

**Música para la fiesta de la muerte en la catedral de
méxico:
Una propuesta de reconstrucción e interpretación
del oficio de difuntos**

Javier Marín López

Introducción

Una de las más importantes festividades en México tanto en la época virreinal como en la actualidad es la del día de los difuntos, que todavía se celebra con altares coloristas ricamente adornados. Lo cierto es que la idea de la muerte ya constituía un rasgo destacado de las civilizaciones antiguas mesoamericanas, como aztecas y mayas, y este culto a la muerte se acentuó con la llegada de los españoles, quienes la instrumentalizaron en su beneficio y la convirtieron en un verdadero espectáculo sonoro y visual, tal y como lo acreditan tanto los sermones y arengas religiosas como los catafalcos funerarios. La fiesta adquirió entonces rasgos sincréticos y el culto a los muertos se fusionó con el modo católico de honrar a los difuntos. No obstante, diferentes historiadores han

señalado cómo la sociedad colonial ponía un acento más fuerte en los principios de muerte y destrucción que la peninsular. Como prueba de la importancia dada a la temática mortuoria, unas doscientas de las quinientas relaciones de fiestas impresas en México durante el período virreinal se dedicaron a fiestas fúnebres, una cifra muy por encima de las publicadas para otros actos festivos como las proclamaciones de nuevos monarcas o la llegada de nuevos autoridades.³¹³

En este trabajo me centraré en analizar cómo se celebraba el oficio de difuntos en la Catedral de México durante los siglos XVI al XVIII analizando tanto las fuentes musicales –monódicas y polifónicas– que contienen ese repertorio como otra documentación contextual. En una primera sección describiré la estructura, cronología y algunas de las singularidades del oficio mexicano para después, en la segunda parte,

³¹³ Véase Francisco Solano, "Fiestas en la ciudad de México: estudio historiográfico", *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 252.

presentar una propuesta de reconstrucción de parte de esta importante ceremonia.

1. Estructura y cronología del oficio de difuntos mexicano

La estructura de la liturgia de difuntos quedó definitivamente fijada en la segunda mitad del siglo XVI con el Concilio de Trento. Con anterioridad a esa fecha, existieron diferentes variantes locales, tanto en la estructura como en la música y los textos empleados en el oficio. Esta multiplicidad quedó unificada cuando Pío V promulgó el breviario y el misal reformados con los nuevos textos destinados no sólo a la ceremonia de difuntos, sino a todas las celebraciones cristianas. Desde entonces, la estructura litúrgica de esta ceremonia quedó dividida en dos grandes bloques: la misa y el oficio de las horas. Este último, también llamado vigilia, poseía tres secciones:

- Maitines: este servicio era el más extenso y también el más variable. Comenzaba con el invitatorio (antífona *Regem cui omnia vivunt* y salmo 94 *Venite exsultemus*) y continuaba con tres secciones de idéntica

estructura y extensión llamadas nocturnos, en las que se alternaban salmos y antífonas por un lado, y responsorios y lecciones por otro.

- Laudes: este breve servicio tenía la misma estructura que el de vísperas. Se cantaban cuatro salmos con sus correspondientes antífonas y dos cánticos (el de Ezequiel sustituyendo al cuarto salmo y el de Zacarías sustituyendo al *Magnificat*), ambos precedidos de sus correspondientes antífonas.

- Vísperas: este servicio consistía básicamente en la sucesión de cinco salmos con sus correspondientes antífonas, el *Magnificat* con su antífona y un salmo final, *Lauda anima mea*, de carácter optativo. Los textos de este servicio apenas han sufrido variación.³¹⁴

³¹⁴ Véase Rodobaldo Tibaldi, "Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei difunti polifonico", *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, vol. 11, núm. 1, 1990, pp. 161-68; y Grayson Wagstaff, *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa Pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630*, Ph.D.diss., University of Texas, Austin, 1995, pp. 13-33. Del último autor, véase también *Matins for the Dead in Sixteenth-Century Colonial Mexico: Mexico City Cathedral 3 and Puebla Cathedral 3*, Ottawa, The Institute of Medieval Music, 2007.

Esta estructura básica, tal y como quedó definida por Trento, fue objeto de algunas variaciones en España, que pueden resumirse en los siguientes puntos: 1) selección de textos para ser musicalizados, que no aparecen en el rito romano, pero sí en el castellano (en España se usó con frecuencia el invitatorio *Circumdederunt me*, ausente en la práctica romana); 2) diferente posición de un mismo ítem (*Memento mei* aparece en la liturgia romana como primer responsorio del segundo nocturno, mientras que en la española aparece como segundo responsorio del tercer nocturno); 3) distinta consideración de un mismo texto (*Requiem aeternam* es usado en España como responsorio, mientras que en la liturgia romana no tiene esa consideración); 4) las melodías empleadas como base de las versiones polifónicas no derivan de las fuentes romanas, sino de las toledanas, tal y como vimos en el repertorio de Semana Santa; y 5) los fragmentos de texto cantado en polifonía y aquellos reservados al canto llano son distintos en cada caso (por ejemplo, las entonaciones de las primeras palabras en canto llano suelen ser más largas en la tradición hispana que en la romana).

La tradición de componer polifonía para los maitines de difuntos fue establecida por Cristóbal de Morales y Juan Vázquez, cuya *Agenda Defunctorum* (Sevilla, 1556; RISM V996) se adelantó en treinta años a la primera antología italiana con repertorio exequial, el *Officium defunctorum* de Giammateo Asola, publicado en 1586.³¹⁵ Por lo tanto, estamos ante una tradición peculiar hispana, fuerte y tempranamente desarrollada por la monarquía en la Península.³¹⁶ Esta tradición llegó rápidamente a México y un testimonio de 1559 indica que un músico local, el maestro de capilla Lázaro del Álamo, ya componía piezas polifónicas para los maitines de este servicio litúrgico. Por ello, no debe extrañarnos que el

³¹⁵ Véase Tibaldi, "Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII", pp. 171-73. Por el cronista Francisco Cervantes de Salazar sabemos que en una fecha tan temprana como 1559 se interpretaron en México diversas obras de difuntos de Morales. Por otro lado, el MS 3 de la Catedral de Puebla contiene tres obras de difuntos de Vázquez; véase Wagstaff, *Music for the Dead*, pp. 352-64 y 394.

³¹⁶ Ya desde el siglo XV existía toda una tradición de desplegar públicamente la emoción en los servicios funerarios de personajes aristocráticos mediante planideras, unas mujeres contratadas para que llorasen por el difunto. Esta tradición todavía se conserva en algunos países hispanoamericanos; véase Wagstaff, "Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550", *The Musical Quarterly*, vol. 82, núm. 1, 1998, pp. 555-60.

oficio de difuntos de la Catedral de México, tal y como se ha conservado en la actualidad, sea uno de los más completos y originales en el mundo hispánico.

El oficio de difuntos mexicano es transmitido por dos manuscritos conservados actualmente en la Catedral de México: MSS 11 (fols. 81v-94r) y 2 (fols. 1r-58v, 73v-90r)³¹⁷. Mientras que el primero de los manuscritos presenta únicamente las antífonas del primer nocturno y una selección de responsorios, el MS 2 reúne la polifonía para los tres nocturnos de maitines, misa y vísperas de difuntos. Sin embargo, ambos manuscritos comparten una notable característica, la de presentar las piezas en el mismo orden en el que se suceden en el servicio. Ello hace de ambas fuentes antologías netamente prácticas en el sentido de que permiten una interpretación del oficio de difuntos de principio a fin.³¹⁸ Aunque el servicio de

³¹⁷ Para un catálogo anotado con concordancias e incipits musicales de los libros de polifonía de la Catedral de México, véase Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis Doctoral, 3 vols., Universidad de Granada, 2007, vol. 2.

³¹⁸ Otros manuscritos, por ejemplo el 6 de la Catedral de Granada, se organizaron por géneros; véase Robert Snow, "An Unknown 'Liber Matutini et Missae pro defunctis' at the Cathedral of Granada", *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 5, 1993, pp. 1734-40.

vísperas era el primero y se celebraba la tarde anterior al día de la festividad, en la fuente mexicana aparece después de maitines. Dado el carácter marcadamente práctico de la colección, hay que tomar en cuenta este hecho y por eso en la reconstrucción se ha respetado ese orden. El siguiente cuadro presenta la estructura del oficio mexicano. Los textos que han recibido un tratamiento polifónico aparecen en negrita y entre paréntesis se ha indicado la fuente musical (Tabla 1).

Tabla 1. El oficio de difuntos de la Catedral de México según la liturgia tridentina, MéxC 2 y MéxC 11

MAITINES	
Invitatorio [I]: antífona <i>Circumdederunt me</i> (dos versiones, MéxC 11)	
Invitatorio [II]: antífona <i>Regem cui omnia vivunt</i> + Salmo 94 <i>Venite exultemus</i> (dos versiones, MéxC 11)	
Nocturno I	
Antífona 1 <i>Dirige, Domine</i> (MS 11)	Salmo 5 <i>Verba mea auribus</i>
Antífona 2 <i>Convertere Domine</i> (MS 11)	Salmo 6 <i>Domine ne in furore</i> (MSS 2 y 11)
Antífona 3 <i>Nequando rapiat</i> (MS 11)	Salmo 7 <i>Domine Deus meus</i>
Lección 1 <i>Parce mihi Domine</i> (MSS 2 y 11)	Responsorio 1 <i>Credo quod Redemptor</i>
Lección 2 <i>Tacet animam meam</i>	Responsorio 2 <i>Qui Lazarum</i> (MSS 2 y 11)
Lección 3 <i>Manus tuae Domine</i>	Responsorio 3 <i>Domine, quando veneris</i>

Nocturno II	
Antífona 1 <i>In loco pascuae</i>	Salmo 22 <i>Dominus regit me</i>
Antífona 2 <i>Delicta iuventutis</i>	Salmo 24 <i>Ad te Domine</i> (MS 2)
Antífona 3 <i>Credo videre bona</i>	Salmo 26 <i>Dominus illuminatio</i>
Lección 4 <i>Responde mihi</i> (MS 2)	Responsorio 4 <i>Memento mei</i> (MSS 2 y 11)
Lección 5 <i>Homo natus</i>	Responsorio 5 <i>Hei mihi Domine</i> (MS 2)
Lección 6 <i>Quis mihi</i>	Responsorio 6 <i>Ne recorderis</i> (MSS 2 y 11)
Nocturno III	
Antífona 1 <i>Complaceat tibi</i>	Salmo 39 <i>Expectans</i>
Antífona 2 <i>Sana Domine</i>	Salmo 40 <i>Beatus qui</i> (México 2)
Antífona 3 <i>Sitivit anima mea</i>	Salmo 41 <i>Quemadmodum</i>
Lección 7 <i>Spiritus meus</i> (MS 2)	Responsorio 7 <i>Peccatem me</i> (MSS 2 y 11)
Lección 8 <i>Pelli meae</i>	Responsorio 8 <i>Domine secundum</i> (MS 2)
Lección 9 <i>Quae de vulva</i>	Responsorio 9 <i>Libera me</i> (MS 2)
LAUDES	
Antífona 1 <i>Exultabunt Domino</i>	Salmo 50 <i>Misereve mei</i>
Antífona 2 <i>Exaudi Domine</i>	Salmo 64 <i>Te decet hymnus</i>
Antífona 3 <i>Me suscepit</i>	Salmo 62 <i>Deus Deus meus</i>
Antífona 4 <i>Aporta inferi</i>	Cántico de Ezequiel <i>Ego dixi</i>
Antífona 5 <i>Omnis spiritus</i>	Salmo 148 <i>Laudate Dominum</i>
Antífona <i>Ego sum resurrectio</i>	Cántico de Zacarías <i>Benedictus</i>
VÍSPERAS	
Antífona 1 <i>Placebo Domino</i>	Salmo 114 <i>Dilexi quoniam</i> (MS 2)
Antífona 2 <i>Hei mihi Domine</i>	Salmo 119 <i>Ad Dominum</i>
Antífona 3 <i>Dominus custodit te</i>	Salmo 120 <i>Levavi oculos meos</i>
Antífona 4 <i>Si iniquitates</i>	Salmo 129 <i>De profundis clamavi</i>
Antífona 5 <i>Opera manum tuarum</i>	Salmo 137 <i>Confitebor tibi</i> (MS 2)
Antífona <i>Omne quod dat</i>	Cántico <i>Magnificat. Anima mea</i> (MS 2)

Un análisis de esta tabla permite detectar algunas particularidades del oficio mexicano.³¹⁹ En primer lugar el oficio presenta polifonía para los tres nocturnos de maitines, y no sólo para el primero, que es lo más normal en las antologías de difuntos de aquella época, tanto en España como en Hispanoamérica. Otro de los rasgos más sorprendentes de la colección estriba en la musicalización de textos que habitualmente se interpretaban en canto llano, tales como los salmos *Ad te Domine* y *Beatus qui* o las tres antífonas de maitines.³²⁰ Un tercer elemento llamativo es el mantenimiento de elementos pretridentinos pese a copiarse más de un siglo después –como enseguida veremos– tales como el empleo de un canto llano pretridentino o la posición del responsorio *Ne recorderis*, que en la liturgia romana y la sevillana aparece en el segundo nocturno, pero que en la fuente mexicana aparece

³¹⁹ Véase también Wagstaff, “Los salmos del tercer libro de coro de la Catedral de México: una aportación novohispana a la tradición musical hispánica”, *Heterofonía*, núms. 120-121, enero-diciembre 1999, pp. 17-39.

³²⁰ La única antología mortuoria con antífonas polifónicas es la *Agenda Defunctorum* de Vázquez. Con respecto a los salmos polifónicos, sólo una fuente peninsular, el MS 9 del Colegio del Patriarca de Valencia, presenta polifonía para esos textos.

en el primero, antes del salmo del segundo nocturno *Ad te Domine*.³²¹

El oficio de difuntos mexicano, tal y como nos ha llegado en la actualidad, es fruto de diferentes fases, la primera de las cuales está protagonizada por Hernando Franco. De las trece obras de difuntos en el MS 11, todas, excepto un anónimo *Ne recorderis*, en realidad de Francisco de la Torre, pueden relacionarse con Franco: cuatro se atribuyen a él en el propio manuscrito y otras cuatro aparecen con su nombre en fuentes concordantes. Es probable que las cuatro piezas restantes (las tres antífonas de maitines y otro *Ne recorderis*) sean también de Franco, teniendo en cuenta el contenido del MS 11, dedicado en un 90 % a este autor, y su consideración de piezas del primer nocturno de maitines. La atribución a Franco de estas cuatro piezas se refuerza teniendo en cuenta que, según un acuerdo de 1591, la costumbre de la catedral mexicana durante el siglo XVI fue la de cantar en polifonía únicamente el primer nocturno del oficio de

³²¹ Véase Juan Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007, p. 282.

difuntos.³²² Por ello, no es sorprendente que el MS 11, copiado *ca.* 1600, recoja exclusivamente obras para esa sección de maitines.³²³ Una concordancia de la lección *Parce mihi* en el MS 3 de la Catedral de Guatemala parece indicar que, como ocurrió como el ciclo salmódico, Franco inició la composición del primer nocturno en Guatemala a principios de la década de 1570, completándolo posteriormente en México.

Todo el repertorio exequial del MS 2, una fuente copiada alrededor de 1700, es anónimo, a excepción de las tres obras polifónicas de vísperas, atribuidas dos a Fabián Pérez Ximeno y una a Luis Coronado. Estas piezas fueron compuestas en la década de 1640 como consecuencia de un acuerdo capitular de 1644 en el que se hacía extensible

³²² Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Actas de Cabildo, vol. 4, fol. 60r-v, 11-X-1591: "[...] Iten se trató que en la vigilia que se dice por los difuntos que el Cabildo entierra se digan tres nocturnos como lo manda la regla del breviario y se mandó que solamente se diga un nocturno así por la antigua costumbre de esta iglesia que nunca ha dicho más de un nocturno como por no decirse el mismo día del entierro [...]".

³²³ He localizado una referencia de 1602 relativa a la encuadernación de un libro de polifonía con música de difuntos. Desconozco si este volumen es México 11 o un ejemplar hoy perdido; véase ACCMM, Actas de Cabildo, vol. 4, fol. 282r, 12-V-1602.

el canto polifónico de difuntos también a vísperas.³²⁴ Más difícil resulta la atribución del resto de piezas anónimas de los nocturnos segundo y tercero. Wagstaff se ha mostrado vacilante a la hora de atribuir este repertorio a Lázaro del Álamo o al mismo Franco.³²⁵ Entre los posibles autores de este repertorio local hay que considerar también a Antonio Rodríguez de Mata, quien en 1626 copió un libro de difuntos para la Catedral de México.³²⁶ Aunque no he localizado ninguna referencia en el período de este maestro que haga extensible el canto polifónico a los nocturnos segundo y tercero, es posible que este libro polifónico de 1626 incluyese nuevas versiones para esas secciones. Ello no sería extraño teniendo en cuenta que es precisamente en el primer cuarto del siglo XVII cuando los oficios de difuntos españoles e italianos, que hasta el

³²⁴ ACCMM, Actas de Cabildo, vol. 10, fol. 399r, 14-X-1644: "Mandóse a pedimento del bachiller doctor Gabriel Ordóñez que las vísperas de los difuntos sean a canto de órgano y así se notifique a la capilla y apuntador".

³²⁵ Wagstaff, "Los salmos del tercer libro de coro", pp. 34-35.

³²⁶ ACCMM, Actas de Cabildo, vol. 8, fol. 71r, 20-X-1626: "Determinóse que se pasen en cuenta al señor racionero Antonio Rodríguez de Mata maestro de capilla 50 pesos que dijo haber gastado y tenido de costos un libro de música de difuntos en su apuntación y demás recaudo". Este volumen, hoy perdido, pudo servir de modelo para la copia de las secciones correspondientes de México 2.

momento habían circunscrito la polifonía al primer nocturno, comenzaron a musicalizar textos de los otros dos nocturnos.³²⁷

El oficio de difuntos de la Catedral de México ocupa un lugar único en el contexto de las antologías polifónicas de difuntos conocidas en el mundo ibérico. El MS 2 presenta versiones musicales para responsorios y salmos de los nocturnos segundo y tercero de maitines que no aparecen en polifonía en otros manuscritos. Por otro lado, la aparición del MS 11 permite constatar la existencia de una tradición independiente para la composición de antífonas polifónicas similar a la de los responsorios y salmos, y que hasta el momento era desconocida. Finalmente, la presencia de concordancias de diversas secciones de este oficio en fuentes coloniales de diversa procedencia y cronología (MS 3 de la Catedral de Guatemala, MS 4 de la colección de seis manuscritos mexicanos conservados en la Newberry Library de Chicago y el MS 3 de la Catedral de Puebla) no hace sino

³²⁷ Para el caso español, véase Wagstaff, *Music for the Dead*, pp. 563-79; y, para el italiano, Tibaldi, "Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII", pp. 174-81.

confirmar la amplia difusión de algunas de las piezas de este oficio en el virreinato novohispano y su consideración de vigilia de difuntos de referencia en distintas instituciones religiosas hispanoamericanas.

2. La interpretación del oficio de difuntos hoy: entre la reconstrucción y la recreación³²⁸

Desde hace décadas, musicólogos e intérpretes han venido colaborando en la realización de reconstrucciones por medio de las cuales pretendían superar la moderna mentalidad de la sala de conciertos y acercar la música sacra a su contexto ceremonial y litúrgico.³²⁹ La moda de

³²⁸ La reconstrucción que aquí se presenta fue realizada bajo mi supervisión musicológica en un concierto el 7 de diciembre de 2005 en el Auditorio de las Ruinas de San Francisco de Baeza, dentro de la IX edición del *Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Dicho concierto, a cargo de la Grande Chapelle que dirigía el maestro Àngel Recasens (†2007), fue grabado y retransmitido en diferido por la televisión autonómica andaluza *Canal Sur TV*. Me gustaría dar las gracias al entonces Director del Festival, Rodrigo Checa, y a los Recasens (Àngel y Albert, padre e hijo), por hacer posible esta reconstrucción. Para una transcripción de la música interpretada, véase Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, vol. 3, pp. 193-306.

³²⁹ Véase Graham Dixon, "Liturgical reconstructions: An Apologia and Some Guidelines", en Kohn Paynter y otros (eds.), *Companion to Contemporary Musical Thought*, Londres y Nueva Cork, Routledge, 1992, pp. 1065-78.

las reconstrucciones, ya sea en formato de concierto o en disco compacto, llegó en la década de 1990 al Nuevo Mundo, donde ya existen varios trabajos de estas características sobre ceremonias hispanoamericanas.³³⁰ En el caso de la Catedral de México hay disponibles al menos tres reconstrucciones de distintas festividades realizadas por Bruno Turner, Jordi Savall y Craig Russell y que han sido llevadas al disco en los dos últimos casos.³³¹ El ámbito académico universitario se ha hecho igualmente eco de esta tendencia y dos recientes tesis doctorales

³³⁰ Véase, por ejemplo, la reconstrucción de la festividad de las vísperas de San Juan Bautista ca. 1775 en la Catedral de la Plata ideada por Bernardo Illari y Piotr Nawrot (*Roque Ceruti (c. 1685-1760). Vêpres Solennelles de Saint-Jean Baptiste. La Plata*, Ensemble Elyma, dir. Gabriel Garrido, K617089, 1998); la de los maitines de Navidad de 1702 en la Catedral de Bogotá realizada por Egberto Bermúdez (*Al dichoso nacer de mi niño*, De Mysica, dir. Egberto Bermúdez, MA-HCOL006, 2002); y la festividad de Nuestra Señora de Guadalupe de 1718 en la Catedral de la Plata propuesta por Illari (*Fiesta criolla*, Ensemble Elyma, dir. Gabriel Garrido, K617139, 2002).

³³¹ Se trata del aspersorio y misa de los Santos Inocentes el 28 de diciembre de 1656 (*The Aspersio and Mass of the Holy Innocents*, Pro Musica Sacra, dir. Bruno Turner, BBC Radio, 1987); las exequias de Carlos V en noviembre de 1559 (*Cristóbal de Morales. Officium defunctorum. Missa pro defunctis*, La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX, dir. Jordi Savall, Astrée Audivis E8765, 1992); y la fiesta de la Virgen de Guadalupe el 12 de diciembre de 1764 (*Ignacio de Jerusalem. Matins for the Virgin of Guadalupe 1764*, Chanticleer, dir. Joseph Jennings, Teldec 0630-19340-2, 1998).

presentan reconstrucciones musicales de ceremonias españolas.³³²

Sin embargo, este tipo de reconstrucciones musicales también han tenido detractores que únicamente ven en ellas una abstracción académica y artificial que poco tiene que ver con lo que realmente sucedía en el pasado. Efectivamente, si quisiéramos ser más realistas, nuestra reconstrucción tendría que haberse celebrado en la propia Catedral de México, con su nutrido clero (canónigos, capellanes, niños de coro y un número indeterminado de ministros de coro) portando las vestimentas históricas, utilizando los ciriales y objetos litúrgicos originales y acompañando cada acción ritual con los movimientos y gestos correspondientes. De la misma forma, tendría que prestarse atención a los diferentes espacios en los que tenía lugar la acción (altar mayor,

³³² Véase Colleen Baade, *Music and music-making in female monasteries in seventeenth-century Spain*, Ph.D.diss., Duke University, 2001, pp. 342-66; y Pablo-L. Rodríguez, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, Tesis Doctoral, 2 vols., Universidad de Zaragoza, 2003, vol. 1, pp. 395-421. En ellas se reconstruye respectivamente la música para fiestas marianas, Natividad y Corpus Christi en conventos castellanos del siglo XVII y la ceremonia de las Cuarenta Horas tal y como pudo celebrarse en el Alcázar madrileño en 1699.

crujía y coro) y a los movimientos procesionales en las naves catedralicias, incluyendo la estación en la capilla del Santo Cristo, tal y como previene el ceremonial.³³³ Para dotar de un mayor realismo a la reconstrucción y hacerla totalmente “auténtica” los músicos deberían ser españoles, criollos e indios de una capilla eclesiástica y no cantantes profesionales ingleses.

Pero ni siquiera haciendo este ejercicio arqueológico nuestra reconstrucción sería auténtica, ya que esta música no tiene el mismo significado para nosotros que para Franco y sus contemporáneos. Admitiendo, por tanto, que cualquier reconstrucción es parcial desde el momento en que se presenta en el marco habitual de un programa de concierto y no como servicio litúrgico formando parte del culto real, no es menos cierto que este tipo de reconstrucciones crean una atmósfera distinta y constituyen un intento de acercarse al espíritu de la música litúrgica. Quizá por ello sería más correcto emplear el término “recreación” que el de

³³³ ACCMM, Ordo, Libro 2, *Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año [...]*, 1751, fols. 106r-v.

“reconstrucción”. Esta propuesta es tan sólo una de las posibles alternativas de presentación de este repertorio en forma de concierto. Más allá de autenticidades imposibles, el único objetivo de esta reconstrucción es el de recuperar, de una forma atractiva y verosímil, una ceremonia celebrada hace más de trescientos años en la Catedral de México.

Uno de los rasgos más característicos de esta reconstrucción es la omnipresencia del canto llano, verdadero eje en torno al cual gira todo el oficio. Puede afirmarse que el canto llano es el protagonista de la reconstrucción y se halla muy presente en todo el oficio, no sólo en las piezas exclusivamente monódicas, sino también en el repertorio *alternatim* (como salmos y responsorios) y en las piezas netamente polifónicas en las que el canto llano aparece nota por nota en una de las voces (generalmente en las del *superius* o tenor). La importancia del canto llano y sus conexiones con la polifonía a la que sirve de base ha sido reclamada por diferentes musicólogos y es fundamental para entender la polifonía litúrgica de esta época en general, y la de

difuntos en particular.³³⁴ Sin embargo, la mayoría de las ediciones de música litúrgica del período se limitan a presentar únicamente la polifonía, remitiendo, en el mejor de los casos, a fuentes modernas más accesibles como el *Liber Usualis*. En esta reconstrucción se ha integrado la polifonía con el canto llano original empleado en la Catedral de México durante el siglo XVI en los maitines de la ceremonia de los difuntos, tomado del libro impreso *Manuale Sacramentorum secundum vsum Ecclesiae Mexicanae* (México, 1560; Fig. 1). Este libro constituía una guía para la administración de los sacramentos, entre los cuales aparece la extremaunción. Las melodías de este manual son anteriores a la reforma tridentina y fueron

³³⁴ Véase Bruno Turner, "A matter of chants", *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, vol. 1, núm. 2, 1991, pp. 15-16; "[Not quite so] Plainsong [as you used to think] in the Age of Polyphony", *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, vol. 2, núm. 1, 1992, pp. 16-18; y Juan Carlos Asensio Palacios, "El canto llano en la España del Siglo XVI. De olvidos y protagonismos", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 253-84. Como caso práctico de estudio, véase el excelente trabajo de Richard Sherr, "The performance on chant in the Renaissance and its interactions with polyphony", en Thomas Forrest Kelly (ed.), *Plainsong in the age of polyphony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992), pp. 178-208.

empleadas por Franco como *cantus firmus* para la construcción de sus obras polifónicas. El citado *Manuale* no incluye las melodías de vísperas, que se han tomado del cantoral 6-1-2 de la Catedral de México, copiado probablemente por José Lázaro de Peñalosa en 1727, y que contiene los textos y las melodías de la misa, vísperas y laudes de difuntos según el breviario reformado.

Figura 1. Inicio del responsorio Credo quod redemptor del *Manuale Sacramentorum* (fol. 102v)



Dada la enorme extensión del oficio en su conjunto y la presentación de esta reconstrucción en versión de concierto, se seleccionaron dos de los momentos culminantes del mismo, el primer nocturno de los maitines y las vísperas. La festividad de los difuntos comenzaba cuando el maestro de ceremonias tocaba la campanilla indicando que el servicio podía comenzar. A continuación, el oficio se iniciaba directamente con el invitatorio. Como característica española que también aparece en el Nuevo Mundo, pero no en la práctica romana, debe subrayarse la presencia inicial de la antífona *Circumdederunt me* seguida de otra pieza del mismo género, *Regem cui omnia vivunt* y su correspondiente salmo invitatorio *Venite exultemus*. La introducción de la primera antífona aumentaba la duración y, por tanto, la solemnidad de la ceremonia. De ambas antífonas existen dobles versiones atribuidas a Franco, por lo que quizá el anónimo salmo también sea suyo.³³⁵

³³⁵ Sobre la interpretación del invitatorio, véase Wagstaff, "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*: An Alternate Invitatory for Matins for the Dead and Music for Charles V", en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2002, pp. 27-36; y

Por su representatividad e importancia, se ha escogido el primer nocturno de maitines, que incluye tres antífonas polifónicas (*Dirige, Domine, Convertere, Domine* y *Nequando rapiat*) acompañadas de sus correspondientes salmos (los extremos, *Verba mea* y *Domine Deus meus* en canto llano, y el central, *Domine ne in furore*, en polifonía). El otro gran bloque del primer nocturno estaba constituido por la combinación alternada de tres lecciones (*Parce mihi, Taedet animam meam* y *Manus tuae Domine*, estas dos últimas recitadas) con otros tantos responsorios (*Credo quod Redemptor, Qui Lazarum* y *Ne recorderis*). Del último de los responsorios, uno de los más difundidos del oficio en fuentes españolas, se editan dos versiones polifónicas diferentes, seleccionándose para el concierto la de Franco.

Como ya se explicó, una vez que se han completado los tres nocturnos de maitines tiene lugar el breve oficio de laudes. Dado que posee la misma estructura que el servicio de vísperas y que las fuentes polifónicas mexicanas no incluyen ninguna pieza para esta

"Morales's *Officium*, chant traditions, and performing 16th-century music", *Early Music*, vol. 32, núm. 2, 2004, pp. 230-38.

sección, nuestra reconstrucción omitió este servicio y pasó directamente al de vísperas, que daba comienzo a las tres de la tarde. Justo antes del inicio de vísperas, y para dar una mayor variedad musical, se introdujo en el concierto el motete de difuntos a seis *In horrore visionis nocturnae* de Francisco López Capillas.³³⁶ Tras este elaborado motete, los músicos realizaron un minuto de oración que sirvió como tránsito hacia el servicio de vísperas, del que se seleccionaron las antífonas primera y quinta (*Placebo Domino* y *Opera manum tuarum*) con sus respectivos salmos polifónicos (*Dilexi quoniam exaudiet* y *Confitebor tibi Domini*), omitiendo las antífonas segunda, tercera y cuarta y sus salmos, que eran interpretadas en canto llano. No obstante, se ha respetado la presencia del magnificat de difuntos como colofón del servicio, precedido de su antífona *Omne quod dat*. Las plegarias finales o preces, que alternan una serie de versículos y responsorios

³³⁶ Este motete aparece en Juan Manuel Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras. Volumen primero*, Tesoro de la Música Polifónica en México, V, México D.F., CENIDIM, 1993, pp. 42-49.

recitados alternativamente por el solista y el coro, cerraron el servicio con la misma sobriedad con que comenzó.

Desde el punto de vista estilístico, cabe distinguir dentro del repertorio polifónico dos tipos de piezas cuyos modelos compositivos se encuentran en las piezas que para esta festividad compusieron Morales y Vázquez, autores bien conocidos en México. Un primer grupo incluye aquellas obras que incorporan el *cantus firmus* en una de las voces —con frecuencia cantus o tenor— mientras que las restantes realizan un acompañamiento homorrítmico muy simple con el texto declamado silábicamente. Esta sencillez era deliberadamente buscada por los compositores, quienes creaban una polifonía sencilla de nota contra nota donde lo más importante era la audición del *cantus firmus* y la perfecta inteligibilidad del texto. Entre las piezas que ilustran este estilo compositivo figuran el invitatorio *Regem cui omnia vivunt*, la lección *Parce mihi Domine* o los salmos de vísperas *Domine ne in furore* y *Confitebor tibi Domine*.

El otro grupo de obras también presenta el canto llano, a veces dispuesto en valores largos en una de las voces, siendo el punto de partida de una polifonía

discretamente imitativa, más rica, adornada y con una mayor independencia melódica, aunque sin alcanzar las licencias del motete libremente compuesto.³³⁷ Frente a la austeridad de las obras del primer grupo, las de éste daban una mayor variedad musical a la ceremonia. Las antífonas del invitatorio *Circumdederunt me*, las tres del primer nocturno (*Dirige, Domine, Convertere Domine* y *Nequando rapiat*), así como los responsorios y el magnificat de vísperas se encuadran en este estilo.³³⁸ Las obras polifónicas de vísperas, compuestas en la década de 1640, medio siglo después que las de Franco, muestran, sin embargo, una gran continuidad en el estilo y no incorporan la técnica policoral, practicada por Pérez Ximeno y Coronado en piezas para otras festividades. Se

³³⁷ Orlando di Lasso compuso dos ciclos de piezas con los textos de las lecciones de difuntos, a los cuales dio un tratamiento plenamente motetístico sin ninguna relación con el canto llano; véase John T. Winemiller, "Lasso, Albrecht V and the Figure of Job: speculation on the History and Function of Lasso's *Sacrae lectiones ex propheta Iob* and Vienna Mus. ms. 18744", *Journal of Musicological Research*, vol. 12, 1993, pp. 273-302. Morales compuso versiones motetísticas alternativas únicamente para las tres primeras lecciones del primer nocturno de maitines.

³³⁸ Véase Javier Marín López, "Hernando Franco's *Circumdederunt me*: the First Piece for the Dead in Early Colonial America", *Sacred Music*, vol. 135, núm. 2, 2008, en prensa.

aprecia, por tanto, un deseo expreso por parte de estos compositores de mantenerse apegados a la tradición compositiva característica de difuntos.

Para darle un carácter de reconstrucción sonora "integral" la música monódica y polifónica se acompañó de las secciones recitadas correspondientes, cuya introducción permite mantener la coherencia textual y ceremonial del oficio. Los cantorales consultados no contienen los tonos de cantilación de estas lecciones; tal y como hubiese realizado cualquier sochantre ca. 1700, el tenor Hervé Lamy improvisó en directo estas secciones. Se ha utilizado el sonido de una campanilla, originalmente empleada por el maestro de ceremonias para indicar el inicio y el final de las ceremonias, y que en la reconstrucción aparece enmarcando los servicios de maitines y vísperas. También se ha ideado una reconstrucción parcial de los elementos visuales. Se ha tratado de evocar el ambiente sombrío de la ceremonia a través de una tenue iluminación, conseguida a través de cuatro candelabros dorados del siglo XVIII. En la misma línea, se ha colocado un túmulo policromado, símbolo funerario por excelencia, cubierto por un paño mortuario.

Este túmulo estuvo en uso hasta mediados del siglo XX en Baeza.³³⁹

La documentación catedralicia contemporánea a Franco permite conocer de forma casi exacta la plantilla para la que compuso este oficio. Hacia 1582, la capilla mexicana estaba integrada por diez cantores adultos y un número desconocido de niños de coro.³⁴⁰ Teniendo en cuenta que no todos los cantores tendrían la misma competencia y que no todos estarían disponibles en un determinado momento, parece evidente que la polifonía de Franco fue interpretada por un reducido número de cantores, quizá uno o, como mucho, dos por voz. Otros estudios de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII realizados en otros ámbitos como la Capilla Papal y la Real Capilla de Madrid apuntan en esa misma dirección.³⁴¹ El número de cantores resulta determinante

³³⁹ Según el ceremonial mexicano de 1751, la tumbilla se colocaba en la Catedral de México en medio de la crujía hacia la grada del Altar Mayor. Se iluminaba con ocho luces y se vestía con un paño de tela morado. Sobre ella se colocaba un cojín con el mismo color y sobre éste la mitra.

³⁴⁰ ACCMM. Actas de Cabildo, vol. 3, fols. 149v-151r, 6-VII-1582.

³⁴¹ Véase Jean Lionnet, "Performance practice in the Papal Chapel during the 17th century", *Early Music*, vol. 15, núm. 1, 1987, p. 12; Richard Sherr, "Performance Practice in the Papal Chapel during the

no sólo para imaginarse la potencia sonora, sino también el ritmo y equilibrio de la recitación en las obras homofnicas, que constituyen el grueso del oficio. En este sentido, un grupo pequeño de seis cantores solistas como el que aquí se propone funcionaría mejor que un nutrido coro.³⁴²

En la Catedral de México, como en el resto de catedrales del mundo hispano, había organistas y ministriles que taan diversos instrumentos y que contribuían a la solemnizacin del culto. Sin embargo, los ministriles no solían participar en el oficio de difuntos. El *Caeremoniale Episcoporum* de 1600 ni siquiera contemplaba el uso del órgano, aunque es bastante probable que se usase en el *alternatim* con el coro polifónico en salmos y responsorios.³⁴³ En cuanto al resto de instrumentos, un acuerdo capitular de 1606 indica claramente que los ministriles no tenían obligación de

16th Century", *Early Music*, vol. 15, núm. 4, 1987, p. 460; y Luis Robledo, "Questions of performance practice in Philip III's chapel", *Early Music*, vol. 22, núm. 2, 1994, pp. 215-16.

³⁴² Murray Bradshaw, "Performance Practice and the Falsobordone", *Performance Practice Review*, vol. 10, núm. 2, 1997, pp. 229-30.

³⁴³ Véase Tibaldi, "Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII", p. 197.

asistir a la ceremonia de difuntos a excepción del bajón, un instrumento que reforzaba o sustituía a la voz más grave.³⁴⁴ Para esta reconstrucción se ha optado por una versión más arriesgada, prescindiendo de la presencia de cualquier apoyo instrumental y optando por la tradición interpretativa *a cappella*. Las piezas en canto llano y las secciones monódicas *alternatim* eran interpretadas por el coro de capellanes o por un cantor elegido entre los mejores del coro. Este rol es asumido en la reconstrucción por el experimentado tenor y cantollanista Hervé Lamy, que actúa como sochantre solista.

Sobre otros aspectos relacionados con la práctica musical no se dispone de información. Todas las piezas del oficio, salvo una, están escritas en claves naturales y el diapasón empleado en la interpretación ha sido el contemporáneo (*la'* = 440 Hz). Al igual que harían los propios músicos del Renacimiento, dos de las piezas (*Circumdederunt me* y *Regem cui omnia*) se interpretaron un tono más alto de lo que aparecen en la edición por su

³⁴⁴ ACCMM, Actas de Cabildo, vol. 5, fol. 21v, 12-I-1606. Esta misma determinación aparece en otras catedrales españolas como la de Palencia; véase Antonio Gallego, "José de Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)", *Revista de Musicología*, vol. 2, 1979, p. 386.

registro extremadamente grave, que quizá se relacione con el carácter sombrío de la ceremonia. La pieza escrita en *chiavette* es el salmo *Dilexi quoniam exaudiet* que, siguiendo la convención, se ha transcrito e interpretado una cuarta más baja de lo que está escrito.³⁴⁵

Conclusiones

Es muy probable que el timbre vocal, la pronunciación del latín y, en definitiva, el sonido producido por la capilla mexicana fuese distinto al que se ofrece en esta reconstrucción. Pero lo que sería aún más diferente es el significado que esta música tendría en las mentes de los indígenas cristianizados que acudían a la Catedral de México en las festividades de mayor solemnidad. No deja de resultar sorprendente, y hasta contradictorio, cómo una de las funciones litúrgicas más importantes de una gran catedral como la de México se solemnizase con un repertorio que, siguiendo la tradición del género, pretendía impresionar por su simplicidad

³⁴⁵ Véase Andrew Johnstone, "'High' clefs in composition and performance", *Early Music*, vol. 34, núm. 1, 2006, p. 45.

contrapuntística, la claridad de líneas y una soberbia economía de medios.

Bibliografía

- ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos: "El canto llano en la España del Siglo XVI. De olvidos y protagonismos", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 253-84.
- BAADE, Colleen R.: *Music and music-making in female monasteries in seventeenth-century Spain*, Ph.D.diss., Duke University, 2001.
- BRADSHAW, Murray C.: "Performance Practice and the Falsobordone", *Performance Practice Review*, vol. 10, núm. 2, 1997, pp. 225-47.
- GALLEGO, Antonio: "José de Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)", *Revista de Musicología*, vol. 2, 1979, pp. 357-86.
- DIXON, Graham: "Liturgical reconstructions: An Apologia and Some Guidelines", en John Paynter y otros (ed.), *Companion to Contemporary Musical Thought*, Londres y Nueva Cork, Routledge, 1992, pp. 1065-78.
- JOHNSTONE, Andrew: "'High' clefs in composition and performance", *Early Music*, vol. 34, núm. 1, 2006, pp. 29-53.
- LARA CÁRDENAS, Juan Manuel (ed.): *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras. Volumen primero*, Tesoro de la Música Polifónica en México, V, México D.F., CENIDIM, 1993.

LIONNET, Jean: "Performance practice in the Papal Chapel during the 17th century", *Early Music*, vol. 15, núm. 1, 1987, pp. 4-15.

MARÍN LÓPEZ, Javier: *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis Doctoral, 3 vols., Universidad de Granada, 2007.

_____: "Hernando Franco's *Circumdederunt me*: the First Piece for the Dead in Early Colonial America", *Sacred Music*, vol. 135, núm. 2, 2008, en prensa.

RODRÍGUEZ, Pablo-L.: *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, Tesis Doctoral, 2 vols., Universidad de Zaragoza, 2003.

SHERR, Richard: "Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century", *Early Music*, vol. 15, núm. 4, 1987, pp. 453-460.

_____: "The performance on chant in the Renaissance and its interactions with polyphony", en Thomas Forrest Kelly (ed.), *Plainsong in the age of polyphony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 178-208.

ROBLEDO, Luis: "Questions of performance practice in Philip III's chapel", *Early Music*, vol. 22, núm. 2, 1994, pp. 198-220.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007.

SOLANO, Francisco: "Fiestas en la ciudad de México: estudio historiográfico", (ed.), *Ciudades hispanoamericanas y pueblos*

de indios, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 247-309.

SNOW, Robert: "An Unknown 'Liber Matutini et Missae pro defunctis' at the Cathedral of Granada", *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 5, 1993, pp. 1734-40.

TIBALDI, Rodobaldo: "Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei difunti polifonico", *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, vol. 11, núm. 1, 1990, pp. 158-213.

TURNER, Bruno: "A matter of chants", *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, vol. 1, núm. 2, 1991, pp. 15-16.

_____: "[Not quite so] Plainsong [as you used to think] in the Age of Polyphony", *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, vol. 2, núm. 1, 1992, pp. 16-18.

WAGSTAFF, Grayson: *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa Pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630*, Ph.D.diss., University of Texas, Austin, 1995.

_____: "Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550", *The Musical Quarterly*, vol. 82, núm. 1, 1998, pp. 551-63.

_____: "Los salmos del tercer libro de coro de la Catedral de México: una aportación novohispana a la tradición musical hispánica", *Heterofonía*, núms. 120-121, enero-diciembre 1999, pp. 17-39.

_____: "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*: An Alternate Invitatory for Matins for the Dead and Music for Charles V", en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2002, pp. 27-45.

_____: "Morales's *Officium*, chant traditions, and performing 16th-century music", *Early Music*, vol. 32, núm. 2, 2004, pp. 225-43.

_____: *Matins for the Dead in Sixteenth-Century Colonial Mexico: Mexico City Cathedral 3 and Puebla Cathedral 3*, Ottawa, The Institute of Medieval Music, 2007.

WINEMILLER, John T.: "Lasso, Albrecht V and the Figure of Job: speculation on the History and Function of Lasso's *Sacrae lectiones ex propheta Iob* and Vienna Mus. ms. 18744", *Journal of Musicological Research*, vol. 12, 1993, pp. 273-302.