



CATÁLOGO DE OBRAS DE

MÚSICA

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

El servicio de *maitines* en la Catedral de México: apuntes de historia y liturgia*

Lucero Enríquez Rubio

Antecedentes

La liturgia¹ es sinónimo de rito² en cuanto que está constituida por la organización y ordenamiento de textos, música, movimientos, acciones y personajes que intervienen en el rito; la especificación del vestuario, ornamentos y recipientes que se emplean, y la relación de todo ello con el edificio consagrado en el cual ese rito tiene lugar. La liturgia católica vigente hasta 1962 fue resultado de un largo y complejo proceso de gestación, integración, expansión, diversificación, consolidación, imposición y adecuación. Hunde sus raíces en los textos del Antiguo Testamento y en las prácticas religiosas de los judíos, en especial las de carácter privado³ a raíz de la destrucción del Templo de Jerusalén en el año 70 de la era cristiana; toma cuerpo, multiforme y diverso, en la zona del Mediterráneo —Antioquia, Alejandría, Jerusalén, Roma y Constantinopla—. Se expande hasta los límites del imperio romano y da lugar a tradiciones y repertorios regionales —gálico, ambrosiano, hispánico, celta—. Bajo el régimen de Carlomagno, siguiendo las convicciones y gustos de éste así como las políticas de expansión hegemónica de su imperio, la liturgia de la región franco-romana se consolidó, se codificó y terminó por prevalecer o, incluso, se impuso, durante los siglos VIII y IX, sin que a la fecha pueda determinarse en qué medida y de qué manera que-

* El presente estudio es en gran parte fruto de las discusiones y aportaciones hechas por mis colegas del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. En especial, agradezco a Juan Manuel Lara Cárdenas, Salvador Hernández Pech y Eloísa Olivera Alcaide del proyecto *Musicat*-Libros de coro, así como a Edén Zárate y Ruth Santa Cruz del proyecto *Musicat*-Actas de cabildo y otros ramos.

¹ Palabra derivada de un término griego (*leitourgia*) que significa dar un servicio público de carácter gratuito.

² Para la distinción entre liturgia, rito, ritual, ceremonia y uso me he basado en John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 11 y ss.

³ David Hiley, *Western Plainchant*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 485.

daron incorporados a ella elementos de las liturgias hispánica, gálica y milanesa. En el siglo XIII, la liturgia de la iglesia latina como se practicaba en Roma, compilada por la Curia Romana —estructura administrativa del papado—, en el Misal y el Breviario, fue adoptada por la orden franciscana y terminó por imponerse y difundirse en Europa occidental y en los dominios transoceánicos de la Nueva España. En 1545-1563, en el Concilio de Trento, esa liturgia se revisó y fortaleció y así llegó hasta 1962, año de inicio del Concilio Vaticano II cuando fue sometida a cambios sustanciales. De la sacralización del tiempo, la palabra y la memoria⁴ de que da cuenta el proceso antes citado, arrancan los cimientos de las dos grandes construcciones litúrgicas que caracterizan al culto católico y que fueron desarrolladas en paralelo y en forma paulatina: la Misa y el Oficio Divino. Esta última tiene sus cimientos en la cultura del rezo continuo vinculado tanto al ciclo vital de Jesús como al ciclo vida-muerte de todo lo creado. A esta cultura le dieron vida hombres y mujeres cuya misión más importante en este mundo, si no la única, era orar y alabar a Dios: *officium divinum*.⁵

La jerarquización de las horas del día y de la noche de ese *officium divinum* dio estructura a las también llamadas Horas Canónicas: *laudes*, al salir el sol e iniciar el día, *vísperas*, al ponerse el sol y concluir el trabajo, ambas horas mayores; en medio de éstas, las horas menores: *prima*, *tercia*, *sexta* (mediodía) y *nona*; *completas*, antes del descanso nocturno y, a medianoche, los *maitines*, la más larga y compleja de todas.

⁴ Pedro Fernández, *Historia de la liturgia de las horas*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, p. 15.

⁵ El modelo de la vida monástica se le acredita a San Benito (ca. 480-ca. 550), fundador de la orden benedictina quien, basándose en prácticas anteriores, estableció los principios de una vida en común, bajo la autoridad de una Regla que todos obedecían, alejada del bullicio de ciudades y villas, dedicada a la oración constante, al trabajo manual y al estudio.

La naturaleza contemplativa que se halla en los orígenes del Oficio Divino le imprime a la liturgia de las *horas* un carácter estático (en comparación con el de la Misa) pero, en cambio, le da una enorme riqueza y variedad en cuanto a los textos y los géneros musicales que se emplean.

Generalidades y particularidades

La jerarquía y diferenciación de las Horas Canónicas dependen, fundamentalmente, del número y de la secuencia de salmos, antífonas, lecturas, oraciones, responsorios y versículos que cada una contiene. Es también importante, la diferencia que hay entre el “uso⁶ monástico” (*Ordo monasticus*) y el “uso catedralicio” (*Ordo cathedralis*) así como la distinción entre domingos, días de fiesta (pueden ser fiestas dobles o semidobles, de primera o de segunda clase) y días entre semana (o ferias).⁷ Las fiestas dobles de primera clase que a escasos once años de la erección de la Catedral de México se celebraban con *maitines*, siendo obligatoria la asistencia de todo el cabildo, eran:

⁶ La noción litúrgica de “uso” abarca todos los aspectos corporativos del culto y se extiende al ámbito social, más allá de lo estrictamente litúrgico. Denomina las variantes locales derivadas de costumbres y necesidades de una región o de una diócesis que constituyen el “uso” particular de la misma. Los “usos y costumbres” le confieren a la parte perceptible de la liturgia una calidad dinámica que le asegura permanencia en cuanto tradición aceptada por una comunidad.

⁷ Las fiestas dobles de primera clase son la Navidad, la Epifanía, la Pascua de Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, *Corpus Christi*, la Natividad de San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, la Asunción, Todos los Santos, la fecha de la Dedicación de la iglesia y la del o la titular de la misma. La Catedral de México tuvo dos dedicaciones: el 2 de febrero de 1656 y el 22 de diciembre de 1667; su titular era y sigue siendo la Virgen María, en su advocación de la Asunción. Con tres excepciones (Pascua de Resurrección, Natividad de San Juan Bautista, Dedicación de la iglesia), el resto de las fiestas dobles de primera clase corresponden a las mencionadas en ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 3, f. 248, 24 de julio de 1587.

los días de Nuestra Señora, y apóstoles, y de San Juan Baptista, los cuales digan a prima noche [...]. Así mismo, las tres pascuas del año [Navidad, Resurrección, Pentecostés] y Ascensión [sic] de Nuestra Señora vengan todos a la dicha iglesia a decir los dichos *maitines* a medianoche [...] en todos los otros días del año se digan los dichos *maitines* por el semanero, tan solamente a prima noche.⁸

Como se observa en esta cita, según los “usos y costumbres” de la Catedral de México había diferentes horarios para celebrar un servicio cuyos orígenes monásticos estipulaban que debían ser cantados en la noche y coincidir con las tres vigili- as romanas.⁹ De acuerdo con el “Diario manual” de 1751¹⁰ —que ratifica lo que por muchos años se venía haciendo— los *maitines* podían ser por la tarde (cuatro o seis de la tarde), primera noche (una hora después de puesto el sol), medianoche (doce de la noche) y madrugada (tres de la mañana). De antaño, los *maitines* a medianoche o a las tres de la madrugada se celebraban únicamente en las fiestas de “la Natividad del Señor, su Resurrección y las Tinieblas [*maitines* y *laudes* de jueves, viernes y sábado] de la Semana Santa”.¹¹

El horario dependía, además de la jerarquía de la fiesta, de consideraciones que el cabildo estimara

dignas de tomarse en cuenta en un momento dado. Así, el 9 de abril de 1748 en una reunión capitular, al tratarse la fundación auspiciada por el arzobispo don Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta,¹² de un aniversario con *maitines* solemnes para celebrar al “gloriosísimo patriarca señor San José en su día y celebridad”, se estableció que fueran con toda solemnidad “acabadas *vísperas*”, “no de noche para evitar muchos excesos y pecados que traen los concursos de hombres y mujeres”.¹³

Dado que el oficio de *maitines* tenía una duración considerable, no era extraño que los capitu- lares se excusaran de asistir y solicitaran una licencia para ausentarse en Navidad, Resurrección y los días en que se cantaban de noche, argumentando estar “ya viejos y cansados”.¹⁴ O cuando la lagu- na, que rodeaba la ciudad, generaba un “sereno malo” a la hora en que se celebraban los *maitines*, lo que hacía que vivieran “muy enfermos los dichos beneficiados”.¹⁵ Es más, el cabildo acordó someter a la aprobación del arzobispo el que los *maitines* de Navidad comenzaran a las diez de la noche y se acortaran “pues desde el invitatorio, responsorios, villancicos y demás, se van con excesiva pausa y solemnidad”, y sólo servían para que los organis- tas compitieran, por lo que demostraban sus habi- lidades en su instrumento, al llamarla “noche de sus lucimientos”.¹⁶

⁸ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 1, ff. 041v-042, 28 de julio de 1541. En todas las transcripciones de documentos he actualizado ortografía, puntuación y desatado abreviaturas. Véase *Muscat-Actas de cabildo* y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango (en adelante *Muscat-Actas de cabildo*), registro 79000050, disponible en: www.musicat.unam.mx, consultada el 20 de abril de 2016.

⁹ “[...] en las que los monjes debían orar”: Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*, Madrid, Alianza, 2004, p. 234.

¹⁰ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Ordo*, libro 2, “Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año, 1751”.

¹¹ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 39, f. 227, 30 de abril de 1748.

¹² Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta (Cádiz, 1682-México, 1747), arzobispo de México de 1730 a 1747 y virrey interino de 1734 a 1740. Para la donación, se menciona el testamento fechado en 1747 en ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 39, f. 219, 9 de abril de 1748.

¹³ *Idem*.

¹⁴ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 2, f. 243v-244, 15 de abril de 1569, en *Muscat-Actas de cabildo*, registro: 79000247, disponible en: www.musicat.unam.mx, consultada el 4 de mayo de 2016.

¹⁵ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 1, f. 41-41v, 2 de agosto de 1541, en *Muscat-Actas de cabildo*, registro: 79000049, disponible en: www.musicat.unam.mx, consultada el 4 de mayo de 2016.

¹⁶ ACCMM, *Actas de cabildo*, 11 de Diciembre de 1749, en *Muscat-Actas de cabildo*, registro 73000253, en proceso de publicación.

En los *maitines*, piezas de música de distintos géneros así como textos y oraciones están estructurados en tres nocturnos que conservan en este nombre la reminiscencia monástica de haber sido cantados a la medianoche y coincidir con las tres vigiliat romanas, como he apuntado.

El servicio¹⁷ inicia con obras que cumplen la función introductoria de enmarcar la festividad: invocación, invitatorio, salmo 94, himno. A continuación siguen los tres nocturnos. Cada uno empieza con un grupo de tres salmos —cada salmo precedido y seguido por su respectiva antífona— que prepara a la *ecclesia* para la parte sustantiva del servicio que es la de las lecturas —*lectiones*— y sus responsorios. Las *lectiones* —tres en cada nocturno— se leen entonando, con fórmulas de recitativo específicas, los textos en los que se encuentra la esencia de la festividad que se celebra, sea como referencia directa, como analogía o como ejemplo moral; de ahí su importancia y extensión. Los textos son en prosa y están tomados de la Biblia y de la patrística. A cada *lectio* sigue un responsorio que tiene la función de glosar, “emocionalizar”, o reflexionar sobre el contenido de la *lectio*. No es casual el hecho de que las obras musicales de este género se hayan caracterizado desde la Edad Media por su abundancia y diversidad.¹⁸ Tampoco el que haya dado generoso cobijo a la composición “de autor”. El tercer responsorio cierra cada uno de los nocturnos y concluye con la doxología menor (*Gloria Patri*); el noveno suele ser sustituido por una acción de gracias o *Te deum*. A continuación, un esquema extractado y sintetizado¹⁹ de este servicio para un día de fiesta doble de primera clase²⁰ según el *Ordo cathedralis* por el que se regían las catedrales novohispanas.

¹⁷ Servicio: acto de culto, comunitario y autónomo.

¹⁸ Hiley, *op. cit.*, pp. 69-76.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 25-30; Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, pp. 233-238; Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 262-272.

²⁰ Véanse las mencionadas en la nota 7 más la de la Purísima Concepción: Juan de Bustamante, *Tratado del Oficio Divi-*

Maitines

Oraciones (rezos en silencio)

Invocación *Domine labia mea aperies* (recitativo, en ocasiones seguido por una respuesta en canto llano, o polifonía, o música concertada)²¹

Invitatorio (canto llano, o polifonía, o música concertada, *alternatim*²² con recitativo salmódico²³ del salmo 94 *Venite exultemos*)

Himno (canto llano, o polifonía, o música concertada, con estrofas *alternatim* en canto llano, o en música concertada, o en órgano)

Primer nocturno

Antífona (canto llano), salmo (recitativo salmódico), antífona (canto llano) (3)²⁴

Versículo (recitativo), respuesta (recitativo), oración (rezado)

Bendición (recitativo)

Lección (recitativo), responsorio (canto llano, o polifonía, o música concertada) (3)

no y las rúbricas para rezar conforme al Breviario Romano, Madrid, La Imprenta Real, 1649, pp. 49-50.

²¹ Para los fines del presente trabajo, por canto llano se entiende una forma simplificada del canto conocido como gregoriano, codificado después de las reformas tridentinas; por música polifónica, las composiciones de autor de los siglos XVI y XVII escritas para varias voces en estilo imitativo y en la que los instrumentos, cuando se usan, doblan o sustituyen alguna de las voces; por música concertada, las obras de autor de los siglos XVIII y XIX escritas para voces e instrumentos en la que éstos tienen un papel protagónico.

²² Por *alternatim* se conoce a la práctica de alternar en los servicios (misas y oficios) la música en canto llano (coro de canónigos), con la polifonía (cantores), con la música instrumental (ministriles) y con la música de órgano (organista), práctica muy usada en la tradición hispánica aunque no siempre claramente especificada, como sucede con los versos instrumentales. En ciertos géneros como los himnos esta práctica está puntualmente registrada en las partituras del siglo XVIII.

²³ Tanto el recitativo salmódico como el recitativo de un texto litúrgico se desarrollan en un mismo tono o cuerda de recitativo con fórmulas de inicio, pausas intermedias y final.

²⁴ El número (3) indica que se cantan tres antífonas, tres salmos, tres lecciones y tres responsorios en cada nocturno.

Segundo Nocturno

Antífona (canto llano), salmo (recitativo salmódico), antífona (canto llano) (3)

Versículo (recitativo), respuesta (recitativo), oración (rezado)

Bendición (recitativo)

Lección (recitativo), responsorio (canto llano, o polifonía, o música concertada) (3)

Tercer Nocturno

Antífona (canto llano), salmo (recitativo salmódico), antífona (canto llano) (3)

Versículo (recitativo), respuesta (recitativo), oración (rezado)

Bendición (recitativo)

Lección (recitativo), responsorio (canto llano, o polifonía, o música concertada) (2)

Te Deum en lugar del noveno responsorio (canto llano, o polifonía, o música concertada)

Versículos (recitativo), oración (rezado), despedida (canto llano)

Como se desprende del esquema anterior, la estructura sonora de unos *maitines* se construye con fórmulas melódicas y con obras en canto llano, siendo las obras polifónicas y/o concertadas el adorno de esa estructura, a manera de gemas incrustadas en una corona. Por ello y al igual que en el oficio de *vísperas*, las obras “de autor” de un juego de *maitines* representan una parte relativamente pequeña de todo el servicio en comparación con la salmodia, las lecturas, los versículos, las oraciones y preces que constituyen la parte toral de un servicio litúrgico y que se dicen en voz baja, o se entonan con fórmulas propias de lecturas y salmos, o se cantan en canto llano. Como lo mencioné en la “Presentación”, es en la integración de un oficio de *maitines* donde los repertorios de canto llano, polifonía y música concertada se entrelazan, se explican y determinan la práctica histórica de considerar una obra de música como “juego de *maitines*” cuando consta de un invitatorio y dos o más responsorios agrupados orgánicamente de

acuerdo con la liturgia propia del servicio y de la festividad que se celebra; o de un invitatorio, salmo o responsorio, y lección en el caso del oficio de difuntos; antífonas, salmos, versículos y en ocasiones himnos se entonaban en canto llano empleando para ello los libros de coro.

Además de la diversidad de horario, en la Catedral de México también había varias formas de celebrar los *maitines*. Podían ser con música hecha por cantores e instrumentos, esto es, “cantados”, o sin ella, o sea “semitonados”:

Los *maitines* siempre son semitonados [...]. Cuando son cantados en días de primera clase, todos se dicen en canto llano solemne alternando con el órgano salmos, himnos y cánticos de los *maitines* y laudes. La capilla dice en música los versos del invitatorio y, el salmo [94], el coro en canto llano; y también cantan los responsorios o villancicos de las lecciones, el *Te Deum* y el cántico *Benedictus* [...] Días dobles. Son unos mayores y otros menores. [...] Los *maitines*, semitonados, sin música ni capilla sino en canto llano mas o menos solemne conforme al rito.²⁵

Incluso, se podía acortar el servicio por concurrir dos celebraciones al mismo tiempo si en las cláusulas de donación para celebrar en forma especial una festividad el donante lo había estipulado y, el cabildo, aprobado:

Primera: que los *maitines* y *laudes* sean cantados, y los responsorios con música, y que han de durar hasta las seis de la tarde y no antes [...] Segunda: que si concurriere en algún día de [la] octava la entrada de Nuestra Señora de los Remedios, entierro de capitular, oidor u otro motivo semejante, se rezará la *nona* por la mañana a semitono y sólo se cantará el primer responsorio de cada nocturno

²⁵ “Diario manual...”, *doc. cit.*, Notas generales. Preliminares, ff. 1r-3v.

para que los *maitines* se puedan acabar a las cuatro y media y se dé lugar a la función ocurrida.²⁶

Un repertorio problemático

En las *vísperas*, el obligado vínculo entre los repertorios de canto llano, polifonía y música concertada no resulta tan evidente como en los *maitines*. Esto es debido al considerable número de antifonas, salmos y *Magnificat* “de autor” que se presentan como obras individuales en el ACCMM, fuera de los treinta y uno juegos de *vísperas* integrados por dos o más salmos y el cántico distintivo de esta Hora Canónica.²⁷ En cambio, el repertorio para el servicio de *maitines* que muestran las obras de música de este archivo y que resulta un tanto desconcertante —como veremos en seguida—, sólo se comprende a la luz del que se preserva en la *Librería de cantorales* de la misma catedral. En especial, hay un género cuya conspicua presencia-ausencia, tanto en la *Librería* como en el *Archivo de música*, obliga a mirar con otros ojos esa complementariedad de los repertorios que, en el caso de la Catedral de México, plantea serias interrogantes, me refiero al responsorio.

En los ciento veintinueve libros de canto llano que hay en la Catedral de México y en los veintiséis que habiendo sido de la catedral hoy se encuentran en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, sólo hay responsorios prolijos en once de ellos: uno es para la Navidad, cinco para la celebración del Triduo Sacro, uno para el *Corpus* —que tam-

bién contiene responsorios para el Común de apóstoles y el Común de un mártir—, el octavo que es para el Común de varios mártires, confesores pontífices y no pontífices, el noveno, para el oficio de difuntos, el décimo, para la festividad de la Santísima Trinidad y el undécimo, dedicado al Común de vírgenes y no vírgenes y a la Natividad de San Juan Bautista. Sólo los libros más antiguos (ca. 1598) y uno de 1712 contienen el oficio de *maitines* completo (Navidad, Triduo Sacro, Trinidad, y *Corpus*, respectivamente).

Por otro lado, en la “música a papeles” hay una contundente presencia del género a partir de ca. 1748²⁸ frente a un vacío de más de 200 años, sólo paliado por tres series de responsorios de Salazar²⁹ a los que me referiré un poco más adelante. Surgen entonces dos preguntas: ¿con qué música se cantaban los responsorios prolijos antes de 1748? y ¿dónde está esa música?

Las respuestas están, a mi entender, en las notas del “Diario manual”³⁰ que hablan de “lecciones”, que indican la forma en que se celebraba el servicio de *maitines* en la Catedral de México, y en las obras intitoladas “motetes” que contienen los libros de coro de la catedral y donde en obras

²⁶ Se trata de una donación de 16 000 pesos de capital hecha por el arzobispo Francisco Xavier Lizana y Beaumont para que todos los días de la octava de *Corpus* se celebraran con *maitines*: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 63, ff. 292v-294, 31 de enero de 1809, en *Muscat-Actas de cabildo*, registro 32000159, en proceso de publicación.

²⁷ Véase Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies y Ana-lía Chernavsky, *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Volumen II, vísperas, antifonas, cánticos, salmos y versos instrumentales*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.

²⁸ Más que la encíclica *Annus qui hunc*, de Benedicto XIV dada en Roma el 19 de febrero de 1749, estimo que fue la presencia de Ignacio Jerusalem en la Catedral de México, músico napolitano de primer nivel, la causa de esa indiscutible y temprana presencia del género. Jerusalem fue admitido con salario el 15 de julio de 1746 para “tocar el violón”, “componer villancicos” y “enseñar a los niños” del Colegio de Infantes. Si proporciono el año de 1748 es por razones que daré más adelante. Para el nombramiento del músico véase ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 38, ff. 106-106v, 15 de julio de 1746, en *Muscat-Actas de cabildo*, registro 73000365, en proceso de publicación. La encíclica *Annus qui hunc*, en la cláusula 8, hace explícita la recomendación de emplear exclusivamente textos litúrgicos y excluir “motetes” y lenguas vernáculas, propias del teatro, disponible en: <http://www.totustuustools.net/magistero/b14annus.htm>, consultada el 28 de diciembre de 2015.

²⁹ ACCMM, *Archivo de música*, A1948, A1944 y A1952, en el presente catálogo números 61, 62 y 63, respectivamente.

³⁰ “Diario manual...”, *doc. cit.*

canónicas, no de ocasión,³¹ quedó la impronta de los maestros de capilla. En ambos casos, el término “responsorio” no está explícito.

Lección, motete

El “Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año”, en su largo título encierra su naturaleza. En sus detalladas aunque a veces poco claras o ambiguas descripciones normativas sigue la tradición gráfica de todos los breviarios romanos, desde la edición príncipe postridentina de 1568³² hasta los preconci- liares anteriores a 1962: los responsorios no tienen epígrafe, sino que forman parte de las lecciones. No son un ítem aparte, su presencia está indicada, al final del texto de la lección, por tres elementos: la letra R, para el inicio de la respuesta o comentario, la letra V para el verso que sigue a esa respuesta y, al término del verso, la primera palabra que identifica la parte de R que se repite. Ésta recibe el nombre de *repetendum*, *pressa* o estribillo, en castellano.³³ En consecuencia, desde el punto de vista literario, el texto de un responsorio tiene la estructura Ab/ C/ b/ D/ b/ Ab: A es el cuerpo del responsorio, b la *pressa*, C el verso del salmo y D la doxología o *Gloria Patri* (no todos los responsorios tienen doxología y algunos responsorios pueden

tener dos o tres versos de salmo). Esta distribución del texto implica una sola voz para iniciar el cuerpo del responsorio (A), dos o más voces para continuar con la *pressa* (b), una voz sola para cada verso salmódico y la doxología (C, D), y dos o más voces (coro) para cada repetición de la *pressa*. Este tipo de diálogo en el que alterna un solista con un coro se conoce como canto responsorial.

En el “Diario manual”, además de que los responsorios no tienen epígrafe propio, tampoco tienen apostilla, a diferencia de antífonas, salmos, tractos, cánticos e introitos en cuyos párrafos apostillados se registra cómo deben cantarse y el papel que el órgano y los instrumentos desempeñan en relación con el canto. Aún más: el “Diario manual” usa en ocasiones términos que hoy parecerían poco apropiados, por un lado y, por otro, en el término “lección” incluye el responsorio. Veamos el siguiente comentario: “Las leccioncillas breves de *prima* y *completas* las dice siempre un padre capellán de *choro*: la de la *prima*, el que dice la *Calenda* y, la de *completas*, el que señala y convida el sochantre.”³⁴ En realidad se refiere a los textos litúrgicos denominados *capitulum* —que efectivamente son pequeñas lecciones—, a los que les siguen responsorios breves.

En donde el responsorio constituye un ítem aparte, sea breve o prolijo, es en los libros que contienen la música para los textos litúrgicos. Esa tradición que arranca desde la Edad Media³⁵ se ve

³¹ Me refiero a villancicos y chanzonetas. Sin menoscabo de su calidad, comparten con arcos triunfales, túmulos funerarios, loas y sermones las características de haber sido arte efímero, coyuntural, de ocasión, de todo lo cual hay suficiente evidencia a lo largo del periodo virreinal.

³² *Breviarium Romanum*, Editio Princeps (1568), Manlio Sodi, edizione anastatica, introduzione e appendice, Aquile Maria Triacca (eds.), Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999.

³³ “La indicación de la sección que se ha de repetir en los antiguos manuscritos está señalada con una *p* (*pressa*). En las ediciones modernas se ha sustituido por un asterisco”: Asensio, *El canto gregoriano*, op. cit., pp. 284-285.

³⁴ “Diario Manual...”, doc. cit., f. 15v. Sochantre: “del francés *souschanteur*, segundo cantor, cantor suplente (en relación con el chantre); del latín: *subcantor*, transformado a veces en *succentor*”: Glosario, s. v. “sochantre”, disponible en: www.musicat.unam.mx, consultada el 5 de mayo de 2016. Del sochantre dependía todo lo relacionado con el canto llano de la catedral, desde supervisar (bajo la autoridad de miembros del cabildo) la elaboración de copias o de nuevos cantos, hasta conducir los ensayos del coro de canónigos, cantores de “voz gruesa” y salmistas, escribir antífonas u otras obras por encargo del cabildo y, en caso necesario, enseñar el canto llano a seises e infantes de coro.

³⁵ Pueden consultarse las imágenes de responsorios en: <http://cantusdatabase.org>.

reflejada en los pocos libros de la *Librería de cantorales* de la Catedral de México que contienen responsorios en canto llano.

Si los textos de respuesta a las lecciones fueron desde el medievo terreno fértil para la creación de obras musicales, no fue solamente porque sus textos constituyeran un comentario condensado de carácter reflexivo y didáctico de lo expresado en la lección (que son los textos sustantivos en los *maitines*) sino porque, en mi opinión, contienen dos elementos muy importantes para componer música: una estructura definida y el requisito de repetición. Pudiendo ser elementos constrictores se vuelven, en cambio, verdaderos retos que estimulan la creación musical porque dan lugar a toda clase de yuxtaposiciones y combinaciones estructurales entre texto y música. Su gran número y variedad, así como los estudios dedicados a su análisis,³⁶ permiten ver “el arte de adaptar diferentes cláusulas de un texto litúrgico a frases musicales bien definidas pero moldeables y adaptables”.³⁷ Esto aplica no sólo a los responsorios “gregorianos” sino también a los de canto llano y a los escritos en polifonía renacentista o en estilo concertado galante. De ahí que en los libros que contienen música para la liturgia del Oficio Divino (cantorales), a diferencia de los que sólo contienen texto (breviarios, manuales), los responsorios ocupen un espacio y un epígrafe propios. El problema surge cuando no hay epígrafe o cuando éste es el de “motete”.

³⁶ Véase Hiley, *op. cit.*, pp. 69-76.

³⁷ “The art of responsorial composition is, to a very large extent, the art of adapting the different clauses of a liturgical text to different well-defined but plastic and adaptable musical phrases”: Paul Frederick Cutter *et al.*, “Responsory.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultada el 21 de abril de 2016. Los autores del artículo toman como fuente de referencia los trabajos pioneros de taxonomía del repertorio y análisis del mismo de W.H. Frere (ed.), *Antiphonale Salisburiense*, Londres, 1966, y de P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien: ein Handbuch der Choralwissenschaft*, I: *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*, Leipzig, 2/ 1901, 3/ 1911/ R; II: *Neumenkunde*, Leipzig, 1905; III: *Gregorianische Formenlehre: eine choralische Stilkunde*, Leipzig, 1921.

Forma, estilo, género y repertorio parecen confundirse en el apartado que Samuel Rubio dedica al motete en su *Historia de la música española*.³⁸ Esta confusión se debe, en mi opinión, a la extensa cita con la que inicia el apartado, tomada del benedictino Anselm Hughes,³⁹ pionero en la musicología medievalista. Creo que la visión de Hughes, conspicuamente citada por Rubio, genera la invisibilidad que los responsorios de los cantorales polifónicos de la Catedral de México ha tenido para los ojos de los musicólogos. Según esa definición, parecería que todas las obras de música polifónica anteriores a 1600 son motetes, apreciación que no ayuda a entender el repertorio de música para el ritual de una catedral.

Reynaud apuntó hace veinte años⁴⁰ que, a pesar de los trabajos que Felipe Rubió Piqueras y Robert Stevenson habían llevado a cabo en los libros de coro con música polifónica de la Catedral de Toledo, aún hacía falta establecer la posible distribución en los oficios de todo el año de la abundante y rica producción de obras polifónicas en ellos contenida. Dado que en la Catedral de México hemos catalogado tanto los libros de polifonía como los de canto llano y toda la música

³⁸ Samuel Rubio, *Historia de la música española 2. Desde el Ars Nova hasta 1600*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 72-76.

³⁹ Rubio no proporciona la fuente bibliográfica de donde tomó la cita de Hughes con la que él empieza el apartado: “La mayor parte de la música del periodo 1250-1375 que ha llegado hasta nosotros, está compuesta de motetes: no sólo de motetes en sentido propio, sino también por una cantidad considerable de música para el Ordinario de la Misa compuesta siguiendo el estilo del motete. Efectivamente, la forma del motete era usada en casi todas las partes del servicio litúrgico que podían ser escritas polifónicamente (himnos, Propio de la Misa, el *Magnificat*); incluso adoptaban esta forma los cantos amorosos, los de banquetes, y las composiciones destinadas a las grandes solemnidades oficiales. Por añadidura, es el motete la única forma medieval que, sujeta a una serie ininterrumpida de transformaciones, sobrevive a través de las obras de Dunstable y de Dufay, para desembocar en la escuela de los Países Bajos y en la producción de Fayrfax y de Palestrina”: *ibidem*, p. 72.

⁴⁰ François Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris, Turnhout, CNRS Éditions/Brepols Publishers, 1996, p. 276.

“a papeles”, quizá podamos contribuir a esa tarea si empezamos por aclarar qué entendemos por motete en el ámbito de esa catedral a partir de lo que nos dicen su *Archivo de música*, su *Librería de cantorales* y sus documentos. Para ello, recurro a los tres conceptos sustantivos de la definición de género que ha regido el trabajo de catalogación:⁴¹ título, contenido musical y función. Tratándose de esta última y siendo textos litúrgicos los de las obras catalogadas en los volúmenes II y III, hemos empleado consistentemente otras dos características clasificatorias al normalizar el género de una obra, con independencia del consignado en ésta: me refiero a la literalidad e integridad del texto litúrgico *vis à vis* la manera como se presenta en la obra. Si una obra se titula *Aria*, *Motete*, *Dúo* o *Nocturno*, pero tiene el texto de un responsorio litúrgico, le hemos asignado este género; no solamente con independencia del título sino también de la forma musical en que aquél se ha vertido: puede tener una introducción instrumental, recitativo y aria, como una cantada; o constar de dos secciones como aria *da capo*; o estar construido con una cláusula polifónica y otra en canto llano: es responsorio si el texto litúrgico lo es y está íntegro. Estos criterios nos han proporcionado un ancla segura y aclaradora. En cuanto a su función, un responsorio puede servir como respuesta de una lección en unos *maitines*, o como obra para acompañar una procesión dedicada a un santo, o como obra complementaria en una misa, o como un “responso” para enterrar a un difunto: si su texto es el de un responsorio canónico y está completo, lo hemos catalogado como tal. Asignar un género a una obra litúrgica a partir de la función que desempeña en un momento dado es riesgoso ya que esa función puede cambiar con el tiempo y las circunstancias.

Por lo que hace a los procedimientos para escribir la música, estrechamente vinculados con

⁴¹ Véase nota al pie número 1 de la “Presentación” en este volumen.

la historia de la palabra *motetus* —palabra que se deriva de un procedimiento compositivo—, Rubio expone algunos rasgos que se emplean en la creación de un motete de los siglos xv y xvi.⁴² Esta explicación tampoco nos ayuda a entender el repertorio polifónico contenido en los cantorales de la Catedral de México y menos aún a establecer una posible distribución del mismo en “los oficios de todo el año”, como consideró necesario Reynaud. Veamos:

El principio constructivo del motete descansa en la división fraseológica del texto. Es decir: el motete es un conjunto de episodios musicales cada uno con su tema propio. El número de episodios viene determinado por el número de frases de la letra: cada frase nueva o distinta engendra, a su vez, un tema nuevo, desarrollado en forma imitativa o en forma homofónica.⁴³

Siguiendo esos principios se escribieron antifonas, salmos, himnos y responsorios. Que la palabra “motete” oculta muchos de éstos, incluso a la mirada más cuidadosa y perspicaz, lo podemos ver en un trabajo excepcional por la calidad y cantidad de la documentación consultada y por los datos valiosos que aporta. Me refiero a la obra de Javier Marín intitulada *Los libros de polifonía de la Catedral de México*.⁴⁴ Con fines demostrativos y a manera de brevísimo estudio

⁴² Escribe Rubio: Aplicar “a un ‘organum polifónico melismático’ o a una de sus partes llamadas ‘cláusulas’, carentes de letra, un texto poético repartido silábicamente en correspondencia con cada una de las notas de las mismas. La voz que acepta el texto nuevo recibe el nombre de ‘motetus’, aplicándose posteriormente esta nomenclatura, por extensión, a toda la pieza”: Rubio, *op. cit.*, p. 72.

⁴³ Rubio, *op. cit.*, p. 73. En la cita me parece claro que la palabra “forma” está empleada como sinónimo de “estilo” o “manera”, aplicable al cómo se usan los elementos del lenguaje musical, y no como sinónimo de “estructura”, aspecto al que justamente remite la cita entera.

⁴⁴ Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols., Jaén, Universidad de Jaén/ Sociedad Española de Musicología, 2012.

de caso, tomo como ejemplo el cantoral P09,⁴⁵ que es una copia manuscrita de los primeros 85 folios —“excepto la portada”—⁴⁶ de la edición de 1585, impresa en Roma, del libro de Tomás Luis de Victoria *Motecta Festorum Totius Anni cum Communi Sanctorum* [...].⁴⁷ De este libro, segunda reedición de las varias que se publicaron,⁴⁸ hubo un ejemplar en la Catedral de México, según consta en un inventario de 1589.⁴⁹ Ahí fue registrado como “otro grande marca mayor encuadrado en papelones de becerro leonado con unas cintas azules del dicho autor [Thomae Ludovici de Victoria] impreso en Roma año de 1585 años es de motetes de Santos a cuatro, cinco, seis y ocho voces”.⁵⁰ El impreso ya no existe en la *Librería de cantorales* pero el hecho de que se haya sacado una copia casi literal de su contenido muestra que ese repertorio era útil y necesario para la realización de los oficios en la Catedral de México además de ser valorado por la calidad de su música. La copia manuscrita que hoy se conserva en la *Librería* probablemente fue hecha alrededor de

1700⁵¹ bajo la supervisión de Antonio de Salazar, maestro de capilla, y por un discípulo suyo, ex seise que había sido ya contratado como músico y que desarrollaría un estilo rico y variado como artífice escritor de libros de coro, Simón Javier Rodríguez de Guzmán.⁵² Se puede decir que es una copia editada, ya que dejaron fuera las últimas cuatro obras incluidas en el impreso (que son para ocho voces). Sin lujos, la copia es cuidadosa a pesar de tener un par de erratas en relación con el impreso.⁵³ Al revisar cada uno de los textos para la catalogación pudimos identificar: 10 responsorios, 10 antífonas, 7 antífonas para el *Magnificat*, 3 motetes, 2 himnos y 1 introito,⁵⁴ tanto para el Propio del Tiempo como para el Propio y Común de Santos.⁵⁵

⁴⁵ He tomado ésta y las siguientes signaturas de los cantorales de la Catedral de México que empleo en el presente estudio de: Catedral Metropolitana de México (CMM), *Librería de cantorales*, proyecto *Musicat*-Libros de coro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, en proceso de publicación. En adelante, *Musicat*-Libros de coro.

⁴⁶ Marín, *Los libros...*, *op. cit.*, vol. I, p. 435.

⁴⁷ Tomás Luis de Victoria, *Motecta festorum totius anni cum Communi Sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur*, Venecia, Alessandro Gardano, 1585, disponible en: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP106046-PMLP216259-Motecta_Festorum.pdf.

⁴⁸ “La historia de estas reediciones no ha sido hecha hasta ahora y de las variantes introducidas en ellas sólo se tiene una vaga noticia”: Samuel Rubio (1912-2012). In *memoriam. Estudios sobre Tomás Luis de Victoria*, José Sierra Pérez (ed.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2012, p. 88.

⁴⁹ Javier Marín López, “The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589: a Lost Document Rediscovered”, *Early Music*, vol. xxxvi, núm. 4, noviembre de 2008, pp. 575-596.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 588.

⁵¹ De 1700 data un escrito de Antonio de Salazar que da cuenta al cabildo que “lo que se me entregó con título de archivo [cuando fue nombrado maestro de capilla en 1688] fueron unos cuantos libros hechos pedazos que estaban arrojados en uno de los rincones de dicho coro [...] tan maltratados y rotos que fue necesario recurrir a los señores jueces hacedores que dieran su acostumbrada providencia para trasladarlos, como también los libros que actualmente se están copiando y encuadrando”: ACCMM, *Correspondencia*, caja 23, exp. 2, f. 6, 1700.

⁵² ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 24, f. 110v, 10 de enero de 1696: “y quedó nombrado Simón Xavier Rodríguez de Guzmán, seise que es, por músico con plaza y salario de cincuenta pesos en Fábrica al año [...] y que acuda a tomar lección con el maestro Antonio de Salazar”, en *Musicat-Actas de cabildo*, en proceso de publicación.

⁵³ “Quinque” en lugar de “Quatur” (f. 113r); la omisión del nombre de Francisco Guerrero (f. 064r) como autor de la antífona *Beata Dei genitrix*. Puede verse el índice de contenido de todo el libro, un resumen de sus datos generales, características iconográficas y visuales, así como de encuadración y estado de conservación, en: http://musicat.unam.mx/nuevo/libros_polifonia/P09/musicat.html. Para todo tipo de detalles en relación con este cantoral, remito a Marín, *Los libros...*, vol. I, *op. cit.*, pp. 433-480.

⁵⁴ Marín consigna “30 motetes, 2 antífonas, 1 himno”: Marín, *Los libros...*, vol. I, p. 61, “Tabla 7”.

⁵⁵ La representación cultural de la vida de Jesús dio lugar a los tiempos del calendario litúrgico: Adviento, Navidad, Epifanía, Cuaresma, Pasión, Pascua, Pentecostés. A este calendario movable denominado Propio del Tiempo que se fija cada año a partir del equinoccio de primavera, se adicionaron en la Edad Media las fiestas de la Santísima Trinidad (el primer domingo después de Pentecostés) y la de Cor-

Los textos de los responsorios se presentan de las siguientes maneras:

- a) Responsorio, *pressa*, verso (generalmente la *secunda pars*), *pressa*: *Quem vidistis, Vidi speciosam, Ascendens Christus in altum, Dum compleverunt Dies, Descendit Angelus, Doctor bonus, Duo Seraphim.*
- b) Responsorio, *pressa*: *Surrexit Pastor bonus, Congratulamini mihi, Tu es Petrus.*

Si consideramos como responsorios los incluidos en b) es porque tomamos en cuenta que: “Los responsorios polifónicos, según la costumbre española, consisten en breves frases que alternan con el canto gregoriano”,⁵⁶ tal y como hoy día lo ha puesto en práctica Juan Manuel Lara, tanto en grabaciones como en impreso.⁵⁷ De hecho, en el cantoral Po1,⁵⁸ un responsorio de Antonio Rodríguez Mata, *Tristis est anima mea* muestra, “[al] concluir la última sección polifónica en la voz del bajo, [está la] entonación en canto llano del verso: *Sustinete hic*”.⁵⁹

En cambio, sólo consideramos como “moteles” aquellas obras “cuyo texto no fue copiado de una pieza litúrgica única [...] sino compuesto de frases pertenecientes a varias, a modo de

centonización”.⁶⁰ Entonces, la definición de un motete paralitúrgico quedaría acotada a una obra de música escrita con uno o varios fragmentos de textos litúrgicos pertenecientes a una misma festividad que puede usarse indistintamente en alguno de los servicios de ésta, sea misa u hora canónica, incluyendo procesiones litúrgicas.

La práctica *alternatim* en una misma obra, aunada a las varias maneras como se realizaba el servicio de *maitines* en la Catedral de México, permite suponer que podía aplicarse también a todo un nocturno, alternando responsorios semitonados con responsorios cantados, dependiendo de la jerarquía de la fiesta y de las circunstancias ya esbozadas. Era el maestro de capilla quien, de común acuerdo con el sochantre, “construía” la música del servicio valiéndose de los responsorios escritos en los libros de canto llano y polifonía, y de los villancicos y chanzonetas provenientes de los papeles de música. Véase el cuadro 1 para observar la complementariedad de los repertorios. De ahí que:

- a) si el responsorio era semitonado como parte de la lección, a continuación podía proseguirse a la siguiente lección, o cantarse una chanzoneta, o cantarse un villancico;
- b) si el responsorio se cantaba en canto llano, podía proseguirse a la siguiente lección, o cantarse una chanzoneta, o cantarse un villancico;
- c) si el responsorio se cantaba en polifonía o música concertada, podía proseguirse a la siguiente lección, o cantarse una chanzoneta, o cantarse un villancico, lo que haría especialmente largo el servicio, como hemos visto.

⁶⁰ Samuel Rubio, *Cristóbal de Morales...*, *op. cit.*, p. 197. Este es justamente el criterio que siguió Rubio en su clasificación de las obras de Morales en la que si bien no hay un apartado específico para estos “motetes” sí lo hay para responsorios, antífonas, salmos e himnos.

pus Christi (el jueves después de la Santísima Trinidad). La Navidad, la Epifanía y las celebraciones del santoral se rigen por el calendario civil. En el decurso del Propio del Tiempo se intercalan las fiestas propias de la Virgen y de los santos que constituyen el denominado Propio de los Santos.

⁵⁶ Samuel Rubio, *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*, El Escorial, Biblioteca La Ciudad de Dios, 1969, p. 298.

⁵⁷ Para la partitura, véase Juan Manuel Lara Cárdenas, *Officium Defunctorum Novohispanicum. Con música de Hernando Franco (1532-1585)*, México, Cenidim-INBA, 2015; para la grabación: Juan Manuel Lara Cárdenas (dir.), *Officium Defunctorum Novohispanicum*, México, Quindecim Records, 2007, 2 discos compactos.

⁵⁸ Libro Po1, ff. 014v-015r, *Musicat*-Libros de coro.

⁵⁹ *Idem*.

Cuadro 1
Complementariedad de los repertorios
Fiestas dobles de 1ª clase

Fiestas dobles de 1ª clase	PAPELES DE MÚSICA				LIBROS DE CORO		
	Maitines	Juegos (invitatorio, himno, responsorios)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antifonas, responsorios, himnos ["motetes"]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responsorios, versículos, lecciones
Natividad		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) ▪ Jerusalem (1) ▪ Jerusalem (1 virtual) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) ▪ Tollis de la Rocca (2) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anónimo (1) ▪ Juanas (3) ▪ Rueda (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anónimo (6) ▪ Contreras (1) ▪ Jerusalem (3) ▪ Tollis de Rocca (2) ▪ Salazar (9) ▪ Sancho López (1) ▪ Sumaya (2) ▪ Tollis de la Rocca (1) ▪ Torres y Martínez Bravo (3) ▪ Valdivieso (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ P10 Anónimo: invitatorio (1) ▪ P09 Victoria: responsorio (1) ▪ P04 Anónimo: invitatorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ O43: himno (1) ▪ O08: salmos (10), himnos (2), antifonas (10), versículos (11), absoluciones (3), bendiciones (9), lecciones (9), responsorios (8)
Epifanía							<ul style="list-style-type: none"> ▪ O43: himno (1)
Resurrección						<ul style="list-style-type: none"> ▪ P09 Victoria: responsorio (1) ▪ P10 Anónimo: invitatorio (1) ▪ P12 Anónimo: invitatorio (1) ▪ P13 Vivanco: responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ O16:* invitatorio (1), antifonas (6), salmos (3), versículos (3), absolución (1), bendición (3), lecciones (3), responsorios (2), himno (1)
Ascensión				<ul style="list-style-type: none"> ▪ Jerusalem (1) ▪ Sumaya (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ P09 Victoria: responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ O43: himno (1) 	
Pentecostés				<ul style="list-style-type: none"> ▪ Úbeda (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ P09 Victoria, responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ O43: himno (1) 	
<i>Corpus Christi</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) ▪ Juanas / [arr.] Trijeque (1) ▪ Valle (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) ▪ Valle (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) ▪ Canales (1) ▪ Gómez (2) ▪ Luna (2) ▪ Valle (1) ▪ Anónimo (2) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anónimo (1) ▪ Nebra (1) ▪ Salazar (1) ▪ Sumaya (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ P04 Sumaya: invitatorio (1), himno (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ O22: invitatorio (1), antifonas (18), salmos (9), versículos (3), himno (1) ▪ O32:** invitatorio (1), antifonas (11), himno (2), salmos (10), versículos (3), responsorios (9) ▪ O43: himno (1) 	
Natividad de San Juan Bautista	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) 				<ul style="list-style-type: none"> ▪ P09 Victoria: responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ O37: invitatorio (1), antifonas (9), salmos (10), responsorios (8), versículos (3), himno (1) ▪ O43: himno (1) ▪ O48: himno (1) 	
San Pedro	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (2) ▪ Jerusalem / [arr.] Juanas (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas / [arr.] Anónimo (1) ▪ Anónimo (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Águila (1) ▪ Gómez (3) ▪ Jerusalem (2) ▪ Milico (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Jerusalem (3) ▪ Salazar (17) ▪ Sumaya (9) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ P04 Sumaya: himno (1) ▪ P13 Vivanco: responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ O29: invitatorio (1), antifonas (9), salmos (10), versículos (3), himno (1) 	
San Pedro y San Pablo			<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tollis de la Rocca (1) 		<ul style="list-style-type: none"> ▪ P09 Victoria: responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ O28: invitatorio (1), himno (1), antifonas (9), salmos (9), versículos (3). 	

* Signatura anterior O17.

** Signatura anterior O41.

Cuadro 1 (continuación)

Maitines Fiestas dobles de 1ª clase	PAPELES DE MÚSICA				LIBROS DE CORO	
	Juegos (invitatorio, himno, responsorios)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antifonas, responsorios, himnos ["motetes"]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responsorios, versículos, lecciones
Asunción	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) ▪ Jerusalem / Rust / [arr.] Juanas / [arr.] Triujeque (1) ▪ Echeverría (1) 		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anónimo (4) ▪ Benincori / [arr.] Anónimo (2) ▪ Bonfiglio / [arr.] Anónimo (2) ▪ Boroni / [arr.] Anónimo (2) ▪ Bustamante (1) ▪ Bustamante / [arr.] Triujeque (1) ▪ Gómez (1) ▪ Jerusalem (1) ▪ Juanas (2) ▪ Sacchini / [arr.] Anónimo (3) ▪ Tollis de la Rocca (3) ▪ Valle (2) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Jerusalem (1) ▪ Salazar (9) ▪ Sumaya (4) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Po4 Anónimo: invitatorio (1) ▪ Po9 Victoria: responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ O39: invitatorio (1), antifonas (18), salmos (10), versículos (3), himnos (2) ▪ O43: himno (1)
Todos Santos						<ul style="list-style-type: none"> ▪ O43: himno (1)
Inmaculada Concepción	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) ▪ Jerusalem / [arr.] Juanas (1) ▪ Jerusalem (1 virtual) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Jerusalem / [arr.] Juanas / [arr.] Triujeque (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anónimo (5) ▪ Juanas (2) ▪ Juanas / [arr.] Anónimo (1) ▪ Luna (1) ▪ Tollis de la Rocca (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anónimo (1) ▪ Salazar (2) ▪ Sumaya (4) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Po4 Anónimo: invitatorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Vo2: invitatorio (1), antifonas (9), versículos (3) ▪ V15: invitatorio (2), salmo (1), antifonas (9), versículos (3), himno (1) ▪ O39: invitatorio (1), salmo (1)

Alternar en un mismo nocturno responsorios semitonados —o recitados con la fórmula correspondiente— con responsorios cantados fue una práctica que habría pervivido hasta que Antonio Juanas fue nombrado maestro de capilla (1791) y que explicaría, entre otras cosas, porqué Ignacio Jerusalem solía escribir los responsorios 1, 3, 4, 6 y 7, y no el 2 ni el 5 ni el 8, que son los responsorios intermedios de cada nocturno. Juanas parece haber sido, en la Catedral de México, el constructor de los juegos de *maitines* con ocho responsorios, no sólo los de propia creación sino intervienen todos los

de Jerusalem (salvo A0502, núm. 55 en el presente catálogo) mediante la elaboración de contrafactos sacados de obras de éste. Con Juanas habría pasado a la historia la práctica *alternatim* en los *maitines* quedaron sólo los himnos como testimonios de ella.

Donaciones y repertorio

Los aniversarios eran fundaciones piadosas de diversos grupos sociales y consistían en la entrega de una cantidad de dinero que solía imponerse

sobre bienes inmuebles, cuyos intereses (5%) serían para celebraciones y, en este caso, para solemnizar una fiesta con *maitines* cantados. [...] el deán Diego de Malpartida Zenteno, con dinero de Juan de Chavarría Valera, fundó los de la Santísima Trinidad e Inmaculada Concepción con un principal, el primero de 5,800 pesos y renta de 290, y el segundo de 6,200 y renta de 310 pesos anuales.⁶¹

Las fundaciones mencionadas en esta cita fueron hechas en junio y en diciembre (el 7 y el 8) de 1683, respectivamente.⁶² Esta información permite datar, así sea en forma aproximada, las series de responsorios más antiguas que hoy se encuentran en el ACCMM y que son de Antonio de Salazar, justamente para esas celebraciones, tomando en cuenta que él ingresó como maestro de capilla en 1688. Me centraré en la de la Santísima Trinidad que, como se observa en el cuadro 2, no parece haber sido una temática que interesara para escribir villancicos. La serie consta de seis responsorios (no hay señales de pérdida en la unidad documental) lo que implica haber intercalado los responsorios 3 y 8, o semitonados, o en canto llano (era fiesta doble de segunda clase). Al respecto, uno de los 11 cantorales que tienen el oficio de *maitines* completo es el O20, dedicado íntegramente a la Santísima Trinidad y de los más antiguos que sobreviven en la *Librería*, datable en 1575;⁶³ muestra señales de deterioro aunque se usara una vez al año; en la época de Salazar tendría 110 años de antigüedad. Él,

como maestro de capilla y de común acuerdo con el sochantre, pudo haber construido el juego de *maitines* para la celebración de la Trinidad —si tomamos como guía el cuadro 2—, con el invitatorio e himno polifónicos que hoy están en el libro Po4 (copiados en 1774 en el libro Po8) y que son atribuibles a José de Agurto y Loaiza (activo en esos años en la Catedral de México); con las antífonas, salmos, versículos y dos responsorios en canto llano del libro O20, y con los seis responsorios polifónicos compuestos por él. No me parece ocioso señalar que el libro O20 se mandó copiar en ca. 1776: “hay viejo y nuevo, y el nuevo está muy mal escrito”.⁶⁴ Éste es el O21. No sólo el contenido sino hasta la *misse en page*⁶⁵ fue copiada en forma literal, casi fotográfica, con una salvedad: no se incluyeron los responsorios prolijos en canto llano. En mi opinión, esto fue porque ya se había hecho tradición cantarlos con música “a papeles”. Aunque el material en que están escritos es frágil, los responsorios de Salazar fueron conservados en tanto música canónica, no de ocasión. No sólo eso, sino que la serie fue intervenida por Tollis de la Rocca casi cien años después quien, además, la completó, adelantándose a Juanas en eso de construir juegos o series con 8 responsorios.⁶⁶

Los *maitines* mejor dotados fueron los de la Octava de *Corpus* que registra un principal de 20,000 pesos y renta anual de 1,000 pesos y fueron fundados por Lorenzo Osorio, caballero de la orden de Santiago y alguacil mayor del Tribunal de Santa Cruzada, como albacea del bachiller y presbítero Francisco Orozco.⁶⁷

⁶¹ Edén Zárate Sánchez, “La celebración de *maitines* en las *Actas de cabildo* de la Catedral de México, siglos XVI-XVIII”, documento inédito, marzo 2016.

⁶² Datos proporcionados por Ruth Santa Cruz, “Tabla de fundación de aniversarios con *Maitines*”, documento inédito, marzo 2015.

⁶³ Para la argumentación de esta fecha, véase Lucero Enríquez Rubio, “De ida pero sin vuelta: el contrafacto como respuesta a lo inédito”, en *Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate (1492-1898)*, Javier Marín (ed.), Diputación Provincial de Jaén, en prensa. El O20 se hizo cuando Moya de Contreras tomó posesión del arzobispado y los asuntos musicales empezaron a moverse, después de un periodo bastante estático bajo el gobierno de Montúfar.

⁶⁴ ACCMM, *Inventarios*, caja 1, exp. 6, “Inventario de los libros del coro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México...”. El inventario fue iniciado el 4 de julio de 1749 y actualizado el 6 de febrero de 1776. La nota está escrita como tal, debajo del número 68 que corresponde al libro viejo, O20.

⁶⁵ Véase mi artículo “De ida pero sin vuelta...”, *op. cit.* El concepto *misse en page*, acuñado por Elisa Ruiz, es de suma utilidad para comprender los cantorales facticios, esto es, integrados por unidades codicológicas elaboradas por varias manos en distintos momentos.

⁶⁶ Véase en este mismo volumen el estudio de Dianne L. Goldman.

⁶⁷ Zárate, *doc. cit.*

Cuadro 2
Complementariedad de los repertorios
Fiestas dobles de 2ª clase / Otras fiestas

<i>Maitines</i> Fiestas dobles de 2ª clase / Otras fiestas	PAPELES DE MÚSICA				LIBROS DE CORO	
	Juegos (invitatorio, himno, responsorio)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antifonas, responsorios, himnos ["motetes"]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responsorios
Santísima Trinidad	▪ Juanas (1)	▪ Salazar / [arr.] Tollis de la Rocca (1) ▪ Salazar (1)	▪ Gómez (1)		▪ Po4 y Po8 (otra copia) Agurto y Loaisa: invitatorio (1), himno (1)	▪ O20: invitatorio (1), antifonas (18), salmos (9), versículos (3), responsorios (8), himno (1) ▪ O21: invitatorio (1), antifonas (18), salmos (9), versículos (3) ▪ O43: himno (1)
Natividad de la Virgen	▪ Juanas (1)	▪ Salazar (1) ▪ Jerusalem (1) ▪ Tollis de la Rocca / [arr.] Triujeque (1)	▪ Tollis de la Rocca (1)	▪ Anónimo (1) ▪ Salazar (5)	▪ Po8 Anónimo: invitatorio (1)	▪ O39: invitatorio (1), salmo (1)
Visitación de la Virgen					▪ Po9 Victoria: responsorio (1)	
Invencción de la Cruz					▪ P13 Vivanco: responsorio (1)	
San Lorenzo					▪ P12 Vivanco: responsorio (1)	
San Miguel Arcángel					▪ Po9 Victoria: responsorio (1)	▪ O43: himno (1)
Santos Inocentes						▪ O43: himno (1) ▪ O48: himno (1)
Santiago Apóstol			▪ Tollis de la Rocca (1)		▪ P13 Vivanco: responsorio (1)	
San Juan Apóstol y Evangelista					▪ P13 Vivanco: responsorio (1)	

Cuadro 2 (continuación)

<i>Maitines</i> Fiestas dobles de 2ª clase / Otras fiestas	PAPELES DE MÚSICA				LIBROS DE CORO	
	Juegos (invitatorio, himno, responsorios)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antifonas, responsorios, himnos [“motetes”]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responsorios
San José	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) ▪ Jerusalem / [arr.] Juanas / [arr.] Triujeque (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tollis de la Rocca (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gómez / [arr.] Triujeque (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sumaya (1) 		<ul style="list-style-type: none"> ▪ O43: himno (1) ▪ V03: invitatorio (1), salmo (1), antifonas (9), versículos (3)
San José, Patrocinio	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Jerusalem / [arr.] Anónimo (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tollis de la Rocca (1) ▪ Jerusalem / [arr.] Juanas (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (3) 		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Po4 Sumaya: invitatorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ V03: invitatorio (1), antifonas (3), versículos (3)
Virgen de Guadalupe	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) ▪ Delgado (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Jerusalem (1) ▪ Jerusalem / Rust / [arr.] Juanas (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anónimo (4) ▪ Bonfiglio (1) ▪ Gómez (1) ▪ Jerusalem (4) ▪ Paniagua (1) ▪ Sotero (1) ▪ Tollis de la Rocca (3) ▪ Tollis de la Rocca / [arr.] Juanas (1) ▪ Valle (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Lazo Valero (1) ▪ Salazar (6) ▪ Sumaya (5) 		<ul style="list-style-type: none"> ▪ V12: invitatorio (1) ▪ O39: invitatorio (1), salmo (1)
Virgen del Pilar	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Jerusalem (1) ▪ Tollis de la Rocca (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) 			<ul style="list-style-type: none"> ▪ O39: invitatorio (1), salmo (1)
Preciosa Sangre de Cristo	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Cruzelaegui (1) 		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tollis de la Rocca (1) 			<ul style="list-style-type: none"> ▪ O27: invitatorio (1), antifonas (18), salmos (9), versículos (3), himno (1) ▪ O43: himno (1)
Común para fiestas de la Virgen María		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Jerusalem (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anónimo (4) ▪ Jerusalem / [arr.] Anónimo (2) ▪ Juanas (1) ▪ Luna (2) ▪ Tollis de la Rocca (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anónimo (1) ▪ Jerusalem (8) 		<ul style="list-style-type: none"> ▪ V19: antifonas (9) ▪ O25: invitatorio, antifonas, salmos, versículos

Cuadro 2 (continuación)

Maitines Fiestas dobles de 2ª clase / Otras fiestas	PAPELES DE MÚSICA				LIBROS DE CORO	
	Juegos (invitatorio, himno, responsorios)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antifonas, responsorios, himnos [“motetes”]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responsorios
Expectación de la Virgen	▪ Gómez / Bustamante / Triujeque (1)					▪ O25: invitatorio (1), antifonas (10), salmos (10), versículos (3)
San Felipe Neri	▪ Delgado (1)					
San Felipe de Jesús	▪ Delgado / Gómez / Bustamante / [arr.] Anónimo (1)					
San Andrés					▪ Po9 Victoria: responsorio (1)	
Común de apóstoles y evangelistas			▪ Juanas (1)		▪ Po4 Anónimo: invitatorio (1) P13 Vivanco: responsorio (1)	▪ O32:* himno (1), antifona (1), responsorios (3)
Común de varios mártires			▪ Juanas (1)		▪ P13 Vivanco: responsorio (2)	▪ O33: himno (1), antifonas (9), responsorios (3)
Común de un mártir	▪ Valle (1)		▪ Juanas (1)		▪ P13 Vivanco: responsorio (1)	▪ O32: invitatorio (1), himno (1), antifonas (3), versículos (7), responsorios (3)
Común de vírgenes						▪ O37: invitatorio (1), antifonas (9), salmos (10), responsorios (8), versículos (3), himnos (2)
Común de no vírgenes						▪ O37: invitatorio (1), salmo (1), himno (1), responsorios (3)
Común de un confesor					▪ Po8 Anónimo: invitatorio (1)	
Común de confesores pontífices y no pontífices			▪ Jerusalem (1) ▪ Juanas / [arr.] Triujeque (1)			▪ V03: invitatorio (1), antifonas (18), salmos (9), versículos (3) ▪ O33: responsorios (3)
Honras de la Reina de España			▪ Tollis de la Rocca (1)			
Virgen no mártir			▪ Tollis de la Rocca (1)			
Santa Rosa Lima			▪ Luna (2) ▪ Valle (1)	▪ Sumaya (1)		▪ O31: invitatorio (1), antifonas (18), salmos (9), versículos (3), himno (1)

* Signatura anterior O41

Cuadro 2 (continuación)

Maitines Fiestas dobles de 2ª clase / Otras fiestas	PAPELES DE MÚSICA				LIBROS DE CORO	
	Juegos (invitatorio, himno, responsorios)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Villancicos	Polifonía: invitatorios, antifonas, responsorios, himnos [“motetes”]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responsorios
Santa María Magdalena					▪ P13 Vivanco: responsorio (1)	
Sagrado Corazón de Jesús			▪ Valle (1)			
Santísimo Sacramento			▪ Valle (5)			
Virgen de los Remedios			▪ Benincori (1)			
Santo Nombre de Jesús			▪ Anónimo (1)			
San Agustín			▪ Gómez (1)			
San Ildefonso	▪ Jerusalem / [arr.] Juanas (1) ▪ Juanas / [arr.] Anónimo (1)	▪ Salazar (1) ▪ Tollis de la Rocca (1)	▪ Tollis de la Rocca (1)	▪ Sumaya (5) ▪ Jerusalem (1) ▪ Salazar (4)		
San Jerónimo	▪ Gutiérrez, G (1)					
Siete Dolores de la Virgen						▪ O41: ** invitatorio (1), antifonas (18), salmos (10), versículos (3) ▪ O44: himno (1)
Santo Domingo						▪ O44: invitatorio (1), himno (1), antifonas (9)
San Eligio				▪ Sumaya(1)		
San Joaquín				▪ Anónimo(1)		
San Pedro Nolasco				▪ Sumaya (1)		
San Roque				▪ Anónimo (1)		

** Signatura anterior O32

La donación hecha en junio de 1711⁶⁸ fue para celebrar con *maitines* todos y cada uno de los días de la octava de *Corpus*. Consecuencia directa de esta donación parece haber sido la elaboración del libro O32 por el discípulo de Salazar ya mencionado, Simón Javier Rodríguez de Guzmán, bajo la supervisión de su maestro. En este cantoral hay valiosas “notas de taller” que mediante las inscripciones: “Br. Sumaya”, “Mtro. Salazar”⁶⁹ indican qué obras en canto llano de este libro se van a tomar como *cantus firmus* para obras polifónicas, algunas de ellas contenidas en Po4. En éste, la mano creativa del maestro Salazar, casi ciego y a tres años de morir, se cruza (*Prima pars*) con la del alumno Sumaya (*Secunda pars*),⁷⁰ su sucesor.

En el cuadro 1 se observa que, al igual que para los *maitines* de la Trinidad (cuadro 2), para la festividad del *Corpus* había invitatorio e himno polifónicos, en este caso de Manuel de Sumaya; también había responsorios en canto llano en el libro O32, de hecho se encuentra el servicio completo, menos los salmos. Lo que parece no haber habido eran responsorios polifónicos; en cambio, a diferencia de la Trinidad, sí había villancicos para el *Corpus* de la autoría del propio Salazar y de Sumaya.

La combinación responsorio en canto llano-villancico o chanzoneta, o responsorio semitonado-villancico o chanzoneta es, en mi opinión, la combinación que primó a lo largo del siglo XVII y en los primeros años del siglo XVIII, para ciertas fiestas pero no para todas. En algunas, como muestran los repertorios y las actas capitulares, los responsorios polifónicos alternaron con los responsorios en canto llano o semitonados.

Que responsorios y villancicos coexistieron lo muestra la obra de Salazar. No obstante, algu-

nos miembros del cabildo se inclinaban, tan temprano como 1711, por no más villancicos y a favor de más responsorios; esto se puede leer en una acta que registra la decisión del cabildo de que se despache “nueva cédula, insertándose en ella [el] citarse para determinar igualmente lo conveniente sobre la proposición hecha por el señor Meléndez en razón de que en los *maitines* solemnes se canten los responsorios y no villancicos”.⁷¹

Para concluir con las dotaciones para solemnizar los *maitines* y cómo incidieron en el repertorio, haré dos breves menciones. La primera es la donación hecha por el arzobispo Vizarrón, referida en párrafos anteriores. Como lo mencioné en la nota a pie 28, estimo que no fue la encíclica *Annus qui hunc* de 1749 sino la presencia de Ignacio Jerusalem en la Catedral de México, y el año 1748 y no 1749, lo que marcaría un fuerte impulso en la construcción del repertorio de responsorios concertados de su *Archivo de música*. Esa donación tuvo dos consecuencias casi inmediatas. Por un lado, “mandaron al bachiller don Vicente Santos Pallares compusiese dichos *maitines* como sochantre de esta Santa Iglesia, domingo 5 de mayo, año de 1748”;⁷² lo que conllevó la reestructuración de un cantoral, el Vo3:

integrado por cuatro cuerpos de libro y cinco insertos, elaborados por varias manos en distintos momentos dentro de un lapso de aproximadamente cuarenta años. De esta forma, las liturgias de las varias advocaciones del culto a San José (confesor, esposo de la Virgen, que se celebra el 19 de marzo, y la del Patrocinio que tiene lugar el tercer domingo después de Pascua) quedaron incluidas en un solo cantoral.⁷³

⁶⁸ Santa Cruz, *doc. cit.*

⁶⁹ O32, ff. 002r, 056r, respectivamente. El índice de contenido, los datos generales y muestras de elementos gráficos y visuales de este cantoral pueden verse en: www.musicat.unam.mx, consultada el 5 de mayo de 2016.

⁷⁰ Po4: *Egredie doctor Paule*, ff. 104v-107r; *Christe sanctorum decus*, ff. 107v-109r; *Miris modis*, ff. 113v-115r.

⁷¹ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 27, f. 031v, 22 de enero de 1711.

⁷² Vo3, Colofón 1, f. 47v. El índice de contenido, datos generales y muestras de elementos gráficos y visuales de este cantoral pueden verse en: www.musicat.unam.mx, consultada el 5 de mayo de 2016.

⁷³ *Muscat*-Libros de coro, Vo3, “Datos generales. Observaciones”.

En una de estas unidades están las antífonas de la autoría de Santos, “puntadas” también por él mismo como lo indica la inicial capital. La otra consecuencia que veo sustentable es mi hipótesis según la cual la donación arzobispal habría obligado a Ignacio Jerusalem —recién contratado por “su mucha destreza en el violón y grande inteligencia en la música, pues era el único maestro de compositor que había en la ciudad y que aún en España, cuando vino, tenía fama”—,⁷⁴ a escribir las partituras autógrafas, sin fecha, de los responsorios 1, 3, 4, 6 y 7 de Ao439, núm. 52 en este catálogo.⁷⁵ En línea con mi hipótesis, de estas partituras se sacaron las copias más antiguas para voces e instrumentos y, en “1757”, se sacaron las otras copias con carátulas muy bien elaboradas donde está consignada la festividad del Patrocinio. La dotación señalada en las partituras autógrafas (SAT, SAT, 2vl y acomp cifrado para responsorios 1, 3 y 4; Asol, 2vl y acomp para el 6; y Ssol, SAT, 2vl y acomp cifrado para el 7), refuerza mi hipótesis de que estos responsorios serían de los primeros escritos por el

talentoso napolitano para la Catedral de México. Una argumentación más amplia al respecto excede el propósito de este estudio.

La segunda mención es la del juego de *maitines* para la Expectación de la Virgen, Ao807a, núm. 6 en este catálogo. Esta festividad de raigambre hispana se celebra el 18 de diciembre; salvo por este juego no hay otra obra en el *Archivo de música* para ella. El invitatorio, himno y primer nocturno (tres responsorios) son de Gómez; el segundo nocturno (tres responsorios), de Bustamante; y, el tercero (2 responsorios), de Gómez. Triujeque⁷⁶ agregó una flauta a todo el juego. Es una obra para dos coros y orquesta (org, b, 2vl, vla, fag, 2cl(fl), 2cor, timp). Los papeles sueltos y cuadernillos de cada parte vocal e instrumental fueron encuadernados individualmente en libretos de pasta dura y ribetes de piel, algo excepcional en el archivo.⁷⁷ Se encuadernaron juntamente con otras dos obras de Gómez: un *Te Deum laudamus*, himno de acción de gracias para concluir los *maitines*, y *En clara vox redarguit*, himno para *laudes*. Las características mencionadas permiten suponer que la integración de este juego debió ser fruto de alguna donación considerable para solemnizar esta festividad. Aún más, de manera análoga a lo ocurrido con la festividad de San José, hay un libro de coro fechado en 1840, el O25 de la *Librería de cantorales* de la Catedral de México, cuya elaboración fue auspiciada por el racionero José María Guerrero y efectuada por el sochantre Francisco Romero, dedicado

⁷⁴ Véase nota a pie número 28, ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 38, *doc. cit.*

⁷⁵ Aunque no he encontrado aún evidencia documental de que se le hubiese encargado y pagado a Jerusalem la composición de estos responsorios, es posible suponer que a la muerte de Vizarrón, no habiendo maestro de capilla oficialmente reconocido, Jerusalem los hubiese escrito. Creo importante mencionar lo siguiente: a) las partituras autógrafas no contienen epígrafe alguno que indique la festividad si bien los textos litúrgicos corresponden a la fiesta del Patrocinio; b) la donación fue hecha para celebrar al “gloriosísimo patriarca señor San José en su día y celebridad”. Dado que el acta está fechada el 9 de abril —ya había pasado el 19 de marzo, día de San José— y que se aproximaba la del Patrocinio —tercer domingo después de Pascua— es posible que la instrucción del cabildo se hubiese entendido en relación con esta festividad. De hecho, el cantoral Vo3 se reconstruyó para abarcar ambas festividades. Cabe señalar que la instauración del patronazgo de San José para la iglesia novohispana tuvo lugar en 1555: *Concilios provinciales Primero y Segundo* [...], México, Imprenta del Superior Gobierno del Br. José Antonio de Hogal, 1769, p. 67. Hay concordancias que permiten ver que las obras de Jerusalem contenidas en el juego *Maitines para San José*, Ao508a, núm. 12 en este catálogo, son posteriores a las de la serie de responsorios Ao439, núm. 52.

⁷⁶ “Es Triujeque quien a partir del 3 de marzo de 1838 y hasta su muerte en 1850 fungirá como intermediario entre el cabildo y los músicos, les pagará, dirigirá la orquesta y proveerá la música que éstos han de tocar y cantar”: Luce-ro Enríquez Rubio, “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*. Volumen 1, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, pp. 117-118.

⁷⁷ El juego está incompleto pues faltan todas las partituras y los libretos del coro 1.

a la festividad de la Expectación de la Virgen que contiene el invitatorio, las antífonas y los salmos que, con los *maitines* de Gómez/ Bustamante/ Triujeque completa el servicio. Respecto a un posible patrocinio de esta última obra, se dibuja una línea de investigación interesante: hay un documento en el ACCMM⁷⁸ en el que constan los pagos que se hicieron a la orquesta a lo largo de todo el año de 1840. Se detalla día del mes, tipo de servicio, festividad y monto. En diciembre se anotó:

18 y 19 Expectación de Nuestra Señora... }300.00
19 y 20 Señora Castañiza...

Ambos renglones están unidos mediante una llave que apunta a la cantidad de 300.00. El monto sorprende si tomamos en cuenta que por *vísperas* y *maitines* para la Asunción, patrona de la catedral, se habían pagado 220.00 pesos y que por los mismos servicios en honor a la Virgen de Guadalupe, 135.00. La “señora Castañiza”, ¿habría sido ella la patrona de esta dotación?, ¿sería de la familia de los marqueses de Castañiza?⁷⁹

Si la catedral no tenía recursos, los miembros de las elites sí los tenían: acaudalados devotos ayudaron a mantener un cierto decoro en el ritual mediante la institución de dotaciones y aniversarios de difuntos. Triujeque y quienes lo sustituyeron adquirieron música impresa de autores como

⁷⁸ ACCMM, *Ministros*, caja 1, exp. 8, 1841.

⁷⁹ Muy probablemente: la Expectación de la Virgen parece haber sido una devoción familiar. El Museo Franz Mayer resguarda un cantoral para esa festividad elaborado bajo la supervisión del sochantre de la Catedral de México, Vicente Gómez, destinado al convento de La Enseñanza, gracias a una donación hecha en 1800 por Juan Francisco, tercer marqués de Castañiza, su hermana María Teresa y el esposo y primo de ésta, Antonio de Bassoco y Castañiza: Museo Franz Mayer, biblioteca, X-543 (número de inventario), folio inserto entre ff. 38 y 39. Agradezco a Silvia Salgado la noticia sobre este cantoral. Para las familias Bassoco y Castañiza, véase Doris M. Ladd, *La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1780-1826*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 253, 277.

Liebl, Plantade, Thomas, Assioli, Benincori, Bonfiglio y otros con la finalidad de hacer contrafactos a fin de satisfacer las necesidades y “buen gusto” de esos nuevos patronos.

Tradición y precariedad

Robert Snow⁸⁰ señala que Felipe II emprendió acciones para que se conservasen algunas melodías tradicionales de la liturgia hispánica, tanto para la Misa como para el Oficio de Semana Santa a fin de evitar el avasallamiento del rito romano que se había dado en el Breviario y el Misal a raíz de la reformas del Concilio de Trento. El resultado de esa defensa quedó plasmado en el *Passionarium cum officio maioris hebdomadae... Cum cantu sancte Ecclesiae Toledanae*, y el *Officium Hebdomadae Sanctae* publicados en Toledo y Salamanca en 1576 y 1582, respectivamente. Ambos se volvieron modelos para todas las iglesias del imperio. La Catedral de México no fue la excepción. No es casual que los cantorales de canto llano que contienen estas liturgias sean de los más antiguos de la *Librería*; cuatro de los cinco dedicados al Triduo Sacro y a la vigilia de Resurrección (O13, O14, O15, O16) son de ca. 1598 y contienen todo lo correspondiente a cada uno de esos días; lo propio acontece con los del Oficio de difuntos (V09 y V10) datables también ca. 1598.

En los *maitines* del Triduo Sacro todo está centrado en la pasión y muerte de Jesucristo. Sin invitatorios, ni himnos, ni *Gloria Patri*, ni absoluciones, ni bendiciones, las primeras tres lecciones de cada día se toman de las lamentaciones de Jeremías.⁸¹ La tradición ininterrumpida la vemos pasar de los libros de polifonía con obras de Fran-

⁸⁰ Robert J. Snow, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 27.

⁸¹ Véase el estudio de Robert Kendrick en el presente volumen.

co (Po1), López Capillas (Po7), Rodríguez de Mata (Po1 y Po3) y Sumaya (Po3), a los “papeles de música” con obras de Jerusalem, Juanas y Tollis de la Rocca. No parece que se hubiesen escrito nuevas Lamentaciones en el siglo XIX (al menos no queda ninguna), pero en cambio floreció de manera notable la composición de dos obras que se usaban en las “tinieblas”, parte del Oficio de Semana Santa, así llamada porque las quince velas de un candelabro triangular colocado del lado de la Epístola (llamado tenebrario) se apagan, una a una, después del rezo de cada salmo de *maitines* y de *laudes*, servicio que inicia sin interrupción al concluir los *maitines*, con la antífona *Justificeris, Domine*, y el salmo *Miserere mei Deus*. Durante el canto del *Benedictus* al término de *laudes*, se apagan también los cirios del altar; la última vela del tenebrario se esconde tras aquél y la iglesia queda prácticamente en tinieblas. Así, en tinieblas, se entona la antífona *Christus factus est* “con sólo una parte del texto, añadiéndose cada noche un verso más [...] El *Christus factus est* precede al *Miserere* y suele integrar con éste una colección en los papeles de música del ACCMM”.⁸² La inclusión de tres pianos y un pistón en algunas de estas obras podría tomarse como indicio de innovación y/o de refuncionalización de un género litúrgico en obra de concierto. Dada la escasez de recintos para conciertos en el México Independiente, la catedral parece haber funcionado como tal.⁸³ En el cuadro 3 puede verse la continuidad de la tradición.

⁸² Enríquez, Davies y Chernavsky, *Catálogo de obras de música. Volumen II, op. cit.*, p. 42, nota 20. En ese volumen pueden verse las dotaciones un tanto extrañas de algunos *Christus factus est* como las de dos coros, “gran orquesta” y tres pianos (Gómez, A0784.01, núm. 312) o pistón (Caballero, A0726.02, núm. 302).

⁸³ Olavarría y Ferrari registra “una función solemne celebrada en el Sagrario Metropolitano en la Noche Buena” [1840] “verdadera solemnidad filarmónica”, le pareció a él, en la que intervinieron coros, una orquesta “en número de 52 individuos” y solistas, “profesores y aficionados”: Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 3a ed., 4 vols., México, Porrúa, 1961, tomo I, p. 346.

En cuanto al Oficio de difuntos, el repertorio y la estructura del servicio quedaron casi inamovibles desde que en 1560 Francisco Cervantes de Salazar escribiera el *Túmulo Imperial* —donde describe las exequias que se hicieron en la Nueva España a la muerte de Carlos V— hasta los oficios contrafactados en los tiempos críticos del México Independiente y el de las subsecuentes repúblicas e imperios por donde transitó el país. La tradición prevaleció en lo que se refiere a los textos elegidos para ponerles música, como lo escribe Drew Edward Davies en el estudio incluido en este volumen. Véase el cuadro 4.

Más allá de pérdidas, destrucciones y sustracciones, si algo ha caracterizado a los acervos de la Catedral de México hoy en día, y contra las afirmaciones innumerablemente repetidas es, por un lado, la predominancia decimonónica de su acervo y, por otro, su precariedad: el repertorio de *maitines*, responsorios y oficios de difuntos es indicativo de ambas características. La música en esta sede primada parece haber funcionado con lo mínimo indispensable. ¿Qué otra cosa podría esperarse en una catedral colonial periférica?⁸⁴ Esta precariedad abarcó desde el número de integrantes del cabildo hasta el de maestros de capilla nacidos y formados en estas tierras, y desde la erección de la catedral en 1534 hasta la situación actual. Después de la firma del acta mediante la cual España reconoció la independencia de su colonia en 1824, una vez “independiente”, en esta catedral hubieron momentos en que la precariedad no alcanzó ni para lo indispensable.⁸⁵

⁸⁴ Ambos términos requieren de una amplia fundamentación que excede la naturaleza de estos apuntes; lo sustancial está contenido en mi ponencia: “Cataloging music archives from a peripheral-colonial Cathedral *vis á vis* RISM’s protocol”, que presenté el 15 de septiembre de 2016 en el marco del Congreso Internacional de la Sociedad Alemana de Musicología (Gesellschaft für Musikforschung), en la Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Alemania.

⁸⁵ *Actas de cabildo*, libros de coro, papeles de música y otros documentos de ramos diversos generados dentro de la catedral prueban lo dicho.

Cuadro 3
Complementariedad de los repertorios
Triduo sacro*

CELEBRACIÓN	HORA CANÓNICA/ REPERTORIO	LIBROS DE CORO	PAPELES DE MÚSICA**
Miércoles-Jueves Santo	<i>Maitines</i> : antifonas, salmos, versículos, lecciones (lamentaciones), responsorios prolijos <i>Maitines</i> : antifonas, salmos, responsorios prolijos	O13 O17*** Po1: <i>Lamentatio Jeremiae Prophetarum</i> Franco	
	<i>Laudes</i> : antifonas, salmos <i>Horas menores y segundas vísperas</i> , sólo texto: salmos, antifonas, cántico <i>Laudes</i> : antifonas, salmos (<i>Miserere mei Deus</i>), cántico, versículo (<i>Christus factus est</i>)	O17 Po3, Po7, P10, P12, P13: <i>Christus factus est</i> (Franco, Vivanco, López Capillas, Sumaya) Po3: <i>Miserere mei Deus</i> (Sumaya)	<i>Christus factus est</i> (16 obras): Pareja, Ripa, Jerusalem, Juanas, Gómez, Caballero <i>Miserere mei Deus</i> (18 obras): Pareja, Ripa, Jerusalem, Juanas, Gómez, Camacho, Goberna
Jueves-Viernes Santo	<i>Maitines</i> : antifonas, salmos, versículos, lecciones (lamentaciones), responsorios prolijos <i>Maitines</i> : antifonas, salmos, responsorios prolijos	O14 O17 Po1: <i>Lamentatio Jeremiae Prophetarum</i> (Rodríguez Mata)	
	<i>Laudes</i> : antifonas, salmos (<i>Miserere mei Deus</i>), cántico, versículo (<i>Christus factus est</i>)	Po3, Po7, P10, P12, P13: <i>Christus factus est</i> (Franco, Vivanco, López Capillas, Sumaya) Po3: <i>Miserere mei Deus</i> (Sumaya)	<i>Christus factus est</i> (16 obras): Pareja, Ripa, Jerusalem, Juanas, Gómez, Caballero <i>Miserere mei Deus</i> (18 obras): Pareja, Ripa, Jerusalem, Juanas, Gómez, Camacho, Goberna

* Los *maitines* del Jueves Santo se celebraban en la tarde-noche del Miércoles Santo; los del Viernes Santo, en la tarde-noche del Jueves Santo, y los del Sábado Santo, en la tarde-noche del Viernes Santo. El *Christus factus est* era parte de la acción litúrgica conocida como Oficio de Tinieblas, así llamado porque las velas se van apagando una a una durante las antifonas del oficio de *maitines* y las restantes —salvo una que se oculta tras el altar— se apagan durante el cántico del *Benedictus* de *laudes*.

** Se trata de un mismo corpus para *laudes* de los tres días.

*** Signatura anterior O16.

Cuadro 3 (continuación)

CELEBRACIÓN	HORA CANÓNICA/ REPERTORIO	LIBROS DE CORO	PAPELES DE MÚSICA ****
Viernes-Sábado Santo	<i>Maitines</i> : antifonas, salmos, versículos, lecciones (lamentaciones), responsorios prolijos	O15	
	<i>Maitines</i> : antifonas, salmos, responsorios prolijos	O17 Po3: <i>Lamentatio Jeremiae Prophetarum</i> (Rodríguez Mata, Sumaya)	
	<i>Laudes</i> : antifonas, salmos (<i>Miserere mei Deus</i>), cántico, versículo (<i>Christus factus est</i>)	Po3, Po7, P10, P12, P13: <i>Christus factus est</i> (Franco, Vivanco, López Capillas, Sumaya) Po3: <i>Miserere mei Deus</i> (Sumaya)	<i>Christus factus est</i> (16 obras) Pareja, Ripa, Jerusalem, Juanas, Gómez, Caballero <i>Miserere mei Deus</i> (18 obras): Pareja, Ripa, Jerusalem, Juanas, Gómez, Camacho, Goberna
Sábado Santo-vigilia Resurrección (véase cuadro 1)	<i>Maitines</i> : invitatorio, antifonas, salmos, versículos, absolución, bendición, lecciones, responsorios, himno	O16**** Po9, P10, P12, P13	

**** Signatura anterior O17.

Colofón

Como presagios, y no sólo como testimonios de época, resuenan dos párrafos: uno, el de la carta que enviaron los obispos de México, Oaxaca y Guatemala al rey el 30 de noviembre de 1537: “porque lo que más destruye a esta tierra es que las personas eclesiásticas y seglares no tienen otro fin sino buscar modos para hacerse ricos y volverse a Castilla.”⁸⁶ Otro, el de Zumárraga dirigido al mismo destinatario: “Y V. M. me puede creer que yo hasta agora no conozco clérigo que tenga respeto ni fin al provecho ni ornato de la iglesia, sino a sus intereses [...]”⁸⁷

⁸⁶ Joaquín García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*, 4 vols., Rafael Aguayo Spencer y Antonio Castro Leal (eds.), México, Porrúa, 1947, vol. III, p. 98.

⁸⁷ Mariano Cuevas, S.J., *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México cogidos y anotados por el P. Mariano Cuevas*, Genaro García (dir.), México, Talleres del Museo

Dos palabras podrían traducir estos ominosos testimonios-profecías en lo que a la música de la Catedral de México se refiere: escatimar y no innovar. Salvo excepciones, todos escatimaron: capitulares, capellanes de coro, maestros de capilla, ministriles... unos, su asistencia al coro, especialmente a los *maitines*; otros, sus partituras; otros más, su participación en los servicios; siempre, los salarios; hasta la enseñanza a los seises e infantes de coro se regateó. En cuanto al no innovar, y también salvo excepciones, el repertorio lo muestra: pocos autores, mismos géneros, mismos textos, mismas festividades, abundancia de contrafactos.⁸⁸

Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1914, p. 97. He conservado la ortografía del impreso.

⁸⁸ Para un estudio sobre distintos tipos de contrafactos en el *Archivo de música* de la Catedral de México, véase: Drew Edward Davies, “Contrafactos y géneros discursivos”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, Lucero

Cuadro 4
Complementariedad de los repertorios
Oficio de difuntos

Maitines Aniversarios	PAPELES DE MÚSICA			LIBROS DE CORO	
	Oficio de difuntos (invitatorio, lección, responsorio)	Series de responsorios	Responsorios individuales	Polifonía: invitatorios, antifonas, responsorios, himnos [“motetes”]	Canto llano: invitatorios, antifonas, salmos, himnos, responsorios, lecciones
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (3) ▪ Juanas / [arr.] Triujeque (2) ▪ Tollis de la Rocca (1) ▪ Gómez (1) ▪ Gómez / [arr.] Triujeque / [arr.] Anónimo (1) ▪ Paniagua / Liebl / [arr.] Triujeque / [arr.] Anónimo (1) ▪ Triujeque / Plantade / Thomas (1) ▪ Márquez (1) ▪ Zárate (2) ▪ García Fajer / [arr.] Juanas / [arr.] Triujeque (2) ▪ Bassani (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Juanas (3) ▪ Larios (1) ▪ Manterola (1) ▪ Ocádiz (1) ▪ Gómez (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Po2 Anónimo [Franco]: invitatorios (2), salmos (3), lecciones (9), responsorios (8) ▪ Po7 López Capillas: motete (1) ▪ P11 Anónimo [Franco]: antifonas (3), salmo (1), lección (1), responsorios (5) ▪ P13 Vivanco: motetes (2) responsorio (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ V10: invitatorio (1), salmos (10), antifonas (12), versículos (3), responsorios (10), lecciones (9)

Separada de su regia cabeza patronal (1824), y rota la tradición del maestro de capilla (1838),⁸⁹ las necesidades de música para los servicios de Catedral de México se fueron restringiendo y su calidad fue declinando a lo largo del siglo XIX:

Siguiendo los puntos propuestos por el señor maestrescuela que quedaron pendientes, se trató sobre los defectos en el coro y en el altar. El mismo señor maestrescuela expuso largamente las deficiencias que se notan en el canto del coro, todo es con el fin de probar que lo que se canta actualmente no es canto llano, ni toledano, ni romano, sino una cosa que no encuentra cómo calificar, pero sí muy impropia de la catedral. Acerca de lo del altar, dijo

Enríquez Rubio (coord. y ed.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, pp. 69-84.

⁸⁹ Véase mi artículo: “Encrucijada...”, en *De música y cultura...*, op. cit., pp. 99-122, en especial pp. 113-119.

que tampoco los señores que cantan las misas lo hacen como se debe, con excepción de uno que otro que sí procura hacerlo. Y en cuanto a los ministros, exceptuando al padre Luna, ninguno canta los evangelios y epístolas en el tono debido.⁹⁰

En ese contexto se explica una unidad documental muy compleja, como lo es la A1455, originada en un responsorio de Bustamante y que se integró con contrafactos, instrumentaciones y versiones de por lo menos cuatro autores, que tacharon, cortaron, pegaron, añadieron, invalidaron y reusaron folios, hasta sumar ocho obras que comparten folios, con lo cual dejó incompleta la obra original. Resulta difícil encontrar un ejemplo más claro de precariedad, tanto en la música como en la materialidad que la contiene.

⁹⁰ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 93, f. 220, 23 de enero de 1902.

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

