

“en contrapunto” de la Catedral de México*

Javier Marín López
Universidad de Jaén

Desde al menos el siglo VI, se estableció la costumbre de rezar en las *vísperas* de los últimos siete días de Adviento (del 17 al 23 de diciembre) siete antífonas, una por día, conocidas con el nombre de antífonas de Adviento, antífonas mayores o, simplemente, antífonas de la O, por comenzar todas con esta letra. Pese a su protagonismo litúrgico, como antesala de la Navidad, en casi todas las iglesias las antífonas de la O se cantaban en canto llano o en contrapunto improvisado, siendo muy pocas las versiones polifónicas conservadas. La Catedral de México es una de las escasas instituciones del mundo hispano que ha conservado el ciclo polifónico completo, único por su rareza, tratamiento musical y cronología. No consta el autor, ni tampoco la fecha del ciclo, aunque una inscripción data su uso en 1787 y lo vincula con el desconocido músico Martín Bernárdez de Rivera, maestro de capilla interino en la década de 1780.

El objetivo de este trabajo es doble: por un lado, presentar un estudio de las particularidades de estas obras en su contexto histórico, litúrgico y estético y, por otro, discutir la pertinencia del tradicional concepto del género “antífona” —en relación con el ciclo novohispano— exclusivamente como texto, olvidando su contexto. Como apéndices, presento una transcripción completa del ciclo anónimo (apéndice 2) y otra de la antífona *O Emmanuel* que Ignacio de Jerusalem (1707-1769) compuso en 1750 con ocasión de su oposición al magisterio de capilla de la catedral mexicana (apéndice 1).

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación “Música, sociedad y cultura en la Nueva España y el México Independiente” (Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica, PAPIIT IN401012, DGAPA-UNAM), con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mi idea original en torno a las antífonas de la O se ha visto notablemente enriquecida por las lecturas propuestas y las discusiones desarrolladas mensualmente en el seno del citado proyecto, por lo que deseo expresar mi gratitud a todos sus integrantes.

El origen preciso de las antífonas de Adviento, también conocidas como antífonas de la O o antífonas mayores, es desconocido pero hunde sus raíces en la temprana Edad Media. Según Henri Leclercq, figuran en uno de los más antiguos documentos de la liturgia romana, el *Liber responsorialis seu antiphonarius* atribuido al papa Gregorio I (ca. 540-604), a quien la tradición otorga la autoría de los textos. En el siglo VIII, la crónica del óbito de Alcuino de York (735-804) contiene una referencia a una de las antífonas, *O Clavis David*, mientras que Amalario de Metz (775-850) les dedicó un capítulo de su obra *De Ordine Antiphonarii*. Ya antes del año 800 sus textos fueron parafraseados en un poema que el bardo inglés Cynewulf dedicó a Cristo.¹ Estas y otras evidencias sugieren que hacia el siglo VII su uso estaba ya generalizado en la liturgia romana, como así lo acredita también su inclusión en la mayor parte de los libros litúrgicos del periodo. Las antífonas de la O eran entonadas íntegramente antes y después del cántico mariano por excelencia, el *Magnificat*, en las *visperas* del 17 al 23 de diciembre, es decir, los últimos siete días de Adviento; en algunas iglesias existía la posibilidad de una tercera interpretación, antes de la Doxología final del *Magnificat* (véase cuadro 1).² Distintas fuentes señalan que su interpretación

Cuadro 1. Antífonas de la O

- 17 de diciembre: *O sapientia*
- 18 de diciembre: *O Adonai*
- 19 de diciembre: *O radix Jesse*
- 20 de diciembre: *O clavis David*
- 21 de diciembre: *O oriens*
- 22 de diciembre: *O Rex gentium*
- 23 de diciembre: *O Emmanuel*

revestía una solemnidad particular pues su canto quedaba reservado a los más altos dignatarios del cabildo y los abades de los monasterios.

Aunque se originaron en la tradición romana y su número se estableció en siete, a partir del siglo VIII se integraron en otros ritos como el luterano, el anglicano y el ambrosiano, surgiendo divergencias y variantes locales que afectaron tanto al número total de antífonas —que podía oscilar entre siete y doce— como al orden de interpretación. Así, en París era costumbre cantar dos antífonas más (*O sancte sanctorum* y *O pastor Israel*), lo mismo que en Lieja (*O virgo virginum* —la más recurrente en las distintas fuentes, dedicada a María por su concepción— y *O sumex artifex*); en Benevento se añadían tres (*O virgo virginum*, *O porta principis* y *O Gabriel*), mientras que en manuscritos ingleses el número de antífonas adicionales llegaba a cinco (*O virgo benedictus* para la Virgen, *O Gabriel* para el ángel anunciador, *O Thoma Didyme* por celebrarse su festividad el 21 de diciembre, *O Rex pacife* para Cristo y *O Hierusalem*, como invocación a Jerusalén); idéntico número de piezas ofrecen los manuscritos de Saint-Gall.³ En lo relativo a fuentes ibéricas, una de las

¹ Josep Urdeix (ed.), *Las Antífonas de la "O": del siglo VI al XXI. Documentos y comentarios*, Cuadernos Phase 174 (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2007), 15. William Saunders señaló la existencia de una referencia anterior a las antífonas de la O en Boecio (480-524/5) sin que, por el momento, haya podido corroborarse su veracidad, véase William Saunders, "What are the 'O' Antiphons?", *Arlington Catholic Herald*, disponible en: <http://www.catholiceducation.org/articles/religion/re0374.html>. Para un completo estudio desde el punto de vista litúrgico, véase Thomas Knobloch, "The 'O' Antiphons", *Ephemerides Liturgicae* 106 (1992): 177-204.

² Prosper Guéranger, "Les Grandes antiennes", en *L'Année liturgique* (París: Julien, Lanuier, Consard et Cie., 1858), vol. 1: *L'Avent*, 493-494.

³ Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 106; Thomas Forrest Kelly, *The Ordinal of Montecassino and Benevento Breviarium Sive Ordo Officiorum 11th Century* (Friburgo, Academic Press Fribourg, 2008),

más tempranas procede de Silos (British Library, Add. 30850, fin del siglo XI) y recoge nueve antífonas (las siete del ciclo primitivo más *O virgo virginum* y *O Thoma Didyme*), en tanto que un breviario matutino de Huesca de mediados del siglo XII (Archivo Capitular de la Catedral, Cod. 2) sólo incluye las cuatro primeras del ciclo primitivo.⁴ El número final de antífonas determinaba la fecha de inicio del ciclo, debiendo acabar en todos los casos el 23 de diciembre. Tras examinar su aparición en diversos manuscritos medievales, Susan Rankin detectó varias características singulares en este repertorio de antífonas de la O: 1) su recurrente presencia como ciclo unitario y ordenado, integrado por siete antífonas que raramente aparecen de forma individual; 2) la similitud de su organización textual como ciclo que invoca la venida de Cristo, conformando un corpus distintivo litúrgicamente y coherente estilísticamente dentro de las antífonas; 3) el empleo sistemático del segundo modo, relativamente atípico en el repertorio de antífonas; y 4) la utilización de una misma melodía en todas las piezas del ciclo, que en la práctica funcionan como contrafactos. Se trata, además, de un tipo especial de antífonas por cuanto no se cantan en alternancia con los salmos (como el resto de las piezas de su especie), sino con el cántico de *vísperas* (*Magnificat*) y —ocasionalmente— con el de *laudes* (*Benedictus*).⁵

177; Susan Rankin, "The Liturgical Background of the Old English Advent Lyrics: A Reappraisal", en *Learning and Literature in Anglo-Saxon England: Studies Presented to Peter Clemoes*, eds. M. Lapidge y H. Gneuss (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 338.

⁴ Véase *Antiphonale Silense. British Library, Ms Add. 30850. Introducción, índices y edición*, ed. Ismael Fernández de la Cuesta, facsímil (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985), ff. 19v-20r, y Susana Zapke (ed.), *Hispania vetus. Musical-liturgical manuscripts from Visigothic origins to the Franco-Roman transition (9th-12th centuries)* (Bilbao: Fundación BBVA, 2007), 358-359.

⁵ Rankin, "The Liturgical Background": 328-329. Sobre las afinidades melódicas entre las antífonas de la O de los distintos ritos, véase Sylvain Gasser, "Les antiennes 'O'", en *Études Grégoriennes* 24 (1992): 53-84.

Las antífonas de la O se basan en textos bíblicos del Antiguo Testamento (en menor medida del Nuevo), en particular del libro de Isaías, que describió en sus profecías la llegada del Mesías y, con él, la paz, la justicia y la equidad universales. Los textos se dirigen a Cristo y cada uno de ellos funciona como un poema en dos partes que expresan admiración y súplica, respectivamente, condensando así el espíritu de Adviento. En la primera parte, la invocación "O", símbolo de admiración hacia el Mesías, va seguida de una palabra que encarna uno de sus atributos, según las Sagradas Escrituras: *Sapientia* (sabiduría), *Adonai* (título en hebreo de Dios), *Radix Jesse* (raíz de Jesé, quien era padre del rey David), *Clivis David* (llave de David que abre y cierra puertas como el rey de Judá), *Oriens* (sol resplandeciente), *Rex gentium* (rey de las naciones), *Emmanuel* (en hebreo significa "Dios con nosotros"). Simbólicamente, las primeras letras latinas leídas en sentido inverso conforman el ingenioso acróstico "ERO CRAS" ("Mañana, vendré"), que refleja a la perfección el carácter profético de los textos y constituye una respuesta del Mesías a las ansias de los fieles. La segunda parte se inicia invariablemente con la palabra "veni" y va seguida de una súplica de los judíos —de ahí el uso de algunas palabras en hebreo como *Adonai* o *Emmanuel*— que resume expresivamente en los días inmediatamente anteriores a la Natividad el deseo de su inminente llegada. En su conjunto, los textos configuran una historia progresiva de la salvación (cuadro 2).

En el calendario litúrgico hispano, la interpretación de las antífonas de la O coincidía con la festividad de la Expectación de María por su divino alumbramiento, celebrada el 18 de diciembre y también llamada de Santa María de la O, por cantarse en su víspera la primera de estas antífonas. Parece que el origen de esta festividad se remonta al décimo Concilio de Toledo (656), y desde sus inicios tuvo la consideración de fiesta particularmente "española". En sus comienzos

Cuadro 2. Textos de las antífonas de la O

<i>Día</i>	<i>Texto en latín</i>
17 de diciembre	<i>O sapientia, quae ex ore Altissimi prodiisti, attingens a fine usque ad finem, fortiter suaviterque disponens omnia: veni ad docendum nos viam prudentiae.</i>
18 de diciembre	<i>O Adonai, dux domus Israel, qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti, et ei in Sina legem dedisti: veni ad redimendum nos in brachio extento.</i>
19 de diciembre	<i>O radix Jesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur: veni ad liberandum nos, iam noli tardare.</i>
20 de diciembre	<i>O clavis David, et sceptrum domus Israel, qui aperis, et nemo claudit, claudis, et nemo aperit: veni et educ vinctum de domo carceris sedentem in tenebris et umbra mortis.</i>
21 de diciembre	<i>O Oriens, splendor lucis aeternae et sol iustitiae: veni et illumina sedentem in tenebris et umbra mortis.</i>
22 de diciembre	<i>O rex gentium et desideratus earum, lapis angularis qui facis utraque unum: veni, et salva hominem quem de limo formasti.</i>
23 de diciembre	<i>O Emmanuel, rex et legifer noster, expectatio gentium, et Salvator earum: veni ad salvandum nos, Domine, Deus noster.</i>

Traducción

Fuentes bíblicas⁶

Oh sabiduría, que brotaste de la boca del Altísimo,
te extiendes del uno al otro confín,
y dispones todo con firmeza y suavidad:
ven y muéstranos el camino de la salvación.

Fuentes directas: Isaías 40:14 / Eclesiástico 24:3 /
Sabiduría 8:1
Otras referencias: Corintios 1:30 / Isaías 11:2-3, 28:29 /
Eclesiástico 24:5 / Proverbios 1:20

Oh Adonai, guía de la casa de Israel, que te
apareciste a Moisés en la zarza ardiente y en el Sináí
le diste tu ley: ven a librarnos con brazo poderoso.

Fuentes directas: Éxodo 3:2, 6:2, 3 y 6
Otras referencias: Isaías 11:4-5, 33:22 / Éxodo 24:12 /
Mateo 2:6 / Miqueas 5:2

Oh raíz de Jesé, que te elevas como un signo
para los pueblos, ante quien los reyes enmudecen
y cuyo auxilio imploran las naciones:
ven a librarnos, no tardes más.

Fuentes directas: Habacuc 2:3 / Hebreos 10:37 /
Isaías 11:10 y 52:15
Otras referencias: Apocalipsis 5:5 / Romanos 15:12 /
Isaías 11:1 / Miqueas 5:1

Oh llave de David, y cetro de la casa de Israel,
que abres y nadie puede cerrar, que cierras y nadie
puede abrir: ven y libera de la cárcel al hombre
prisionero que yace en tinieblas y en sombras
de muerte.

Fuentes directas: Apocalipsis 3:7 / Isaías 22:22, 42:7 /
Salmo 106:14
Otras referencias: Génesis 49:10 / Isaías 9:6

Oh sol, que naces de lo alto, resplandor de la luz
eterna, y sol de justicia: ven e ilumina a quien yace
en tinieblas y en sombras de muerte.

Fuentes directas: Hebreos 1:3 / Lucas 1:78-79 /
Malaquías 4:2 / Sabiduría 7:6 / Zacarías 3:8
Otras referencias: Isaías 9:1-2, 60:12 / Jeremías 23:5 /
Malaquías 3:20

Oh rey de las naciones y deseado de los pueblos,
piedra angular que haces de dos pueblos uno solo:
ven, y salva al hombre, que creaste del polvo
de la tierra.

Fuentes directas: Ageo 2:8 / Efesios 2:14 / Génesis 2:7 /
Isaías 28:16 /
Otras referencias: Apocalipsis 15:3 / Efesios 2:20 /
Hechos 4:11 / Isaías 2:4, 9:5 / Jeremías 10:7 / Lucas 20:17 /
Marcos 12:10 / Mateo 21:42 / Pedro I 2:6 / Tobías 8:8

Oh Emmanuel, rey y legislador nuestro,
esperanza de las naciones, y salvador de los pueblos:
ven a salvarnos, Señor, Dios nuestro.

Fuentes directas: Génesis 49:10 / Isaías 7:14, 8:8, 33:22
Otras referencias: Ageo 2:7 / Isaías 37:10 y 22 / Mateo 1:23

⁶ Albert S. Cook, *The Christ of Cynewulf* (Boston: Ginn & Company, 1900), 72-114; William Saunders, "What are the 'O Antiphons'?", en *Arlington Catholic Herald*, versión online <http://www.catholiceducation.org/articles/religion/re0374.html>; y Emmanuel Flicoteaux, "Les O de l'Avent", en *Fêtes de gloire. Avent. Noël, Épiphanie* (Paris: Les éditions du cerf, 1961), 62-73.

MARCO.



PRIMERO

Psalmo.

O sapien-
tia.

YIoiauc, in ti Dios, in titeutl, in mo-
techtzinco cenquiztoc inisquich tla
matiliztli, in vel moneiscauiltzi, in cem-
manca tlamatiliztli, ma iecuel, ma xiual-
mouica, xitechmopaleuiliqui.

In

Fig. 1. Inicio de las antifonas de la O ("salmos") en la Psalmodia cristiana de fray Bernardino de Sahagún (ff. 54v-55r). Foto: University of Texas Library, Austin, Benson Latin American Collection, Rare Books GZZ IC092, disponible en primeroslibros.org.

In tehoanti in titlaca toxolopicaio, ta
 quimamatcaio ic otuetzq̄, otienepouh
 caeleuique in teutlamatiliztli, otiquix-
 colocaeleuique in istlamatiliztli: ic ipan
 otuetzque in ispupuiutiliztli.

Yio tlatoanie, çan mozeltzi vel timo-
 teiacanilia, in ic çan titonomaia canazne
 quia, otitixduepque: maxioalmouica, xi-
 techmutlatoctli.

O adonay,
 & dux.

In tehoatzi in ti Dios, iuhca in motla
 cemitoltzi, in ic ticmocuiliz in moquich
 nacaiotzi in itechpa in itlacamecaio in
 Iesse: macamo ximouecaui, maximo-
 neltililiqui in motlatoltzi.

O radix
 Iesse.

Ca mitzmochielia, cenca mitzmote-
 moliticate, cenca mitzmelcuiliticate,
 mitzmotemachilitoque in isquichti ce-
 mana oac tlaca, mitzmotlatlauhtilitica-
 te, mitzmotzatzililitoque, maxioalmoui-
 catzino totecuioe.

O clavis
 David.

David itlatlapoaiatzine: in cema-
 na oac titlaca, timuchinti ticaltzacuticate,
 tepuztica tilpitate, auh aiac occc tla-
 catl

se oficiaba el 25 de marzo pero al coincidir con el tiempo litúrgico de Cuaresma y no poder celebrarse con la debida solemnidad, se acordó trasladarla al 18 de diciembre, con la particularidad de que tuviese octava, enlazando así con la Natividad de Jesucristo. Posteriormente, la Anunciación se reubicó en su fecha primigenia y la Expectación mantuvo su celebración el 18 de diciembre, siendo autorizada oficialmente por Gregorio XIII en 1573 aunque ya sin octava. En Toledo la fiesta se hacía con especial magnificencia y desde allí, incluso con anterioridad a su aprobación papal, esta devoción comenzó su gradual expansión al resto de la Península y a otros países europeos, así como al Nuevo Mundo.⁷

De la temprana recepción de esta fiesta en las Indias da cuenta el primer viaje de Cristóbal Colón. Según el *Diario de a bordo* compendiado por fray Bartolomé de las Casas, el 18 de diciembre de 1492 el almirante mandó “ataviar la nao y la carabela de armas y banderas por la fiesta que era este día de Sancta María de la O o conmemoración de la Anunciación. Tiráronse muchos tiros de lombardas”.⁸ Aunque no se dispone de evidencias documentales, es probable que en los primeros ceremoniales litúrgicos empleados en instituciones religiosas del Nuevo Mundo —tanto regulares como seculares— se incorporase esta festividad. Así lo sugiere el hecho de que el misionero franciscano Bernardino de Sahagún incluyese una traducción al náhuatl de las siete antífonas de la O en su *Psalmódia cristiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua mexicana, ordenado en*

cantares o psalmos para que canten los indios en los areytos que hacen en las Iglesias (impreso en México en 1583, aunque compilado en la década de 1560).⁹ Sahagún denominó a las antífonas “salmos” y curiosamente no las ubicó en diciembre sino en marzo, vinculadas a la fiesta de la Anunciación de María (fig. 1).¹⁰ No incluyó las melodías sino sólo los textos por lo que es posible que se cantasen al son de una melodía preexistente, aprendida oralmente. No obstante, su mera inclusión en una compilación como la *Psalmódia* es interesante por cuanto muestra la inmediata utilización de este conjunto de textos en el proceso de conversión de los indígenas. Las siete antífonas de la O, acompañadas ya de sus correspondientes melodías litúrgicas, fueron incluidas en el monumental *Antiphonarium* de 1589 compilado por Pedro de Ocharte, confirmando su significación musical y su plena integración en el ceremonial litúrgico postridentino seguido en el arzobispado de México.¹¹

Las antífonas de la O en la praxis catedralicia

Las antífonas de la O conforman un conjunto de fuerte personalidad litúrgica y diversos testimonios confirman su rápida musicalización en el ám-

⁷ En la Catedral de Sevilla, por ejemplo, la fiesta de Santa María de la O está documentada desde al menos 1455: véase Juan Ruiz Jiménez, “The *Libro de la Regla Vieja* of the Cathedral of Seville as a Musicological Source”, en *Cathedral, City and Cloister: Essays on Manuscripts, Music and Art in Old and New Worlds*, ed. Kathleen Nelson, (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2011), 261.

⁸ Ignacio B. Anzoátegui (ed.), *Cristóbal Colón. Los cuatro viajes del almirante y su testamento* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), 94.

⁹ He utilizado el ejemplar custodiado en Austin, University of Texas Library, Benson Latin American Collection, Rare Books GZZ IC092, ff. 54v-56r. Para una traducción de la versión náhuatl al castellano, véase Berenice Alcántara Rojas, “Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la *Psalmódia christiana* de Fray Bernardino de Sahagún” (tesis doctoral, UNAM-IIIH, 2008), 105-108. Agradezco a esta autora su información sobre la presencia de estas antífonas en el libro de Sahagún.

¹⁰ Louise M. Burkhart, “On the Margins of Legitimacy: Sahagún’s *Psalmódia* and the Latin Liturgy”, *Sahagún at 500: Essays on the Quincentenary of the Birth of Fray Bernardino de Sahagún*, ed. John F. Schwaller (Berkeley: Academy of American Franciscan History, 2003), 103-116.

¹¹ Austin, University of Texas Library, Benson Latin American Collection, Rare Books GZZIC100, ff. 37r-39r (“Antiphone maiores”).

bito catedralicio hispano, utilizando variados estilos compositivos. En la Catedral de Toledo, donde la fiesta tenía especial solemnidad, se estableció la costumbre de cantar durante los siete últimos días de Adviento un “versillo” que, en realidad, era una variante textual de la primera antifona de la O, tal y como recoge el ceremonial de Juan Chaves Arcajos, compilado a principios del siglo XVII:

Nota que en cada uno de los siete días repiten siempre los cantores a canto de órgano al facistol de las gradas y al órgano y ministriles si los hay una antifona que dice así *O sapientia disponens omnia nos doce viam* y repiten *O sapientia* y luego *absit nequicia ab ac familia* y tornan a repetir y responde el órgano, la cual antifona da mucho gusto a los que la oyen.¹²

En otra importante institución como la Catedral de Sevilla las antífonas de la O se interpretaban “en contrapunto”, es decir, como una forma improvisada de polifonía sobre un *cantus firmus*.¹³ Ello indica que, a diferencia de lo que ocurría en Toledo, donde las antífonas se cantaban a partir de una polifonía escrita en todas sus partes (“canto de órgano”), en Sevilla uno o varios cantores improvisaban nuevas voces a partir de la melodía de canto llano notada en el cantoral, en la tradición del *cantare super librum*, siguiendo reglas y convenciones cuidadosamente codificadas en la tradística musical.¹⁴ Distintas evidencias apuntan a

¹² En el libro de polifonía 21, ff. 41v-42r, de la Catedral de Toledo se ha conservado una versión polifónica con ese texto de Andrés de Torrentes, bajo la denominación de “hymno”: véase François Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600* (París: CNRS & Brepols, 1996), 300-301.

¹³ 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), 379.

¹⁴ Uno de los tratados más completos de “contrapunto” es el

que en la mayoría de las catedrales las antífonas de la O se cantaban en “contrapunto” y no en “canto de órgano”. Así, en un ceremonial de la Catedral de Cádiz de 1684 se indica que para cantar las antífonas de la O “echan los músicos contrapunto al compás del sochantre”.¹⁵ Dentro de las festividades de primera clase de la Catedral de Palencia figuraban las antífonas de la O, “en que todos los músicos y ministriles han de cantar contrapunto”.¹⁶ En otras instituciones como la Catedral de Barcelona o la Capilla Real de Granada parece que las antífonas de la O se interpretaron únicamente en canto llano, si bien consta la participación ocasional de los ministriles en este último centro.¹⁷

La práctica de interpretar las antífonas de la O “en contrapunto” está documentada en diversas catedrales del Nuevo Mundo. En la Catedral de Valladolid de Michoacán, las antífonas se inter-

Tratado de canto de órgano de Vicente Lusitano, recientemente estudiado por Philippe Canguilhem, “Singing Upon the Book According to Vicente Lusitano”, *Early Music History* 30 (2011): 55-103. Sobre las diferencias entre “contrapunto”, “canto de órgano” y “canto a fabordón” en el ámbito ibérico, véase Giuseppe Fiorentino, “Cantar ‘por uso’ y cantar ‘por razón’: tradiciones orales de polifonía en la España del Renacimiento”, en *Musicología global, musicología local*, eds. Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013), 1849-1866.

¹⁵ Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, 3 vols. (Cádiz: Universidad de Cádiz y Diputación Provincial, 2004), vol. 1, 313.

¹⁶ José López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia. Tomo II. Actas capitulares (1685-1931)* (Palencia: Instituto Tello Meneses, 1981), 653.

¹⁷ Josep Pavia i Simó, “Calendari músico-litúrgic de la Catedral de Barcelona, finals del s. XVII-inicis del s. XVIII”, *Anuario Musical* 55 (2000): 151: “A les segones vespres, els capiscols conviden canonges prequè baixin a cantar l'antifona *O Adonai*”, estipulación que se repite a propósito del resto de las antífonas del ciclo. José López-Calo, *Documentario musical de la Capilla Real de Granada. Vol. 1. Actas capitulares* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005), 212, 217, 362-363 y 482 registra diversos acuerdos con pagos al sochantre por el canto de las antífonas de la O.

pretaban dos veces, una en canto llano y otra en polifonía improvisada:

La antífona *O* baja el Sr. Deán a cantarla al Facistol con estola y pluvial blanco y cetro; entonada por el Sr. Capitular sigue el Coro y Capilla, cantándola en contrapunto; los demás días hacen lo mismo los Sres. Dignidades y canónigos, hasta el que alcanza en la misma conformidad, menos que no siendo las *vísperas* de capilla, sólo se canta la antífona *O* de canto llano.¹⁸

En la Catedral de Puebla el cabildo acordó multar en 1597 a los ministriles por haberse ausentado de la fiesta de la *O*, aunque el acuerdo no especifica si las antífonas se interpretaban en canto llano o polifonía.¹⁹ De otras instituciones no tenemos información pero, sobre la base de las prácticas desarrolladas en otros lugares, es posible afirmar que con carácter general las antífonas de la *O* sólo muy excepcionalmente se compusieron en polifonía escrita, siendo lo más habitual su interpretación en canto llano o en contrapunto improvisado. Esta hipótesis permite explicar el escaso número de versiones polifónicas conservadas, algo ciertamente sorprendente considerando la popularidad de estos textos y el hecho de que sirvieran de modelo para la creación de otras piezas

frecuentemente puestas en polifonía (*O rex gloriae* para la Ascensión y *O doctor optime* para el Común de Santos, por mencionar sólo dos de las más célebres).²⁰

Para el caso específico de la Catedral de México, sólo se dispone de evidencias indirectas en relación a una posible interpretación de estas antífonas durante los siglos XVI y XVII. Ya se ha indicado que en 1589, Pedro de Ocharte editó en México un completo antifonario que contenía versiones monódicas de las antífonas de la *O*. En virtud de la estrecha relación del impresor francés con el cabildo catedralicio —que mandó imprimir a Ocharte diversos libros litúrgicos para su propio uso— y de la actualidad de ese volumen —con texto y música adecuados a los preceptos tridentinos— resulta casi imposible pensar que este libro no fuese adquirido y utilizado en el coro catedralicio. Años más tarde, en 1613, el recién nombrado arzobispo de México, Juan Pérez de la Serna, transmitió al cabildo el deseo de que durante su episcopado la fiesta de la Expectación de María “se hiciese con mucha más solemnidad que en las pasadas”, solicitando expresamente a los canónigos “se esforzasen a la asistencia de todos los Oficios Divinos” en tal festividad.²¹ Aunque el acuerdo no incluye específicamente ninguna alusión al canto, el concepto de solemnidad durante esta época tenía evidentes connotaciones musicales por lo que quizá esta propuesta pudo instaurar la interpretación musical de las antífonas de la *O* en contrapunto. En las oposiciones a sochantre cele-

¹⁸ *Manual eclesiástico de las sagradas ceremonias que, conforme a los ritos, practica y laudables costumbres de la Santa Iglesia Catedral de Morelia, y en virtud de una disposición del venerable cabildo en 1782, fue reformado por el Pbro. D. José Gregorio Aragón* (Morelia: Imprenta de J.M. Jurado, 1893), 161-162.

¹⁹ Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano (AVCA), *Actas capitulares*, libro 5, f. 101v, 23 de diciembre de 1597: “En este día presentó petición Mateo de Arellano, ministril, por sí y los demás ministriles, pidiendo se les quitasen los puntos del día de Nuestra Señora de la *O*, que están puestos en el cuadrante. Y, habiendo votado y tratado sobre ello, se mandó que los puntos no se les quiten hasta ver la escritura que los ministriles tienen hecha con la iglesia”. Agradezco esta información a Omar Morales Abril.

²⁰ En el ámbito brasileño, consta la obligación que el organista de la Catedral de Mariana tenía para asistir “nas antífonas da expectação, vulgarmente chamadas ‘do ó’; véase Paulo Castagna, “O som na Catedral de Mariana nos séculos XVIII e XIX”, en *Sons, formas, cores e movimentos na Modernidade Atlântica: Europa, América e África*, ed. Júnia Ferreira Furtado (São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/Fapemig, 2008), 101.

²¹ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 5, f. 345r, 17 de diciembre de 1613.

bradas en septiembre de 1693 el tribunal pidió al único opositor, Francisco de Atienza Pineda, que cantase “tres antífonas de Adviento y los primeros versos de sus salmos”.²² Se desconoce a ciencia cierta si esas “antífonas de Adviento” eran las de la O, ya que durante ese tiempo litúrgico también se cantaban otras antífonas. Una revisión de los libros de canto llano conservados en la Catedral de México en busca de la versión monódica de estas antífonas no ha dado resultado; es probable que se encuentre en alguno de los cantorales de la catedral conservados en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, aunque la búsqueda ha resultado infructuosa por el momento.²³

Un ceremonial de 1751 no alude específicamente a estas antífonas aunque señalaba que la festividad de la Expectación de María tenía la categoría de doble mayor, con asistencia de la capilla de música en primeras *vísperas*, procesión y misa.²⁴ La “Tabla de las Asistencias” de la capilla de música (1758) confirma que desde el 18 de diciembre —festividad de la Expectación de la Virgen— hasta el 23 “se cantan en las *vísperas* las Antífonas de la Feria, llamadas de la O; asiste la capilla al facistol, toma el maestro la vara y se deben

cantar en contrapunto, sin instrumentos. Obliga a todos”.²⁵ Así pues, parece que la Catedral de México se alineó con la mayoría de las instituciones que interpretaban este repertorio en contrapunto improvisado durante los siglos XVI al XVIII. Quizá con el propósito de tener disponible una versión compuesta en “canto de órgano”, o acaso como ejemplo de su canto “en contrapunto” en el coro catedralicio, el cabildo pidió a Ignacio de Jerusalem que musicalizara a partir de un canto llano dado la última de las antífonas del ciclo, *O Emmanuel*, en ocasión de las oposiciones al magisterio de capilla de 1750. Todo indica que el maestro italiano no completó el ciclo y que sólo compuso *O Emmanuel* simplemente como parte de los requerimientos de la oposición.²⁶ El caso es que desde ese momento se intensifican las referencias a estas obras. En 1755 el cabildo recordó al maestro y a los músicos sus obligaciones y “que las antífonas del *Magnificat* de la O antes de la Navidad se canten como antes, y como se debe, con la música, bajones y de contrapunto”.²⁷ Una llamada de atención similar se produjo en enero de 1768, dirigida en esta ocasión en exclusiva al maestro Jerusalem, “quien no asistió el mes pasado a las antífonas de la O, las que deben ser de contrapunto, el que no hubo y aún hasta bajón faltó”.²⁸

La más antigua referencia al ciclo polifónico hoy día conservado de antífonas de la O —objeto del presente estudio— proviene de un inventario sin fecha, pero datable en torno a 1781. Su mención resulta de interés porque en ella se alude expresamente a la novedad que representaban en la

²² ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 23, f. 237r, 17 de septiembre de 1693.

²³ Agradezco a María de los Ángeles Ocampo, bibliotecaria del Museo de Tepotzotlán, sus intentos de localización de las melodías en diversos libros de coro que contienen música para el tiempo litúrgico de Adviento.

²⁴ 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” (ms. 1751), f. 117v. En cambio, el ceremonial de 1819 omite toda referencia a la presencia de la capilla en esa festividad: véase *Ceremonias que se practican en esta Santa Yglesia así en el coro como en el Altar en todo el año según los estatutos de erección mandados del Venerable Cabildo y costumbres loables... por el subchante presbítero Vicente Gómez* (ms. 1819); ed. facsímil: José Gerardo Herrera Alcalá, *El costumbrero de la Catedral de México de 1819* (México/San Cristóbal de Las Casas: Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica/Diócesis de San Cristóbal de Las Casas, 2004), 164.

²⁵ Juan Roldán de Aranguiz, *Tabla de las Asistencias de la Capilla de esta Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de México* (México: Imprenta Nueva de la Bibliotheca Mexicana, 1758), 46.

²⁶ La versión de Jerusalem se ha conservado en el expediente de oposición; véase más abajo.

²⁷ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 42, f. 136v, 7 de enero de 1755.

²⁸ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 48, f. 267r, 8 de enero de 1768.

Catedral de México, pues eran “las primeras que se han cantado en esta Santa Iglesia a cuatro”.²⁹ En la propia portada de la partitura se confirma que fueron “las primeras que se cantaron en tiempo de Martín Bernárdez de Rivera” y se añade una fecha: 1787.³⁰ Así pues, todo parece indicar que en un momento indeterminado entre 1750 y 1780, las antífonas de la O (cantadas hasta entonces en contrapunto improvisado) fueron compuestas y escritas *ex profeso* como ciclo polifónico. Es posible que esta repentina aparición se deba a alguna fundación votiva o aniversario particular ya que algunos de ellos requerían de forma específica la participación de la capilla de la música, que recibía por ello una retribución específica. Esto no ha podido confirmarse en el caso de las antífonas de la O, aunque constituye la hipótesis más plausible para explicar el surgimiento por generación espontánea del ciclo polifónico.³¹ A principios del siglo XIX las “Oes” se seguían interpretando en polifonía, tal y como informa una solicitud del tenor Manuel Pastrana.³²

Versiones polifónicas de las antífonas de la O: antecedentes

Para entender la excepcionalidad del ciclo novohispano de antífonas de la O es necesario contex-

tualizarlo en el marco de la tradición compositiva de las antífonas polifónicas. Las antífonas más frecuentemente puestas en polifonía son las denominadas “antífonas marianas”, dedicadas a la Virgen María e interpretadas al final del servicio de *completas* en cada uno de los tiempos litúrgicos del año: *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* y *Salve Regina*. También se han puesto en polifonía *Asperges me* y *Vidi aquam*, antífonas cantadas todos los domingos del año, dentro y fuera del tiempo pascual. Dejando a un lado estos casos particulares, la musicalización polifónica de este tipo de piezas ha sido escasa, sobre todo considerando que se trata de uno de los corpus musicales más abundantes del repertorio gregoriano (unas 4 000 contabilizadas).³³ Específicamente, sobre las antífonas de la O apenas se conocen versiones polifónicas en Europa y, aún menos, musicalizaciones del ciclo completo.³⁴ Uno de los ejemplos más tempranos se conserva en un manuscrito de origen chipriota copiado a principios del siglo XV; sus textos están tropados y, en realidad, son motetes que siguen la técnica de la isorritmia en todas sus voces.³⁵ Pierre Attaignant seleccionó versiones polifónicas de las antífonas de la O y las incluyó en el séptimo de su monumental serie de trece libros de motetes, publicados en 1534-1535.³⁶ Los siguientes ciclos conocidos se

²⁹ Archivo Histórico del Arzobispado de México (en adelante AHAM), *Haceduría/Jueces Hacedores*, caja 193, exp. 89, sin fecha [ca. 1781].

³⁰ ACCMM, *Archivo de música*, A0666 (olim Leg. Dc17 / AM0698).

³¹ El “Diario manual” antes citado incluye una relación de los aniversarios y capellanías fundadas hasta 1751 en muchos de los cuales se interpretaba polifonía: véase Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols., Catálogos y Documentación B14-15 (Madrid/Jaén: Sociedad Española de Musicología/Universidad de Jaén, 2012), vol. 1, 118-126.

³² ACCMM, *Correspondencia*, caja 24, exp. 9, 9 de enero de 1804.

³³ Juan Carlos Ascensio Palacios, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas* (Madrid: Alianza, 2003), 274.

³⁴ Richard Sherr, “O antiphons”, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press), disponible en: <http://oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20200>, consultada el 15 de enero de 2013.

³⁵ Richard H. Hoppin (ed.), *The Cypriot-French repertory of the manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J. II. 9., Corpus Mensurabilis Musicae 21* (Roma: American Musicological Society, 1961), vol. 2, 100-140. Recientemente, se ha propuesto que este códice se copió en el norte de Italia: véase Karl Kügle, “Glorious Sounds for a Holy Warrior: New Light on Codex Turin J.II.9”, *Journal of the American Musicological Society* 65, núm. 3 (2012): 637-690.

³⁶ *Liber Septimus XXIII. Trium, quatuor, quinque, sexve vocum modulus dominici adventus nativitatisque eius ac sanctorum eo tempore occurrentium habet* (RISM 1534/9). Los

mantiene en el ámbito de la música francesa, donde parece que existió un particular gusto por estos textos.³⁷ Entre ellos, destaca el *Salut de la veille des 'O'* de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), compuesto a principios de la década de 1690 para la iglesia jesuita de Saint-Louis de París. Estilísticamente, las piezas se mueven en el ámbito del *petit motet* francés: obras libremente compuestas, sin reminiscencia alguna del canto llano, con alternancia de pasajes imitativos y homofónicos y con un uso muy expresivo de la armonía, los efectos de eco y la pintura musical.³⁸ Otros compositores posteriores que compusieron el ciclo completo para coro y orquesta fueron Joseph W. Michl en Baviera (1745-1816) y *Joannes Lohelius en Praga* (1724-1788). La escasez de versiones polifónicas conocidas en el ámbito europeo se agudiza en el caso hispano, de ahí la particular importancia que reviste la localización de un ciclo polifónico completo en la Catedral de México.³⁹

textos musicalizados fueron *O Sapientia* (anónimo), *O Adonai* (Pierre Certon), *O Radix Jesse* (Jehan de Barra), *O Clavis David* (Antoine Mornable), *O Oriens* (Guillaume Roy), *O Rex gentium* (J. De Barra), *O Thoma Didime*, *O Emmanuel Rex* y *O virgo virginum* (Pierre de Manchicourt); véase *Treize livres de motets parus chez Pierre Attaignant en 1534 et 1535*, ed. Albert Smijers, 14 vols. (París-Mónaco: Éditions de l'Oiseau Lyre, 1962), vol. 7.

³⁷ Entre los compositores franceses y belgas que musicalizaron estos textos figuran Guillaume Bouzignac (ca. 1587-1642), Jean-Baptiste Geoffroy (1601-1675), Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Placidus von Camerloher (1718-1782), *Pierre-Louis Pollio* (1724-1796), François-Joseph Krafft (1721-1795) y Pierre Desvignes (1764-1827).

³⁸ Charpentier hizo preceder las siete antifonas del ciclo de una octava pieza, *O salutaris hostia*. Cinco de ellas son para tres voces y continuo, una (*O Rex gentium*) para contratenor, dos violines obligados y continuo, y las dos restantes para coro a cuatro, dos violines y continuo; véase *Marc-Antoine Charpentier. Antiennes O de l'Avent Noël sur les instruments*, eds. Nicolas Sceaux, Sébastien Amadieu y Ensemble Précipitations, edición disponible en http://nicolas.sceaux.free.fr/charpentier/H36_43_O-urtext.pdf, consultada el 15 de enero de 2013.

³⁹ Tras consultar diversos catálogos, no he localizado ningún ciclo polifónico completo de antifonas de la O a 4 en archivos españoles, aunque sí algunas antifonas sueltas, como la

Antes de proceder al estudio del ciclo novohispano, es necesario detenerse brevemente en su más cercano antecedente: la antifona *O Emmanuel* que compuso Ignacio de Jerusalem en el examen de oposición que presentó en 1750. El desarrollo de los ejercicios, junto con las propias piezas compuestas para tal ocasión y los informes del tribunal, se han conservado en un interesante expediente conocido desde hace años pero cuyo análisis integral aún no ha sido abordado.⁴⁰ Inicialmente, actuaron como examinadores tres músicos de la propia catedral, los sochantres José González Laso y Martín Vázquez de Mendoza y el histórico contralto Miguel de Herrera, a quienes se sumaron más tarde dos sinodales externos, los organistas fray José Gallegos y Juan José Durán León. Junto a las tradicionales preguntas de “música especulativa o teórica”, el tribunal solicitó la composición de un villancico de precisión con un texto alusivo a San Pedro (*A la milagrosa escuela*) y un “contrapunto” sobre el canto llano de la antifona *O Emmanuel*, “pidiéndole lo hiciese a cuatro voces, llevando el canto llano la voz del tiple”. Ambas obras fueron compuestas por Jerusalem en la mitad del tiempo asignado y “probadas” por los músicos de la capilla el 11 de julio de 1750.

Mientras que el villancico fue unánimemente alabado por los jueces, la calidad de la antifona de la O suscitó cierta controversia. Para Miguel de He-

ya citada de Andrés Torrentes en el libro 21 de la Catedral de Toledo o la versión de *O Sapientia* de Juan García de Salazar en un cuaderno de la Catedral de Zamora; véase José López-Calo, *La música en la Catedral de Zamora. Vol. I. Catálogo del Archivo de Música* (Zamora, Diputación Provincial, 1985), 78.

⁴⁰ ACCMM, *Canonjías*, leg. 1, exp. 65, ff. 98r-132v, “Autos formados para la Oposición y examen de la Plaza de Maestro de Capilla de la del Choro de esta Santta Yglesia Metropolitana que obtuvo Don Ygnacio Jerusalem (Año de 1750)”. El contenido del expediente fue dado a conocer por Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio Jerusalem y Stella”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 1 (2006): 12-23.

men, Jerusalem compuso la obra "según su modo de entender, no como debe ser". Más contundente se mostró el sochantre José González quien en su escueto informe se limitó a señalar que Jerusalem "compone en cosas cortas, no en obras como las que necesita esta iglesia". El principal reparo de Martín Vázquez consistió en que el italiano no realizó las composiciones en la sala capitular ante los jueces —como era tradición— sino que se las llevó a su casa y, además, se le permitió estar presente mientras un amanuense copiaba el borrador en partichelas para su interpretación por parte de la capilla. La opinión de Gallegos, en cambio, fue de signo contrario:

Y pasando a dar mi sentir sobre el contrapunto que se le ordenó formara sobre el canto llano, aunque los sinodales no le expresaran la especie de contrapunto —por haber varios— formó contrapunto general, cuya inteligencia da a conocer la facilidad con que puede hacerlos particulares o específicos.⁴¹

Ante esta disparidad de valoraciones, los examinadores acordaron dar a Jerusalem un segundo canto llano, el de la antifona *Iste sanctus*, mientras un nuevo sinodal, Juan José Durán León, examinaba con detalle la versión de *O Emmanuel* y emitía un dictamen que, a la postre, dio la plaza a Jerusalem:

Habiendo visto y examinado atentamente de orden de los señores chantre y penitenciario de esta Santa Iglesia la partitura de contrapunto que contiene la antifona anterior, he hallado que las dos voces de tenor y contralto que hacen oposición y tema una con otra al tiple, que es el asunto principal, y al bajo, están puestas con todo arte y según reglas de composición y de contrapunto de esta cali-

dad, pues aunque cabe otra voz de bajo en la misma conformidad, y que para este género de composición se sirven en otras partes de otro modo de contrapunto —por haber distintos, como son las fugas, los cánones, los pasos forzados, las carreras, etc.— sin embargo, soy de sentir que ha cumplido plenamente y suficientemente sobre este particular el examinante, según y conforme se le ha mandado por los examinadores.⁴²

El canto llano dado a Jerusalem, tomado con toda probabilidad de alguno de los cantorales de la catedral, es el mismo que posteriormente reaparece con pequeñas variantes en el ciclo de antifonas objeto del presente estudio. Una comparación de este canto llano con el del *Antifonario* de 1589 —a su vez basado en tradiciones melódicas romanas— muestra el seguimiento en México de la misma tradición melódica, siendo la única diferencia la supresión del intervalo de cuarta ascendente al inicio (véanse figs. 2a, 2b, 2c, 2d).

Siguiendo los requerimientos de la oposición, el canto llano dado a Jerusalem es reproducido escrupulosamente en la voz superior, respetando su configuración rítmica original y sin transportar (véase la transcripción en el apéndice 2). Esta característica es compartida con el ciclo polifónico de antifonas de la O pero el estilo utilizado es muy distinto. Mientras que en aquéllas las voces van acompañando más o menos homofónicamente al canto llano (como si de un fabordón se tratase), en la versión de Jerusalem las voces intermedias dialogan entre sí y realizan juegos imitativos no estrictos entre ellas, parafraseando motivos del *cantus firmus* de forma libre. Tan sólo en los últimos nueve compases abandona la escritura imitativa para desplegar una textura homofónica sobre las palabras "Domine Deus noster". El italiano omitió la composición de un bajo vocal (dejó el pen-

⁴¹ ACCMM, *Canonjías*, doc. cit., f. 107r.

⁴² *Ibid.*, ff. 111r-v.

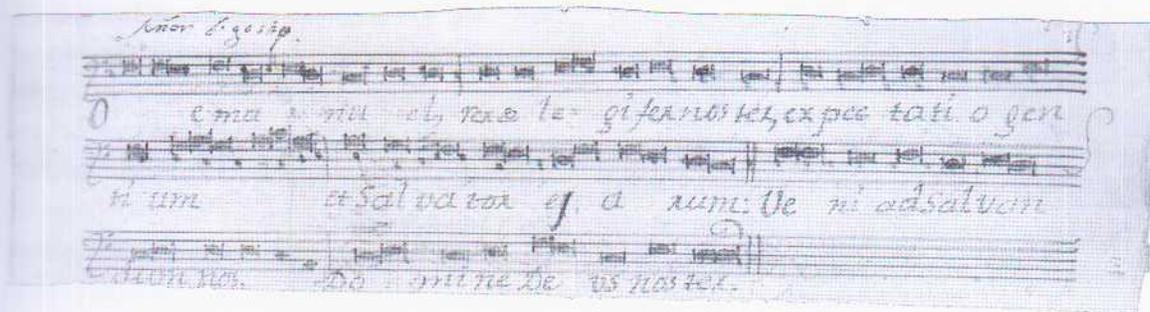


Fig. 2a. Versión monódica de la antífona O Emmanuel. Melodía dada a Jerusalem para la composición del "contrapunto". ACCMM, Canoñas, leg. 1, exp. 65, s/f, México, 1750. Foto: Salvador Hernández.

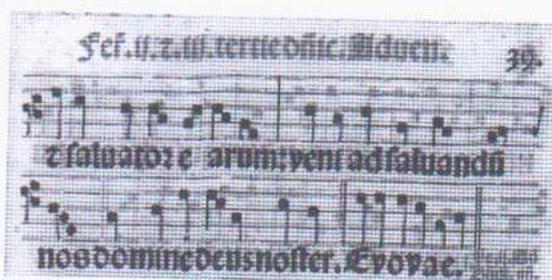


Fig. 2b. Versión monódica de la antífona O Emmanuel en el Antiphonarium, Univesity of Texas Library, Austin, Benson Latin American Collection, Rare Books GZZ IC100, impreso por Pedro Ochante en 1589 (ff. 38v-39r) ACCMM, México, Antifonario de 1589. Foto: primeroslibros.org.

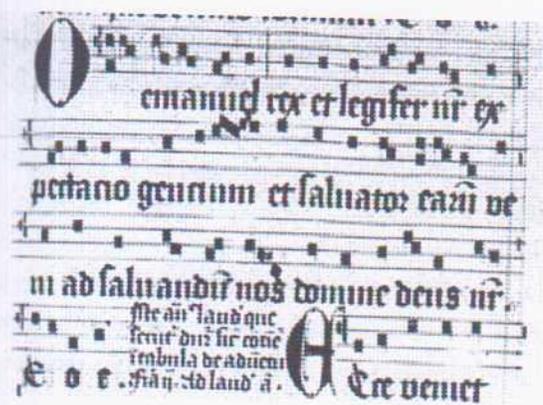


Fig. 2c. Versión monódica de la antífona O Emmanuel en un antifonario copiado en Augsburg en 1459 (f. 32r). Foto: Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, Clm 4303, disponible en cantusdatabase.org.

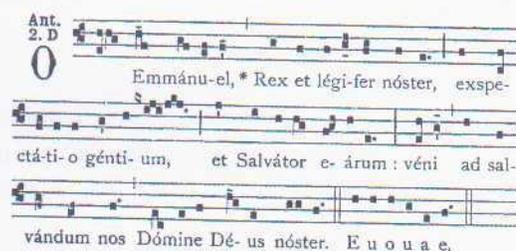


Fig. 2d. Versión recogida del Liber Usualis, edición Desclée, 1961 (p. 342). Foto: Archive.org disponible en <https://archive.org/stream/TheLiberUsualis,1961>.

tagrama en blanco) y añadió directamente un bajo instrumental con abundantes saltos que funciona como sostén armónico; este bajo se caracteriza por seguir un esquema métrico repetitivo —silencio seguido de tres blancas— que se mantiene hasta el c. 54. Las melodías, de línea ondulante y extensión variable, son relativamente simples y se mueven preponderantemente por pasos, con ocasionales saltos que no exceden la 5ª. El ritmo es monótono, quizá porque estaba más interesado en la conducción de las voces y su efecto armónico que en la variedad rítmica. Estructuralmente, la pieza se divide en seis secciones, cuyo final se marca por medio de una clara cadencia. La textura general resulta ligera pero la presencia de un *cantus firmus* modal y estático condiciona sobremanera la sonoridad y estilo del conjunto, que se encuentra muy alejado de la vitalidad rítmica, el virtuosismo melódico y la riqueza armónica de sus obras libremente compuestas y denota una evidente falta de familiaridad con lo estricto de la composición de obras sobre un *cantus firmus* dado. Otro aspecto reseñable es el manejo de la prosodia latina, un tanto *sui generis*: algunas palabras están interrumpidas por silencios y en otras la acentuación natural del texto se ha desplazado a la parte débil del compás (véase, por ej., los cc. 24-26 con la palabra “gentium”). Algunas de estas anomalías quizá sean explicables teniendo en cuenta las circunstancias excepcionales en que fue creada la pieza (una obra para examen de oposición, compuesta durante un tiempo limitado, como así lo atestiguan algunos borrones y tachaduras), pero en otras ocasiones parece tratarse de una búsqueda deliberada con propósitos expresivos.⁴³

Es evidente que la concepción contrapuntística “a la moderna” que exhibe la propuesta de Jerusalem chocó con la mentalidad conservadora de

⁴³ Las partichelas conservadas, a partir de las cuales se “probó” la obra, respetan fielmente la ubicación del texto que figura en la partitura; *ibid.*, ff. 120r-127r.

los jueces, que se habían formado en la tradición barroca y tenían, por tanto, unas expectativas muy distintas a las del napolitano. Probablemente, esperarían que Jerusalem realizase una obra de mayor duración (“compone en cosas cortas”), con un tratamiento imitativo estricto del canto llano y con un respeto a las reglas del contrapunto (“según su modo de entender, no como debe ser”), tal y como eran expuestas por tratadistas como Pedro Cerone quien, todavía a principios del siglo XVIII, era considerado un referente para evaluar los ejercicios de oposición en la Nueva España.⁴⁴ Los examinadores no especificaron la especie contrapuntística requerida por lo que la propuesta de Jerusalem — como hábilmente hizo constar Durán León— resultaba tan legítima como cualquier otra. Por otro lado, es posible que otros factores extramusicales pudieran incidir en el juicio negativo de González, Vázquez y Herrera: la procedencia extranjera de Jerusalem y su falta de dominio de la lengua castellana (el chantre explicaba que “en muchas cosas ni el examinado entendió lo que se le preguntaba, ni los examinadores lo que él les respondía” pese a los intentos de traducción de uno de los asistentes, “algo inteligente en la lengua italiana”), unido a su doble condición de seglar y músico de teatro, le impedía contestar a ciertas preguntas “por no tener costumbre de catedral”. Ciertamente, los ejercicios se desarrollaron en medio de un clima de tensión pues Jerusalem, que venía actuando como maestro de capilla *de facto* desde 1746 y ya había suministrado varias obras a la catedral, fue obligado a pasar por el incómodo trance de someterse a una oposición en la que él era el único aspirante. Los comisionados del cabildo —el chantre Luis Fernando de Hoyos Mier y el canónigo peniten-

⁴⁴ Cerone es mencionado por Antonio de Salazar en su censura sobre las obras compuestas por los opositores al magisterio de capilla de la Catedral de Oaxaca en 1708; véase Mark Brill, “Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral: 1600-1800” (Ph.D.diss, University of California, 1998), 463-466.

ciario Francisco Ximénez Caro—, se convirtieron a la postre en los principales defensores de Jerusale-lem; en su informe al arzobispo, reconocieron la existencia, durante el desarrollo de los ejercicios, de “algunas peculiaridades que, por oler a chisme y a recíproca emulación de músicos, no nos han parecido dignas de trasladarse a la atención de Vuestra Señoría Ilustrísima.”⁴⁵

El ciclo novohispano: algunas consideraciones formales

El ciclo polifónico de siete antífonas de la O se conserva tanto en formato partitura como en partes sueltas, en ambos casos en un excelente estado.⁴⁶ La partitura, integrada por 11 folios en formato vertical (22 x 31 cm. véase fig. 3) está copiada por una misma mano que sólo numeró los seis primeros folios. Las partes sueltas fueron copiadas por duplicado por un único copista, distinto al responsable de la partitura, y en formato apaisado (32 x 23 cm). En la portada de la parte del acompañamiento aparece la siguiente inscripción:

Antiphonas “O” Las primeras que se cantaron
en tiempo de Martín Bernárdez / de Rivera
/ M.[uy] Y.[lustre] D.[eán y] C.[abildo] D.[e]
E.[sta] S.[anta] Y.[glesia] M.[etropolitana]
D.[e] M[e]xico. Año de 1787. / N° 1 / Vozes 8
y 2 vaxos. / pps. 11. y Con la Pa. / Completas

En los papeles no consta autoría ni fecha alguna y tan sólo se indica que estas antífonas fueron las primeras que se cantaron en la Catedral de México durante el magisterio de Martín Bernárdez de Rivera en 1787. En un inventario de 1792-1793 se mantiene el anonimato del reperto-

⁴⁵ ACCMM, *Canonjías*, leg. 1, exp. 65, ff. 102v-103r.

⁴⁶ ACCMM, *Archivo de música*, A2213 (olim E9.24 C2 / leg. Dc17 / AM0698).

rio mientras que en otro posterior, de 1874-1875, se atribuyen a Rivera, probablemente por la indicación de la portada.⁴⁷ Varios indicios apuntan a que las antífonas pudieran ser de obra de Rivera, quien ejerció como maestro de capilla interino durante los diez años que median entre la muerte de Mateo Tollis de la Rocca (1781) y la contratación de Antonio Juanas (1791). Rivera ingresó en la catedral como seise en 1742 y, a falta de un mejor candidato, fue nombrado maestro de capilla interino, quizá por sus muchos años de servicio y por el hecho de que sus tíos Juan y Antonio y su hermano Pedro eran prebendados de la catedral. Consta la actividad compositiva de Martín aunque parece que no fue ni prolífica —en términos cuantitativos— ni destacada —en términos artísticos. Un inventario datable en 1781 recoge ocho piezas atribuidas a él (cinco himnos, dos salmos y un *Magnificat*), todas ellas *a capella*.⁴⁸ Otro de los posibles candidatos a considerar es el francés Juan Baptista Sánchez del Águila y Coll, educado en el Colegio de las Cuatro Naciones de París y radicado en la Nueva España desde 1746. Tras periodos al servicio de las catedrales de Puebla y Guadalajara, Sánchez del Águila se afincó en la de México donde desarrolló una intensa actividad como organista, profesor y compositor hasta su muerte en 1784.⁴⁹ Puesto que la composición de las antífonas

⁴⁷ ACCMM, *Archivo de música*, leg. D (olim E14.24 C2 / leg. Inventarios, AM1594), “Plan de Música de varios autores perteneciente a esta Santa Yglesia Metropolitana de México [...]” (1792/93-1816), f. 128r: “Las siete antífonas mayores llamadas de la O sin nombre de autor y sin borrador”; y ACCMM, *Inventarios*, libro 15, “Inventario de Música”, p. 27: “Antífonas mayores, llamadas de la O, por el Mtro. Rivera”.

⁴⁸ AHAM, Fondo Cabildo: *Haceduría/Jueces Hacedores*, caja 193, exp. 89, sin fecha [ca. 1781]. El inventario de 1792-1793 del ACCMM da cuenta de un ciclo de responsorios a Santa Rosa (integrado por invitatorio, himno y ocho responsorios) “dispuestos” por Rivera, lo que quizá indique que él no fue el compositor sino el copista o adaptador.

⁴⁹ ACCMM, *Correspondencia*, caja 24, exp. 2, sin fecha [1782]: “Relación de los méritos que presenta don Juan Bautista



Fig. 3. Inicio de la primera antífona del ciclo polifónico O Sapientia, ACCMM, Archivo de música, A0666 (olim E9.24 C2 / Leg. Dc17 / AM0698), partitura. Foto: Javier Marín López.

de la O alcanzó un notable desarrollo en Francia (más de la mitad de los ciclos europeos recogidos en RISM son de compositores franceses o belgas), y que las prácticas improvisatorias sobre un *cantus firmus* eran frecuentes en ese momento en las iglesias de París,⁵⁰ no hay que descartar la posibilidad

de que Del Águila —conociendo esa tradición en su país— hubiese sido el autor del ciclo novohispano.

Estilísticamente, las piezas se adecuan perfectamente al carácter austero y penitencial del tiempo litúrgico de Adviento, concebido como preparación espiritual para celebrar la conmemoración del nacimiento de Jesucristo en Navidad. Ello se tradujo en un repertorio musical simplificado con respecto a otros momentos del calendario litúrgico, con una serie de peculiaridades bien definidas: obras de plantilla reducida, escasamente

del Águila organista de esta santa iglesia metropolitana de México, opositor a la plaza de maestro de capilla de ella". Para un resumen de su biografía, véase Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, 3 vols. (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007), vol. 1, 322-225.

⁵⁰ Jean-Paul C. Montagnier, "Le chant sur le livre en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. De la survivance d'une tradition orale ancienne à l'avènement d'un genre écrit", en *Un millenario di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, eds.

Giulio Cattin y F. Alberto Gallo (Venecia: Fondazione Ugo e Olga Levi/Società Editrice il Mulino, 2002), 257-289.

contrapuntísticas y con un marcado énfasis en el uso del canto llano como base de la composición polifónica. En España, se desarrolló una tradición específica de composición de motetes para las misas de los domingos de Adviento, sobre todo a partir de finales del siglo XVI. Entre otros, Francisco Guerrero, Nicasio Zorita, Pedro Ruimonte y Juan Esquivel de Barahona compusieron series específicas de motetes para Adviento.⁵¹ Esta tradición continuó durante los siglos XVII y XVIII con los ciclos de Juan García de Salazar, Diego de las Muelas, Pedro Rodrigo y Manuel de Osete.⁵²

Las antífonas de México se extienden a lo largo de 469 compases, oscilando entre los 49 de la más breve (*O oriens*) y los 77 de las más largas *O Adonai* y *O Emmanuel* (véase cuadro 3). Cada una de ellas se configura invariablemente en dos secciones asimétricas que se corresponden con la división natural del texto: la primera parte, más extensa, se inicia con la invocación “O” seguida del atributo del Mesías y se divide en varias subsecciones que marcan las distintas frases textuales; la segunda parte, más breve y ágil rítmicamente, se inicia —tras una pausa general con calderón en todas las voces— con la aclamación “veni”.⁵³ Cinco de las piezas están escritas en compás de compásillo (C), mientras que las dos restantes optan por el compás mayor o C partida *O radix Jesse* y *O*

Emmanuel. Es notable la claridad formal del conjunto: el ritmo se adapta a la acentuación del texto y las distintas frases están bien definidas, siendo claramente delimitadas por cadencias, lo que contribuye a transmitir de forma clara el mensaje doctrinal del texto. Armónicamente, el ciclo gravita en torno a *re menor* y su dominante menor y se percibe la búsqueda de tensión a través de disonancias provocadas por los retardos, floreos y adornos. Las modulaciones no se salen del marco convencional, pese a lo cual se producen algunas disonancias dignas de consideración.

El tratamiento coral es sencillo, con tendencia al silabismo —aunque no faltan melismas—, y a un predominio de la textura homofónica, especialmente marcada al inicio de la segunda sección, lo que garantiza la perfecta inteligibilidad del texto (la excepción se da en algunos pasajes de las antífonas *O oriens* y *O Emmanuel* y, especialmente, en *O radix Jesse*, en la que el bajo actúa como solista y desarrolla melodías con saltos de un cierto virtuosismo). Las partes instrumentales, en cambio, presentan un diseño más movido rítmicamente, con frecuentes diseños escalísticos y arpegiados, floreos, trinos, apoyaturas —a veces imitadas por las voces— e incluso tresillos (cc. 440-441). Pueden señalarse ciertos momentos de descriptivismo musical en algunas piezas: en las palabras “omnia”, sobre cuya primera sílaba se produce un melisma de cinco compases (cc. 59-64); “apparuit”, con un diseño melódico ascendente y una breve modulación al tono mayor (cc. 108-118); “in brachio extento” (“con brazo poderoso”), con una intensificación rítmica (cc. 147-154); “justitiae”, con un brillante y transparente *si bemol* agudo, nota más aguda de toda la serie (c. 319); y “angularis” (“piedra angular”), con un largo melisma de casi diez compases (cc. 357-366).

Todas las antífonas excepto una están escritas a cuatro voces con acompañamiento no cifrado, y todas mantienen individualmente una textura plena, muy homogénea, que prescinde de pasajes

⁵¹ Todd M. Borgerding, “The Motet and Spanish Religiosity, ca. 1550-1610” (Ph.D. diss., University of Michigan, 1997), 50-51.

⁵² José López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago. Vol. X. El siglo XVIII*, tomo I: *Música (I)* (La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1999), 25-30.

⁵³ Dicha pausa tiene como objetivo poner de relieve las palabras que siguen. La conformación de una sección independiente a partir de la palabra “veni”, precedida de silencios de mayor o menor duración, tiene una clara connotación retórica y aparece ya en diversos motetes de los siglos XV y XVI, entre ellos algunos de Adviento como el *Canite tuba* de Guerrero (c. 49-51, 106-108); véase José María Llorens Cisteró (ed.), *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen 6: Motetes XXIII-XLVI* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988), 59 y 62.

Cuadro 3. Características formales de las antífonas de la O de la Catedral de México*

Título	Compás	Plantilla	Compases (extensión)	Tonalidad-armadura	Ubicación canto llano
<i>O sapientia</i>	C	SATB acomp	1-76 (76)	mi menor-1#	B
<i>O Adonai</i>	C	SATB acomp	77-154 (77)	re menor-1b	A
<i>O radix Jesse</i>	C partida	SB acomp	155-217 (62)	la menor	S
<i>O clavis David</i>	C	SATB acomp	218-289 (71)	re menor	B
<i>O oriens</i>	C	SATB acomp	290-339 (49)	re menor	S
<i>O Rex gentium</i>	C	SATB acomp	340-391 (51)	la menor	T
<i>O Emmanuel</i>	C partida	SATB acomp fag	392-469 (77)	re menor-1b	SATB

* Siglas internacionales: S= soprano (o tiple); A= contralto (o alto); T= tenor; B= bajo; acomp= acompañamiento; fag= fagot.

a solo, dúo o trío. La primera de ellas, *O sapientia*, presenta una parte específica de acompañamiento para violón y fagot, mientras que el bajón dobla la melodía del bajo vocal. Este plan se modifica en algunas piezas, lo que contribuye a crear una cierta variedad en la plantilla del conjunto del ciclo. Así, en las antífonas 2, 4, 5 y la mayor parte de la 6 (hasta el c. 376) no hay parte distinta para el acompañamiento, que sencillamente duplica el bajo. Los cambios más destacados se producen en las antífonas 3, donde reduce la plantilla a dos voces y acompañamiento, y en la 7, donde hay dos partes instrumentales específicas, una para el bajón y otra para el fagot-violón, esta última bastante idiomática. La propia coexistencia del bajón con el fagot y el tipo de música asignada a cada instrumento resulta llamativa en esta última pieza (*O Emmanuel*): mientras que el bajón cumple una función de apoyo y refuerzo del bajo vocal, el fagot exhibe una escritura melódica más ágil e independiente. Debido a su importancia como soporte instrumental —tanto de la polifonía tradicional de facistol como de la “moderna” música “a papeles” e incluso del canto llano— los bajones gozaban de un régimen de participación diferenciado

al del resto de los ministriles, estando obligado a acudir en determinadas ocasiones (Adviento, Cuaresma y Oficios de difuntos) que no requerían la asistencia de los demás instrumentistas. De la necesidad y utilidad de los bajones dan cuenta numerosas referencias, entre ellas una del propio Rivera, quien no dudó en calificarlos como “los más precisos [instrumentos] para el continuo trabajo de la iglesia”.⁵⁴

Una de las características más peculiares —y también sorprendentes— estriba en el marcado protagonismo del canto llano, que es expuesto en valores largos en cada una de las siete piezas, a modo de *cantus firmus* (como en la versión de Jerusalem), aunque en esta ocasión con algunas modificaciones y transportes que, sin embargo, no alteran en lo sustancial su identidad. Esta distintiva técnica de composición, utilizada desde las primeras obras polifónicas, adquirió un gran de-

⁵⁴ AHAM, Fondo Cabildo, *Museo Catedral/Catedral Metropolitana*, caja 188, exp. 38, 12 de enero de 1785. Para una historia del bajón y del fagot en la catedral mexicana, con referencia a los instrumentistas activos en estos años, véase Marín López, *Música y músicos...*, op. cit., 209-214.

sarrollo en la música vocal religiosa desde el siglo XIII. En el siglo XVI seguía cultivándose aunque ya no era técnica dominante y, desde el siglo XVII, su uso era residual aunque su aprendizaje seguía formando parte de los métodos de enseñanza musical y de los ejercicios de oposición, como prueba ampliamente la documentación catedralicia y como vimos en el caso de Jerusalem.

Es notable reseñar que, pese a que todas las antífonas utilizan la misma melodía —con las limitaciones que ello supone— el grado de variedad alcanzado es notable, a lo que contribuye la cambiante ubicación del *cantus firmus*, que se dispone en una voz distinta en cada una de las seis primeras piezas (B: antífonas 1 y 4; S: antífonas 3 y 5; A: antífona 2; T: antífona 6) —con reducción de sus duraciones a la mitad). En la antífona 7, el *cantus firmus* se fragmenta y va pasando de una voz a otra, lo que permite una mayor integración en la textura polifónica; ello se indica deliberadamente en la partitura con diversas inscripciones, confirmando la singularidad de esta última pieza como síntesis textual y clímax musical del ciclo.⁵⁵ A diferencia de lo que ocurre en las composiciones del siglo XVI y las posteriores en *stile antico* (en las que la melodía preexistente es imitada de forma estricta o parodiada —con distintos grados de elaboración— por el resto de las voces), el uso del *cantus firmus* como punto de partida de una imitación contrapuntística es inexistente en el ciclo novohispano: las voces que no llevan el canto llano son concebidas como un acompañamiento envolvente y un refuerzo armónico del *cantus firmus* a intervalos de 3ª, 5ª y 8ª.

⁵⁵ Las inscripciones son las siguientes: “canto llano en paso” (para señalar la aparición del canto); “paso del canto” (para mostrar el movimiento del canto llano de una voz a otra, a modo de *cantus firmus migrans*); “canto llano en fuga” (breve imitación del canto por una voz distinta); “intento” (especie de ornamentación contrapuntística del canto llano). Estas indicaciones sólo figuran en la partitura, omitiéndose en las partes.

La utilización de esta técnica, deliberadamente arcaica para la época, probablemente sea una reminiscencia de la tradición interpretativa “en contrapunto”, es decir, como polifonía improvisada por los cantores de la capilla sobre el propio canto llano. Sin embargo, su puesta en práctica en la década de 1780 —cuando la hegemonía del *stile concertato* era manifiesta— presenta un componente historicista y simbólico que no puede pasar desapercibido. Es evidente que las antífonas de la O fueron compuestas como unidad y copiadas como conjunto por un mismo amanuense. Sin embargo, no se interpretaban de corrido como los movimientos de una suite, sino en siete días distintos a lo largo de una semana. Para dotar de coherencia al conjunto, se utilizaron diversas estrategias: la recurrencia de elementos textuales (particularmente las aclamaciones “O” y “veni”) y la interrelación motivica (relacionando las piezas entre sí por medio del uso de diversas células rítmico-melódicas que aparecen de forma insistente a lo largo del ciclo, como si de una misa cíclica renacentista se tratase). Pero la más importante técnica de unificación consistió en la utilización de una melodía preexistente como *cantus firmus* de forma explícita y reconocible en las siete piezas. Su presencia no pasaría desapercibida a los sochantres, cantores e instrumentistas de la capilla encargados de su ejecución, ni tampoco a los canónigos y fieles que asistieran a la catedral, que verían en ese canto llano un símbolo de unidad de la Iglesia y, en el conjunto de piezas —con la alegre y conclusiva séptima antífona como culminación—, el triunfo de los preparativos para la llegada de Cristo.

*Género, forma, estilo y función
en las antífonas de la O: hacia una
teoría dinámica de los géneros musicales*

Hasta ahora me he referido al repertorio objeto de este ensayo con la denominación genérica de antífonas, siguiendo la terminología clásica y uno de los principios de clasificación de los géneros musicales, como es el de su denominación en las fuentes litúrgicas monódicas (las piezas en canto llano con estos textos se clasifican como antífonas, y como tales se denominan sus versiones polifónicas). En esta última sección pretendo, sin embargo, problematizar el uso de este concepto y avanzar en la construcción de una teoría para el análisis de los géneros musicales que permita superar las limitaciones de los sistemas taxonómicos tradicionales y deslindar su relación con conceptos afines como los de forma, estilo y función. No es mi propósito elaborar una nueva teoría (objetivo sumamente ambicioso que excede los límites de este trabajo), ni tampoco proponer la invención de un nuevo género (pues no dejaría de ser un nuevo tipo de categorización que nos llevaría a caer en los errores conocidos), sino reflexionar teóricamente a partir de un caso de estudio y explorar nuevas rutas metodológicas en torno a una categoría compleja pero de gran potencial cohesionador, especialmente en el ámbito de los estudios transdisciplinares.

El estudio de los géneros ha preocupado a teóricos de todas las disciplinas desde hace varias décadas. Los trabajos de Duprow, Batjín y Miller desde el punto de vista literario y lingüístico o los de Kemp, Boehm y Mitchell en el ámbito de las artes visuales han mostrado la gran variedad de principios clasificatorios y los riesgos de establecer tipificaciones cerradas que sacrifiquen la diversidad y el dinamismo de determinados productos artístico-culturales.⁵⁶ En el terreno de la musicología, las teorizaciones sobre el género han venido, sobre todo, desde las músicas popu-

lares, donde destacan las aportaciones de Franco Fabbri, Héctor Fouce y Rubén López Cano.⁵⁷ La rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares (IASPM-AL) dedicó especial atención a este tema en su congreso de 2006, parte de cuyos resultados fueron incluidos en un número monográfico de la revista cubana *Clave* que llevó por título "Musicología y Género". Las reflexiones generadas en el foro de IASPM-AL se mantienen en el ámbito de las músicas populares pero algunos de sus principios son de aplicación a la musicología histórica, donde este concepto —sobre todo en el ámbito ibérico y latinoamericano— apenas ha sido discutido.⁵⁸

⁵⁶ Heather Duprow, *Genre*, *The Critical Idiom* 42 (Nueva York: Methuen & Co., 1982); Mijail Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal* (México, Siglo XXI, 1989), 248-293; Carolyn R. Miller, "Genre as social action", *Quarterly Journal of Speech* 70, núm. 2, (1984), 151-167; Gottfried Boehm y J. T. Mitchell, "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters", *Culture, Theory & Critique* 50, núms. 2-3, (2009): 103-121; Wolfgang Kemp, "The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic Reception", en *The Subjects of Art. History: Historical Subjects in Contemporary Perspectives*, eds. Mark A. Cheetham, Michael A. Holly y Keith Moxey (Cambridge, Cambridge University Press, 1998), 180-194.

⁵⁷ Franco Fabbri, "A Theory of Musical Genres: Two Applications", en *Popular Music Perspectives*, eds. David Horn y Philip Tagg (Göteborg y Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981), 52-81; Héctor Fouce, "Los chicos malos no escuchan jazz. Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido", en *Voces e imágenes de la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*, eds. Josep Martí y Silvia Martínez (Madrid: Ministerio de Cultura, 2004), 301-313; Rubén López Cano, "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual", en Josep Martí y Silvia Martínez (eds.), *op. cit.*, 325-337.

⁵⁸ Yarelis Domínguez (coord.), "Musicología y género", número monográfico de *Clave. Revista Cubana de Música* 12, núms. 1-2 (2010). Incluye aportaciones de Eduardo Sánchez Fuentes, Jesús Gómez Cairo, Olavo Alén Rodríguez, Mercedes de León, Danilo Orozco, María de los Ángeles Córdova y Natalí Méndez Díaz, así como una edición extractada de la discusión generada sobre el tema en la lista electrónica de conversación entre los participantes en el congreso.

s de Franco
Cano.⁵⁷ La
ón Interna-
s Populares
a este tema
s resultados
gráfico de la
ítulo "Musi-
eradas en el
mbito de las
s principios
stórica, don-
mbito ibérico
discutido.⁵⁸

12 (Nueva York:
problema de los
ión verbal (Mé-
Miller, "Genre
ech 70, núm. 2,
Mitchell, "Pic-
Culture, Theory
-121; Wolfgang
The Methodo-
Subjects of Art.
ary Perspectives,
y Keith Moxey
1998), 180-194.
res: Two Appli-
ds. David Horn
ational Associa-
31), 52-81; Hé-
in jazz. Géneros
de sentido", en
actual. Actas del
y Silvia Martínez
301-313; Rubén
os: géneros, estilo
cognitiva actual",
p. cit., 325-337.
y género", núme-
ia de Música 12,
de Eduardo Sán-
Alén Rodríguez,
ia de los Ángeles
una edición ex-
el tema en la lista
rticipantes en el

El análisis de los géneros enfrenta a todo investigador, sea cual sea su ámbito de estudio, con el problema del establecimiento preexistente de taxonomías y encorsetamientos de una realidad dinámica que no puede entenderse como un compartimento estanco, sino como un proceso en permanente transformación en el que confluyen diversas variables que han de estudiarse como unidad. En su aceptación tradicional, la teoría de los géneros musicales se ha definido considerando exclusivamente sus rasgos formales y ha establecido, en función de ellos, distintos criterios de clasificación de los tipos de composiciones existentes según su fuente textual, su función, su contexto litúrgico, su forma o su estilo musical. Sin embargo, esta clasificación no resulta satisfactoria pues algunos de esos parámetros han variado notablemente a lo largo del tiempo. Un ejemplo arquetípico de esta dificultad se da en el motete, una composición camaleónica de carácter multifuncional y gran variabilidad en sus fuentes textuales (tanto litúrgicas como devocionales), sus contextos interpretativos (podían ejecutarse intercalados en la Misa, las procesiones y en ceremonias religiosas y civiles de todo tipo, dentro y fuera del templo), y sus estilos musicales (desde la homofonía más estricta hasta el contrapunto imitativo, pasando por todas sus posibilidades intermedias sin olvidar las tradiciones "motetísticas" del contrapunto improvisado). Así pues, no es posible elaborar una definición unívoca que aglutine las características de este género en el extenso curso de su historia y atienda a todas sus variantes locales.⁵⁹

Aunque con un número mucho menor de fuentes polifónicas, la situación es análoga con las antífonas, uno de los "géneros" de mayor afinidad estilística y formal y más frecuentemente confun-

⁵⁷ James Haar, "Conference Introductory Remarks", en *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, ed. Dolores Pesce (Nueva York: Oxford University Press, 1997), 12-16.

dido con el motete en su realización polifónica. Su larga vida y su papel nuclear en determinadas celebraciones (algunas de ellas de tradición marcadamente hispana, como el servicio de la Salve), le ha permitido atravesar barreras temporales y apropiarse de distintos elementos en cada época y lugar. Las influencias recíprocas entre antífona y motete se remontan a los primeros motetes medievales y puede verse en multitud de casos. Un ejemplo representativo lo constituye la pieza *O rex Fridrice* compuesta por Johannes Brassart en 1442 para la coronación como emperador de Federico III de Habsburgo. Por su función, la obra se clasifica como "motete de estado" pero se relaciona estrechamente con las antífonas de la O no sólo en un plano estrictamente formal (con la utilización de la aclamación "O" al comienzo), sino también simbólico: la ansiada coronación de Federico III como emperador es comparada con los deseos de llegada del Mesías que imploran las antífonas de la O al final del tiempo litúrgico de Adviento.⁶⁰ La confusión entre ambos "géneros" puede rastrearse a lo largo de la historia y llega sin solución de continuidad hasta el siglo XVIII.⁶¹

La imposibilidad de definir los géneros de forma unívoca —debido a la enorme variabilidad de sus características—, aconseja una redefinición multifactorial de éstos por medio de una teoría dinámica que entienda el género no desde una perspectiva única sino como una dinámica zona interactiva o *interface* en la que confluyen cuatro parámetros que se interrelacionan entre sí, dos de ellos de carácter formal y relacionados con el contenido del texto (por tanto, fijos e inmutables) y los otros dos de carácter interpretativo/semántico

⁶⁰ Catherine Saucier, "Acclaiming Advent and Adventus in Johannes Brassart's Motet for Frederick III", *Early Music History* 27 (2008), 137-179.

⁶¹ En este contexto, resulta muy reveladora la ausencia de cualquier discusión sobre la musicalización polifónica de las antífonas en la entrada "Antiphon" del *Grove Music Online*, que se centra exclusivamente en las antífonas monódicas.

y relacionados con el contexto (por tanto, móviles y cambiantes). A continuación, expondré brevemente las variables del sistema, con algunas referencias a las antifonas de la O.

1) Parámetros propiamente musicales

Partiendo de que la categoría de “género” es útil y necesaria, toda consideración de la misma pasa por un análisis de los elementos que configuran y caracterizan la obra musical desde un punto de vista técnico-estilístico, organizativo y formal. Este parámetro raramente permite individualizar un género pues existe una amplia batería de características formales que son compartidas por obras que, desde la perspectiva clásica, se asignan a distintos géneros. Aunque tradicionalmente se ha considerado el estilo musical como una característica determinante del género, en esta teoría dinámica no es más que una de las cuatro variables a considerar; la categoría género se sitúa, pues, en un plano más elevado que las de estilo, contenido, forma o función, subcategorías que interactúan entre sí y que —con otros elementos— contribuyen a la definición única y propia de aquél. Las principales características formales de las antifonas de la O de la Catedral de México han sido expuestas en párrafos anteriores. Una de las conclusiones más inmediatas que puede extraerse radica en la singularidad estilística de este repertorio en el que confluyen, por un lado, los aspectos más conservadores de la música sacra (protagonismo del canto llano, estilo *a cappella* tendente a la homofonía) y, por otro, algunos “estilemas” progresistas (visibles sobre todo en los trinos y mordentes del animado acompañamiento instrumental). Técnicamente, estas antifonas emplean los recursos que aparecen en otros tipos de composiciones como el motete o el salmo, y que se agrupaban bajo la denominación de *stylus ecclesiasticus*, término que en esa época remitía más

a un estilo general de música sacra que a una técnica en particular. En cierto sentido, estamos ante una obra revolucionaria por usar el *cantus firmus* con una función emblemática y remitir, así, a procedimientos compositivos y simbólicos más propios del siglo xv que de la década de 1780.

2) Parámetros textuales

(e interrelaciones retóricas de texto y música)

Se trata de una variable de relevancia que ha permitido, en la clasificación tradicional de los géneros, adscribir una obra a un género u otro en función de su texto, sin considerar el estilo musical. En el caso de las antifonas de la O, estamos ante unos textos en latín, cargados de simbolismo mesiánico y claramente reconocibles pues únicamente hacen su aparición en las *vísperas* de la última semana de Adviento. Se trata, por tanto, de unos textos que, frente a los utilizados de forma cotidiana en el tren litúrgico de las horas del Oficio (salmos, himnos, etc.) o en el Ordinario de la Misa, sólo eran escuchados una vez al año y que presentan un sentido teatral muy evidente, relacionado con la esperanza de los cristianos y la necesidad del Salvador. En relación con este corpus musical, es reseñable la utilización de una misma melodía a la que se le aplican siete diferentes textos que actúan como contrafactos. Así pues, al cambiar el texto de una melodía cambia el significado expresivo y su relación con la propia música. La condición de repertorio contrafactado confiere a estas piezas una singularidad propia de la que carecen otros géneros, especialmente considerando que la técnica del contrafacto no se emplea aquí para renovar el repertorio —como suele ser habitual—, sino para dotar de unidad musical a un conjunto de obras interpretadas en días distintos.

3) Parámetros cronológicos (cuándo)

El factor cronológico se perfila igualmente como un elemento determinante en la construcción de una tipología, de larga duración, de composiciones que son cambiantes en el tiempo. Si en un principio los textos de las antífonas de la O simplemente se leían o recitaban como una cantilación, posteriormente se cantaron asociados a una melodía concreta. En el siglo xv, se pusieron en polifonía siguiendo la técnica del motete isorrítmico (manuscrito chipriota de Turín); en el xvi, se realizaron versiones en contrapunto imitativo (editadas por Attaignant); posteriormente, siguieron las pautas del *stile concertato* de los siglos xvii (versiones de Charpentier) y xviii (Michl), o versiones arcaizantes con un marcado protagonismo del *cantus firmus* (ciclo de México). En otros muchos lugares, se seguirían recitando o cantando al tono de melodías populares (como quizá ocurriera en el siglo xvi en el Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco), o interpretándose como una sencilla polifonía improvisada a partir de un canto llano. Surgen aquí también variantes en las denominaciones en función de su cronología: si durante la Edad Media se las denomina antífonas, a partir del siglo xv se referencian como motetes, aunque en el México de mediados del siglo xvi Sahagún las denomina “salmos” y en Toledo se las llama “versillos” (ceremonial de Cháves Arcayos) o “himnos” (como en la versión polifónica de Torrentes). A partir del siglo xvii, recuperan su denominación primigenia de antífonas y en México, a mediados del siglo xviii, eran sencillamente piezas “en contrapunto” u obras “de oposición”. Desde esta perspectiva, los géneros son el resultado de un tiempo histórico concreto y, por ello, un mismo texto puede ser asignado a varios géneros en diferentes momentos de su historia.

4) Parámetros contextuales (dónde)

La individualidad de cada género se relaciona estrechamente con el lugar y el contexto socio-cultural en el que surge y/o se interpreta. Por poner un ejemplo evidente, las antífonas de la O, compuestas siguiendo la técnica del *cantus firmus*, se interpretarían de forma diversa y tendrían una recepción distinta en el Colegio Imperial de Tlatelolco, en la iglesia jesuita de Saint-Louis de París, en la Catedral Primada de Toledo o en la propia metropolitana de México.⁶² Las relaciones de poder y resistencia cultural y la propia realidad étnica y social en la que se desenvuelven estos géneros es distinta en cada caso porque distintos son sus destinatarios, quienes reciben, transforman y dan significación al género de forma diversa en función de su formación y de su propio horizonte de expectativas. Esta acción no verbal es una pieza clave en la configuración de los géneros, que pueden considerarse una forma de comunicación múltiple y compleja, interpretada de distintas maneras a partir de unos códigos formales comunes que son limitados y que el oyente ha de completar con su experiencia. A pesar de su inmaterialidad y de que las fuentes disponibles —sobre todo en el ámbito catedralicio— tienden a hacer invisibles estas acciones y no siempre permiten reconstruir la recepción de una obra al no poder restaurar su entorno interpretativo original, es evidente que la reacción de los oyentes forma parte de la propia obra ya que influye y condiciona al compositor y al resto de la audiencia. Esto permite dotar a los géneros de una especificidad propia en función de las condiciones materiales y de las reacciones per-

⁶² Tal y como se explicó en la primera sección del presente texto, otra importante variable contextual se relaciona con un aspecto tan sustancial como lo es el número de piezas que integraban el ciclo (que podría oscilar entre 7 y 12) y la consiguiente presencia o ausencia de determinados textos.

sonales que se gestan en cada lugar, a la par y que les otorga una dimensión colectiva que va más allá de la construcción individual. Por otro lado, frente a lo estático de las primeras categorías, el parámetro contextual permite visualizar al género como un discurso en acción, es decir, en el propio momento de su interpretación, cuando es subjetiva y socialmente construido por intérpretes y oyentes.

En síntesis, las antifonas de la O son producto de procesos o acciones complejas significativas y recurrentes, caracterizadas no sólo desde un punto de vista musical o textual sino también por la red de expectativas generadas en un contexto concreto (la Catedral de México durante la última semana del tiempo litúrgico de Adviento) y en un momento de su historia (década de 1780). A la luz de este sistema dinámico de géneros, ¿sigue siendo válida la categorización de las "Oes" como antifonas? Aunque estilísticamente estas obras pueden considerarse una serie de motetes cristológicos, resulta pertinente mantener su adscripción al género antifona, y ello no sólo porque así figura en la portada de las piezas o porque su función litúrgica permanecía inalterada en esa época (piezas interpretadas anualmente del 17 al 23 de diciembre en el servicio de *vísperas*, antes y después del *Magnificat*), sino fundamentalmente porque así lo entendían compositores, intérpretes y oyentes en el México de finales del siglo XVIII.

Apéndices

A continuación, presento una edición crítica de la antifona *O Emmanuel* de Ignacio de Jerusalem y del ciclo anónimo de antifonas de la O. En ambos casos se ha utilizado como fuente principal la partitura ya que las partichelas apenas aportan variantes de interés. El texto se ha normalizado conforme al uso del latín actual, si bien se han respetado las ligeras divergencias textuales que presentan las antifonas *O sapientia* y *O Emmanuel* del

ciclo.⁶³ Asimismo, se ha respetado la ubicación del texto en la versión de Jerusalem, que no siempre es la mejor en términos prosódicos clásicos. Puesto que las partichelas de esa pieza respetan fielmente la ubicación del texto de la partitura autógrafa, se ha optado por dejarla tal cual, como testimonio histórico de la inmediatez de una pieza de oposición, compuesta en un tiempo determinado, y por interpretarse así en la "prueba" que realizó la capilla de música en julio de 1750. En líneas generales, he sido parco al añadir alteraciones accidentales. Otros cambios menores se indican en las notas editoriales.

Notas editoriales*

O Emmanuel de Ignacio de Jerusalem

- c. 1³, Te: en la partichela aparece un *si* natural negra, mientras que en la partitura figura un *si bemol* negra; se ha optado por el *si bemol* negra por coherencia armónica con el resto de las voces.

- c. 20¹, B: originalmente un silencio de negra en la partitura y en la partichela, que cambio por silencio de blanca para cuadrar el compás.

- c. 42⁴, B: en la partichela figura un *si* blanca, mientras que en la partitura es *do* blanca; se ha optado por *do* breve por coherencia armónica con el resto de las voces.

O sapientia

- c. 62¹, A: originalmente *la* semicorchea, cambio por *la* corchea por coherencia con c. 63¹, A y con el resto de las voces que presentan la misma configuración rítmica.

⁶³ Las divergencias son en relación con el *Liber Usualis* (Tournai/Nueva York: Desclée Company, 1961), disponible en: <https://archive.org/stream/TheLiberUsualis1961>, consultada el 20 de enero de 2013.

* Código internacional: c = compás; número superíndice = tiempo del compás. Véanse las siglas internacionales del cuadro 3, p. 29.

En esta antífona se registra una variante en el texto: el manuscrito dice “suaviterque disponens” mientras que en el *Liber Usualis* dice “suaviter disponensque”. En la edición se ha preservado el texto de la fuente manuscrita.

O Adonai

- c. 131², acomp: originalmente *si bemol* redonda, cambio por *si bemol* blanca para cuadrar el compás.

O radix Jesse

- cc. 194 y 195, B: originalmente el texto dice “suos”, cambio por “suum” por coherencia con S y por normalización con el *Liber Usualis*.

O clavis David

- c. 224¹, A: originalmente *do* redonda, cambio por *re* redonda por coherencia armónica con el resto de las voces.

O Emmanuel

- c. 428²: En esta antífona se registran algunas variantes textuales entre las partes sueltas y la partitura y, a su vez, entre el texto de los manuscritos y el texto normalizado del *Liber Usualis*. Las partes sueltas indican “et Salvator earum”, mientras que la partitura dice “et desideratus earum”; en la edición se ha utilizado el texto de las partes, que es coincidente con el del *Liber usualis*. Más adelante, el manuscrito (tanto en las partes como en la partitura) dice “ad salvandum Domine”, mientras que el texto del *Liber Usualis* dice “ad salvandum nos Domine”; en la edición se ha preservado el texto de la fuente manuscrita.

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Coordinadora y editora

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia**

Volumen I



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, 2014

De música y cultura en la Nueva España y el México independiente : testimonios de innovación y pervivencia / Lucero Enríquez Rubio, coordinadora y editora. -- 2 volúmenes. -- Primera edición
155 páginas : ilustraciones
ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)
ISBN 978-607-02-6082-7 (volumen 1)
1. Música religiosa -- México -- Historia -- Hasta 1810. 2. Música -- México -- Historia -- Hasta 1810. I. Enríquez Rubio, Lucero, editor

ML3015.D45 2014

Este libro fue financiado por el programa UNAM-DGAPA-PAPIIT (proyecto PAPIIT IN401092)

dgapa - PAPIIT

Las imágenes de las obras pertenecientes a la Catedral Metropolitana de México son una "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia." / Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Conaculta-INAH-Méx.

Primera edición: 3 de noviembre de 2014

D.R. © 2014 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria
04510 Coyoacán, México, Distrito Federal

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Tel.: 5665 2465, ext. 237
www.esteticas.unam.mx
libroest@unam.mx

ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)
ISBN 978-607-02-6082-7 (volumen 1)

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

Publicación académica sin fines de lucro.

Impreso y hecho en México