prescrito en la Regla de San Benito.⁴⁷ José López-Calo ha llamado al *Magnificat* el “momento culminante” de las *vísperas* en la España barroca.⁴⁸

El *Magnificat* litúrgico consta de los diez versos bíblicos más los dos versos de la doxología menor. El poema, en la voz de la Virgen María, conmemora la Visitación y contiene frases muy bien conocidas como “glorifica mi alma al Señor” o “las generaciones me llamarán bienaventurada”. En la práctica, el *Magnificat* se cantaba verso a verso según la fórmula de uno de los ocho tonos. Es común que los cánticos polifónicos retengan una indicación del tono en sus títulos para facilitar su integración con el canto llano del servicio.

En el Renacimiento, el *Magnificat* fue el texto litúrgico más musicalizado después del Ordinario de la Misa.⁴⁹ Orlando de Lassus (ca. 1532-1594) compuso, al menos, 101 versiones, mientras que Tomás Luis de Victoria (1548-1611) escribió 18.

⁴⁷ Terrence G. Kardong, *Benedict's Rule: A Translation and Commentary*, Collegeville, Liturgical Press, 1996, p. x.

⁴⁸ José López-Calo, “Vespers in Baroque Spain”, *The Musical Times*, vol. 112, núm. 1539, 1971, p. 439.

⁴⁹ Winfried Kirsch, “Magnificat, 2. Polyphonic to 1600”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, disponible en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40076>>, consultada el 7 de agosto de 2013.

Muchos compositores, en especial en el mundo hispano, prepararon series de *Magnificat* en los ocho tonos para su uso en el servicio de *vísperas*. Fue costumbre en el siglo XVI componer en polifonía sólo los versos pares del cántico; los versos impares se cantaban en canto llano o se remplazaban por versos instrumentales; sin embargo, hubo muchas variantes en este enorme repertorio.⁵⁰ En el siglo XVIII, los compositores solían formar movimientos contrastantes integrados por múltiples versos para articular la potencia dramática del texto. De hecho, un historiador ha comentado que “el *Magnificat* es como una aria de ópera” debido a las múltiples maneras en que puede dividirse el texto en movimientos cortos.⁵¹

El repertorio de *Magnificat* de la colección de libros de coro polifónicos, que pertenecieron a la Catedral de México, alcanza hoy 96 obras e incluye piezas canónicas de compositores ibéricos como Francisco Guerrero, Sebastián Aguilera de Heredia y Duarte Lobo, además de trabajos novohispanos de Hernando Franco, Francisco López Capillas y otros.⁵² Quizás la alta calidad, la extensión y la utilidad siempre vigente de este repertorio explique la cantidad relativamente menor de cánticos que sobrevive en la colección de papeles de música. Únicamente hay 57 *Magnificat* distintos, de los cuales, 27 forman parte de juegos de *vísperas*. Los treinta cánticos sueltos conforman un repertorio bastante homogéneo de composiciones de la segunda mitad del siglo XVIII, y tres de ellos se encuentran demasiado incompletos para reconstruir. Una gran cantidad de obras está escrita en la forma de motete en donde el texto no se divide en

versos, sino que es un solo movimiento sin pausa. No obstante, casi todos los *Magnificat* concluyen con una doxología que tiene su propia sección de música. En el acervo de la Catedral de México no hay series de cánticos ordenados según su tono. La obra típica estaría escrita para un coro de voces solistas y otro de *ripienos*, más acompañamiento de una pequeña orquesta de cuerdas, órgano y tal vez oboes y trompas. Sería de unos cinco minutos de duración o menos. Varias piezas son para coro y bajo instrumental solamente. Una obra, versión para dos voces y órgano compuesta por Gerónimo Gutiérrez, representa el cambio de gusto del siglo XIX, pues presenta el texto como una canción religiosa.

Como en los otros apartados de este volumen, la figura del maestro de capilla Antonio Juanas domina el repertorio de cánticos con un tercio de las obras de este género que se encuentra en el archivo. Además de los 13 *Magnificat* en sus juegos de *vísperas* escribió nueve más (uno con dos versiones), sumando un total de 22, cifra bastante alta para un compositor de su época; esta cantidad sería más propia de un compositor del siglo XVI. Otros compositores con más de un *Magnificat* son Ignacio Jerusalem, con seis, de los cuales uno es para dos voces solistas con orquesta (núm. catológico 610) y Matheo Tollis de la Rocca, quien compuso dos, uno con cuatro versiones compuestas a lo largo del tiempo. Dos cánticos de los más antiguos del archivo, de la autoría de José de Torres, representan el repertorio de la Capilla Real de Madrid y se cuentan entre las pocas obras de este género con concordancias fuera del ACCMM.

La producción de *Magnificat* disminuyó en términos generales a partir del siglo XVIII en la medida en que el gusto se orientó hacia otros textos marianos, por ejemplo las antífonas marianas.

De lo anterior se desprende que el atributo más destacado del repertorio de cánticos en este acervo es el trabajo de Antonio Juanas, compositor muy subestimado, que desempeñó el papel del

⁵⁰ James Erb, “Aspects of Form in Orlando di Lasso’s *Magnificat* Settings”, en *Orlando di Lasso Studies*, Peter Bergquist (ed), Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

⁵¹ Robert C. Tannehill, “The *Magnificat* as Poem”, *Journal of Biblical Literature*, vol. 93, núm. 2, junio de 1974, pp. 263-275.

⁵² Marín López, *Los libros...* El número 96 incluye los libros de coro existentes en el ACCMM y aquellos provenientes de la Catedral de México que se encuentran en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán.

maestro de capilla-compositor en una época en que ese perfil se hacía cada vez más escaso.

Versos instrumentales

El verso instrumental u orquestal es un género de música característico del mundo hispano que perpetúa la práctica renacentista de sustituir los versos de textos litúrgicos por música instrumental, de ahí que sea una forma de salmodia antifonal en la que los movimientos instrumentales no existen autónomamente, sino que al realizar la liturgia son parte de una práctica interactiva. El verso instrumental para orquesta, como se presenta en el *Archivo de música* del ACCMM, está relacionado con el verso o versillo para órgano, conocido también como *falsobordón*, un género de música que floreció en Italia y España durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Hay obras representativas del género en la colección *Fiori musicali* de Girolamo Frescobaldi de 1635 y en los repertorios de órgano de Antonio de Cabezón (1510-1566) y Juan de Cabanilles (1644-1712). Parece que la práctica de componer versos para orquesta es un fenómeno que ocurrió sólo en el mundo hispano, aunque se requiere más investigación para verificar esa impresión.

Versos instrumentales aparecen en series de cinco a doce movimientos cortos y contrastantes, todos en el mismo tono o tonalidad.⁵³ Podían alternar con versos en canto llano, falsobordones o polifonía. En la interpretación, cada uno de estos movimientos dura un minuto o menos y podían sustituir los versos de un salmo, cántico, himno u otro texto litúrgico. López-Calo ha sugerido que los versos para órgano se tocaban entre los versos del *Magnificat* para dar tiempo “a la santificación con incienso”.⁵⁴ Aunque los títulos de ciertos versos establecen la hora del Oficio Divino en que

se interpretaban, nunca indican el texto litúrgico específico en el que eran tocados. En este sentido, es un repertorio flexible, pero no sabemos con exactitud cómo los músicos acoplaron los versos instrumentales con los textos cantados. Por ejemplo, no está claro si se usaban todos los versos de una serie para un solo salmo o cántico, o si se distribuían entre varios salmos y el cántico. En el *Archivo de música* del ACCMM, 20 de 42 colecciones de versos instrumentales contienen seis versos, y 11 de ellos contienen cinco, el número adecuado para realizar la sustitución de los versos impares de un *Magnificat*. Se infiere que el coro recitaría silenciosamente el texto sustituido.⁵⁵

Las raíces del verso instrumental se encuentran en las prácticas de improvisación. Aunque existen versos para órgano formalmente compuestos en los siglos XVI y XVII, era más común la improvisación de versos sobre la melodía de un himno o tono salmódico que la interpretación de una composición precisamente escrita. Así, las melodías de algunos versos retienen rastros de los tonos salmódicos. No obstante, el repertorio de versos en la Catedral de México, que se remonta sobre todo al siglo XIX, tiende a no evocar material melódico preexistente.

Entre los géneros instrumentales del siglo XVIII, los versos son únicos en el sentido de presentar una gran cantidad de ideas musicales en unos pocos compases. A veces contienen más contrapunto que lo que es normal en otros géneros de obras de los repertorios galantes o clásicos en el mundo español; algunas de las obras del siglo XIX demuestran texturas instrumentales creativas. Los versos también registran mucha variedad en aspectos musicales tales como compás, aire, carácter e instrumentación entre los movimientos

⁵³ En el *Archivo de música* del ACCMM la obra con el número mayor de versos tiene diez.

⁵⁴ López-Calo, *op. cit.*

⁵⁵ Alex Lingas, “Verset”, *The Oxford Companion to Music*, *Oxford Music Online*, Oxford, Oxford University Press, disponible en <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/opr/t114/e7113>>, consultada el 31 de Julio de 2013.

individuales. Por ejemplo, cada verso en la serie en *sol* menor de Ignacio Jerusalem (núm. catalográfico 664) forja un carácter distinto por medio de la exploración de un concepto musical específico: el desplazamiento métrico en el sexto verso y el cromatismo en el octavo. Esta serie correspondería no sólo a *sol* menor, sino al segundo tono también, que solía ser transportado en *sol* menor con un bemol en la armadura.

Manuscritos de versos orquestales se encuentran además del *Archivo de música* del ACCMM, en los archivos catedralicios de Durango, Morelia y Guadalajara y en el archivo de música de la Basílica de Guadalupe, entre otros; hay muchas concordancias en este repertorio entre estos fondos. En el ACCMM, los compositores con mayor representación son Ignacio Jerusalem, con 9 series de versos, y José Manuel Delgado, con 13.⁵⁶ Los más antiguos en el ACCMM son los de Ignacio Jerusalem, aunque

en la Catedral de Durango existe una serie de Juan Corchado que puede ser anterior.⁵⁷ No obstante, en México es un género usado principalmente en el siglo XIX; un juego de Ignacio Solares (núm. catalográfico 669) está fechado en 1875. La práctica de omitir textos litúrgicos fue restringida por el Papa Pío X en 1903.⁵⁸

Por último, cuando se examina este repertorio, es importante recordar que los versos no son obras instrumentales independientes que pudieran compararse con sinfonías, como han sugerido algunos escritores,⁵⁹ sino movimientos abstractos que requieren integrarse a la música vocal para su realización. Hoy en día, el género todavía suena mejor cuando se interpretan así. En el contexto de la Catedral de México en el siglo XIX, este género, único en el mundo hispano, era a la vez arcaico y moderno; dio nueva vida a una práctica del Renacimiento, pero con gusto contemporáneo.

⁵⁶ Para biografías de la familia Delgado, de músicos, y análisis de sus obras, véase Evguenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México, Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades/Ediciones y Gráficos Eón, 2009.

⁵⁷ Drew Edward Davies, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Adabi, 2013.

⁵⁸ Lingas, *op. cit.*

⁵⁹ Karl Bellinghausen, "El verso: primera manifestación orquestal en México", *Heterofonía*, vol. 107, 1992, pp. 4-10.