

CELEBRACIÓN Y SONORIDAD EN LAS CATEDRALES NOVOHISPANAS



Anastasia Krutitskaya
Édgar Alejandro Calderón Alcántar
Coordinadores



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CELEBRACIÓN Y SONORIDAD
EN LAS CATEDRALES NOVOHISPANAS

ANASTASIA KRUTITSKAYA
ÉDGAR ALEJANDRO CALDERÓN ALCÁNTAR
COORDINADORES



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
mm
UNIDAD MORELIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

2017

APROXIMACIÓN AL REPERTORIO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE VALLADOLID-MORELIA PARA LA FIESTA DE LA TRANSFIGURACIÓN A TRAVÉS DE ALGUNAS OBRAS DE MARIANO ELÍZAGA

MERCEDES DE LEÓN GRANDA

Conservatorio de las Rosas

La música sacra de inicios del siglo XIX constituye una de las áreas menos estudiadas de la historia de la música en México, a diferencia de la del siglo XVIII, eje central de las investigaciones musicológicas en el país. Los graves problemas en los que se vio envuelta la Catedral de Valladolid de Michoacán durante la Guerra de Independencia –al ser esta ciudad uno de los centros protagónicos del conflicto– dieron al traste con la capilla musical en 1812 y por esta razón se ha considerado que a partir de ese momento la música catedralicia prácticamente dejó de existir. Esta creencia, aunque tiene fundamento, no es del todo cierta: tanto la etapa de finales de la era virreinal como las vicisitudes de la Independencia y luego las guerras de Reforma, matizan la música del siglo XIX de tal manera que la investigación tiene que basarse en múltiples pistas diferentes para poder llegar a conformar un panorama real: si bien, en siglos anteriores, las *Actas de Cabildo* y otros fondos documentales dan fe de la vida interna de la música en la catedral, en este período la información documental es sumamente escasa, por lo que distintas fuentes deben suplir esta escasez.

Por otro lado, el célebre músico mexicano que inició su carrera como organista, José Mariano Elízaga (1786-1842), probablemente el músico mexicano que mejor encarna el tránsito del virreinato a la Independencia, resulta en extremo atractivo, debido a que su producción musical –casi totalmente sacra– permanece inédita, prácticamente sin estrenar y sin haber sido sometida a estudio alguno que permita ubicarla en un panorama histórico-musical que, por demás, resulta bastante indefinido. Casi toda la obra de Elízaga se mantiene en el silencio de los estantes de diferentes archivos catedralicios, sin que exista a la fecha no un catálogo, sino ni siquiera un listado confiable de sus composiciones, puesto que no se han revisado las concordancias entre los diferentes archivos donde se conservan y algunas ni siquiera se encuentran inventariadas.

Parte de las obras desconocidas de Elízaga se conserva en el archivo musical de la Catedral de Morelia, del cual, no obstante no estar abierto a la investigación, algunas obras han sido digitalizadas y las imágenes han trascendido los muros de la catedral. Es así como dos de esas obras se convirtieron en punto de partida para el presente trabajo. Se trata de *Maitines del Salvador* y *Responsorios 1ro y 7mo de la Transfiguración*. Ambas obras tienen como asignación litúrgica los maitines de la Transfiguración.¹

¹ La catedral de Valladolid-Morelia tiene como advocación a Jesús Salvador del Mundo, que en el calendario litúrgico se identifica con la Transfiguración, fiesta fija que se celebra el 6 de agosto. Por esa razón la

Aunque está documentado que, desde su dedicación al Divino Salvador (cuando aún la sede del obispado se encontraba en la ciudad de Pátzcuaro), la celebración de la fiesta titular se llevaba a cabo con procesión, cohetes y solemnidad en la liturgia (Ruiz Caballero, 2008: 98), una de las pocas menciones documentales a esta fiesta es en 1689, y se trata de una llamada de atención al Cabildo sobre la poca solemnidad de la celebración de San Salvador en Valladolid (Sigaut, 1991). Quizás por esta razón no se han encontrado noticias sobre el uso de la música en esta celebración durante los siglos XVI al XVIII en Valladolid.

La mayor parte de las obras polifónicas en latín dedicadas a la Transfiguración desde el siglo XVI en todo el mundo hispano se encuentra en cantorales y se compone, en gran medida, de himnos, motetes, antifonas y, en menor medida, de invitatorios, destinados casi siempre a cantarse en oficios de vísperas.² En el caso de Valladolid, el inventario de libros de coro publicado por Kelsey en el año 2000 muestra que se conserva música para el oficio de Transfiguración en los libros de coro, pero no se tiene información acerca del tipo de música que allí se encuentra ni si entre ellas aparecen responsorios prolijos para maitines. Al parecer, la festividad se celebraba de manera similar al resto de las catedrales iberoamericanas que no tenían esta advocación.³

En la época de esplendor del villancico hispano sí aparecen, en algunas localidades del mundo hispanoamericano, villancicos de Transfiguración que atestiguan la realización de maitines solemnes para esta festividad,⁴ al menos en algunos años y en algunas sedes eclesíásticas.⁵

La mención explícita más antigua de una obra dedicada a la Transfiguración en la catedral de Valladolid de Michoacán es la de un villancico que aparece en el inventario de música elaborado en 1781, donde se detalla “Villancico a ocho con violines de Transfiguración sin autor” (AHCM, Sección Capitular, leg. 3.4-134 bis, fols. 299-302 [1781]).⁶ Esta obra, aunque solitaria, atestigua que la festividad en algún momento fue celebrada con villancicos, probablemente para el oficio de maitines.

Transfiguración o fiesta de san Salvador era en esta catedral una fiesta de primera clase, que incluía oficios de vísperas, maitines y misa solemne, mientras que en la mayoría de las sedes catedralicias novohispanas, como la de México, solo se conmemoraba con vísperas y misa sin instrumentos (Marín López, 2007b).

² Los textos *Quicumque Christum*, *Assumpsit Jesus* y *Christus Jesus splendor patris* han sido los más utilizados por compositores como Francisco Guerrero –sus motetes se encuentran ampliamente representados en los libros de coro de catedrales de todo el mundo hispano– y maestros de capilla españoles menos conocidos.

³ Es notorio que en una catedral tan emblemática como La Seo de Zaragoza, España, dedicada también a san Salvador exista, como en la de Valladolid de Michoacán, un repertorio mínimo de obras para esta celebración, en su mayor parte motetes.

⁴ Resulta notable esta presencia, puesto que la fiesta de la Transfiguración no se encontraba entre las comúnmente celebradas con maitines solemnes.

⁵ Se conservan, en la Biblioteca Nacional de España, pliegos de letras de ciclos completos de villancicos a la Transfiguración en la Iglesia Colegial de san Salvador de Sevilla, España, de manera no consecutiva, entre los años 1663 y 1701, y en la catedral de Puebla un ciclo en 1735 (Torrente, 2000). En la catedral de Durango se conserva al menos un villancico de Transfiguración fechado en 1784, a juzgar por su incipit textual “Al Tabor que a sus cumbres...” (Antúnez, 1970: 34)

⁶ La obra en cuestión, al igual que la mayoría de los villancicos, no se conserva en la actualidad en el archivo de la Catedral de Morelia.

La revisión de los inventarios elaborados en diferentes épocas en la Catedral de Valladolid-Morelia muestra que todas las obras con esta asignación litúrgica –a excepción del mencionado villancico y de la presente en los libros de coro– están fechadas a partir de la última década del siglo XVIII. De un inventario inédito del archivo de música elaborado en 2005 por esta Catedral se puede extraer un listado bastante actualizado del conjunto de obras al que pertenecen las de Elízaga y que conforman un grupo sumamente particular: el de la música concertante dedicada a la celebración titular de la catedral de Valladolid-Morelia. La música para la fiesta de la advocación de esta catedral no ha sido estudiada con anterioridad al presente trabajo en su calidad de repertorio particular, por lo que nuestro interés, que inicialmente partió de las obras de Elízaga, se extiende entonces a todo el conjunto de obras conservadas y tiene como marco más amplio la música para la Transfiguración en el mundo hispano durante la época colonial y los inicios del México independiente. Las obras de este repertorio que menciona el inventario más reciente son las siguientes:

[32] Misa a cuatro con violines, oboes, flautas, trompas y órgano obligado. Antonio de Juanas.

[140] Maitines de El Salvador a 4 voces, con cuerdas, maderas y metales. Mariano Elízaga, Antonio Juanas.

[142] Responsorios 1° y 7° de la Transfiguración a voces con cuerdas, clarinetes, cornos y trombón. Mariano Elízaga.

[151] Responsorios de la Transfiguración del Señor: 1797. Antonio Juanas.

[152] Maitines de la Transfiguración del Señor e Invitatorio a 4 voces con violines, bajo, oboes y trompas, 1802. Antonio Juanas.

[157] Responsorios del 2 al 7 de la Transfiguración a 4 voces con cuerdas, maderas y metales. Benito Ortiz.

[252] Vísperas de la Transfiguración con violines, bajo, oboes, trompas y órgano (ver nota final).⁷

[310] *In Festo Transfiguratione D.N.S.J* a 2 voces iguales y órgano. Anónimo.

[356] Responsorio 6° a órgano obligado del Divino Salvador para cuerdas, maderas y metales.⁸ Antonio Juanas (Archivo de la capilla musical de la Catedral de Morelia, 2005).

La mayoría de las obras no tiene fecha en el inventario. Sin embargo, los tiempos de actividad de sus autores en Valladolid-Morelia ofrecen datos aproximados a este respecto. De las nueve obras inventariadas, siete son responsorios sueltos o maitines completos con textos latinos, escritos para cuatro voces con conjunto instrumental amplio (responsorios concertantes), lo cual invita a profundizar en los motivos para la aparición de este tipo de repertorio en ese momento. Y es que, sorprendentemente, hasta el momento no hemos podido localizar responsorios en estilo concertante, sueltos o

⁷ No se ha podido determinar el significado de esta nota.

⁸ La lista de obras se consigna aquí tal y como parece en el inventario. En el transcurso del trabajo se aportarán datos más esclarecedores sobre algunas de ellas.

agrupados, dedicados a la Transfiguración, más que los existentes en este grupo de obras de Morelia,⁹ por lo que su presencia plural en este archivo resulta en extremo importante como marco de las obras de Elízaga que constituyen nuestro objeto de estudio inicial, pero también como repertorio de maitines para la Transfiguración al parecer bastante exclusivo en la historia de esta celebración.¹⁰

Al ser el responsorio un género que en el mundo iberoamericano tuvo un antes y un después, es necesario realizar una breve incursión en el momento de la supresión de los villancicos y la restitución de los responsorios para los oficios de maitines, ocurrido en Iberoamérica paulatinamente a lo largo de casi todo el siglo XVIII (en algunos lugares, inclusive, buena parte del XIX) y su manifestación particular en la catedral de Valladolid de Michoacán.

La desaparición de los villancicos y su reemplazo por responsorios concertantes fue un singular proceso que la musicología mexicana, a diferencia de la española, ha estudiado poco a pesar de su importancia y del gran interés que reviste en el devenir de la música sacra no solo de Valladolid o de Nueva España, sino de todo el mundo iberoamericano. Con respecto a la catedral de Valladolid, el tema en cuestión hasta el momento no ha sido abordado especialmente en ninguna publicación.

En este trabajo no se involucra la historia de la paulatina desaparición del villancico en el mundo ibérico y la consiguiente restitución de los responsorios de maitines, esta vez concertantes, sino que tomamos como referencia la catedral de México,¹¹ en la cual la sustitución de los villancicos por responsorios se registra entre 1757-59 durante el ejercicio de Ignacio de Jerusalem como maestro de capilla (1750-1769),¹² fecha bastante temprana en comparación con otras catedrales hispanas.¹³

En la catedral de Valladolid la producción de villancicos continuó durante toda la década siguiente, y no fue hasta la llegada del maestro de capilla Carlos Pera en 1769,¹⁴ que inició el proceso de su supresión. Las *Actas de Cabildo* y demás documentos catedralicios no han arrojado hasta el momento información acerca de la implementación de las directivas oficiales que se emitieron para tal cambio. Al parecer, el papel de Carlos Pera en el abandono de la práctica de componer e interpretar villancicos en las fiestas

⁹ Se han revisado hasta el momento catálogos de archivos de música de diferentes catedrales hispalenses (Sevilla, Málaga, Cádiz, Granada, Jaén, así como las de Zaragoza, La Seo y el Pilar).

¹⁰ Entre los catálogos revisados, solamente en el de la catedral de Cádiz ha aparecido una obra posiblemente en estilo concertante, que coincide con las de Morelia en fechas y en plantilla vocal-instrumental, aunque no en asignación litúrgica. Se trata de *Speciosus forma*, Gradual de la Misa de la Transfiguración de Nicolás Zabala (Crespo) (1772-1829), obra con múltiples reasignaciones de texto en el mismo archivo (Pajares, 1993: 616).

¹¹ La Catedral de Valladolid de Michoacán habitualmente tomaba como referencia lo ocurrido en la de México, tanto en lo litúrgico como en lo musical.

¹² “[...] se deduce que la catedral de México suprimió los villancicos de Navidad y otras festividades a partir de 1757, e inició la costumbre de cantar los responsorios propios de las fiestas en estilo concertante” (Torrente, 2010: 224).

¹³ Según Álvaro Torrente (2010: 222-224), siguiendo a Javier Marín (2007), la de México fue la primera catedral en “seguir la estela de las capillas reales”, donde este proceso había iniciado en la década de 1720.

¹⁴ Castrado italiano excantante de ópera. En los últimos años la figura de Carlos Pera ha sido repetidamente mencionada con gran interés (Roubina, 2009; Marín López, 2010; Carvajal Ávila, 2014), ya que logró acceder y mantener durante treinta años (1769-1799) su plaza de maestro de capilla sin ser compositor.

catedralicias resultó decisivo. En una carta escrita en fecha previa a su nombramiento, Pera afirmaba que “se encargaría de los villancicos de los días de san Pedro y Natividad en español, como se acostumbraba en Valladolid y [...] sugirió que al igual que en la catedral de México se cantaran responsorios que él también se ofrecía a componer” (Carvajal Ávila, 2014: 420-421),¹⁵ pero además de esto en otra parte de su escrito preliminar propone introducir música europea que traía consigo para elevar el nivel de la capilla. Se observa ya, desde sus intenciones iniciales, el propósito de sustituir los villancicos por responsorios y también el de utilizar para ello música italiana de su colección particular, cambios que se habrían de producir en los próximos años en la música de la capilla.¹⁶

En 1777, para el recibimiento del obispo Juan Ignacio de la Rocha “entonó el maestro de capilla don Carlos Pera, una primorosa aria a solo con todos los instrumentos músicos de la capilla de esta Santa Iglesia” (AHCM, *Actas del Cabildo*, libro 32, fol. 182 [1777]). En la entrada del siguiente obispo, Antonio de San Miguel en 1784, este “pidió ser acompañado al altar con la música de un breve villancico en latín [...]” (AHCM, Sección Capitular, leg. 3.3-123, fol. 148 [1784]).

Simbólicamente, la música interpretada para los obispos muestra el camino que habrían de seguir los cambios en la música catedralicia. Evidentemente, al suprimirse los villancicos, los responsorios concertantes no se adueñaron del panorama de inmediato: durante una etapa, que aún no podemos delimitar en fechas, por “responsorio” se entendía la adaptación de los textos de responsorios a música europea, con frecuencia arias operísticas (a lo que evidentemente se refiere la cita sobre el obispo Rocha). Afirma Carvajal: “[Carlos Pera] introdujo música europea de corte operístico en la liturgia, desplazando a los villancicos hispanos de la fase precedente [...]” (Carvajal Ávila, 2014: 329), aseveración que se ve corroborada por diversos documentos del archivo documental de la Catedral, del que destaca el siguiente: “[no] hay más que unos responsorios para cada uno de los maitines solemnes, porque antes de don Carlos Pera se cantaban villancicos y en tiempos de Pera a la música de arias profanas y teatrales se acomodaba la letra de los responsorios” (AHCM, Sección Capitular, leg. 5.2-110 74 y 75, fol. 974 [1800]).¹⁷

Un documento de 1793, donde se norma la celebración de la Purísima Concepción, ordena “se canten los Maitines del día de hoy, [...], substituyéndose en lugar de los villancicos que pide la fundación los responsorios cantados, como se hacen en los demás Maitines solemnes” (AHCM, *Actas del Cabildo*, libro 38, fol. 152 [7 de diciembre de 1793]). Según esta evidencia ya en ese año para la mayoría de las fiestas importantes se estaban utilizando “responsorios cantados”. Sin embargo, teniendo en cuenta que podía tratarse de responsorios concertantes o también de arias con textos de responsorios, no

¹⁵ Nótese la intención de iniciar la restitución de villancicos, imitando a la Catedral de México.

¹⁶ No debe confundirse la introducción directa de obras de autores italianos con la influencia italiana en la música catedralicia, que para estas fechas tenía ya largos años de establecida en Valladolid de Michoacán.

¹⁷ Esta práctica fue usual también en otras catedrales, como la de México: “El empleo de estas arias de ópera dentro de la Catedral de México resulta evidente, ya que a muchas de ellas se les ha añadido un segundo texto en latín, lo que indica su transformación a lo divino para su empleo en un contexto religioso; en otros casos, no se ha conservado el texto original en italiano, sino solo el sacro. El inventario de 1793 registra, dentro de la sección dedicada a responsorios sueltos para maitines, composiciones de Piccini, Monza y Anfossi que, en realidad, son arias de óperas revestidas con un texto latino” (Marín López, 2007: 525-526).

podemos asegurar que en esa fecha ya se habían instaurado totalmente los responsorios, pero sí que la práctica de componer e interpretar villancicos en español se había abandonado por completo.

La siguiente etapa comienza cuando, después de varias peripecias relacionadas con el archivo de música de la capilla y ante la enfermedad de Carlos Pera, quien ya no se dedicaba a adaptar letras a la música italiana, en 1795 se decide comprar música al entonces maestro de capilla de la Catedral de México, Antonio Juanas, para proveer a la capilla de música nueva.¹⁸ En enero de 1797 se adquirió un nuevo lote de obras de Antonio Juanas y en mayo le fueron encargadas las obras para la Transfiguración. Juanas no solamente cumplió el encargo, sino que obsequió las obras al obispo de Michoacán, Antonio de San Miguel Iglesias:

Ilustrísimo Señor,

Muy señor mío: noticioso de que Vuestra Señoría Ilustrísima destinó un principal competente para que con sus réditos anuales se solemnicen los Maitines de la Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo, titular de esa Santa Iglesia del mismo modo que los de San Pedro, [...] me aseguró no los había en esa iglesia, por ser el presente año el primero en que se habían de solemnizar, aproveché los pocos ratos que me dejan libres mi ministerio y mis tales cuales luces de composición para disponer los adjuntos responsorios, misa y vísperas de dicha solemnidad [...]. Por ahora me contento con devolver al señor chantre la orden abierta [...] porque quiero aprovechar esta ocasión de manifestar a Vuestra Señoría Ilustrísima mi verdadero deseo de obsequiarlo y al cabildo mi gratitud por los favores que me ha dispensado. México y mayo 23 de 1797. Antonio de Juanas (AHCM, Sección Capital, Leg. 3.4-136, fols. 289-290).¹⁹

Las mencionadas obras de Antonio Juanas, compuestas especialmente para esta Catedral,²⁰ se conservan aún en su archivo musical. En el inventario inédito fechado en 2005 aparecen como sigue:

[32] *Missa a quatro* con violines, oboes, flautas, trompas y órgano obligado. Antonio de Juanas (“Dedicada a Fray Antonio de San Miguel obispo de Valladolid”).

[151] *Responsorios de la Transfiguración del Señor*: 1797. Antonio Juanas.

¹⁸ Las primeras obras adquiridas aparecen ya en el inventario de música fechado en 1796.

¹⁹ Justo en el mes de junio de ese año consiguió Juanas lo que evidentemente buscaba con su generoso obsequio: un contrato para proveer de música a la Catedral de Valladolid por una renta anual de 300 pesos (Roubina, 2009), que se mantuvo hasta 1808 (AHCM, *Actas de Cabildo*, libro 43, Fol. 96 [13 de agosto de 1808]).

²⁰ El resto de las obras de este compositor que se conserva en la Catedral de Morelia (es por mucho el compositor mejor representado en ese archivo) está formado presumiblemente por copias de obras que compuso para la Catedral de México. De las obras dedicadas a la advocación de Valladolid, por el momento no puedo asegurar que existan otras copias de estas obras en la catedral de México, aunque puede darse esa posibilidad.

Es claro que estas obras corresponden a las mencionadas en la citada carta de Juanas al obispo de Valladolid. Solo las *Vísperas* no han podido ser identificadas por la poca información que aparece en el referido inventario. La razón para detenernos en las obras de Juanas es clara: son las que inauguraron el nuevo repertorio para la fiesta titular de la catedral y modelo para el resto de las que componen el conjunto en cuestión.

Por una parte, es un dato inusualmente preciso que fue en 1797 cuando se “solemnizaron” los Maitines de la Transfiguración y para ello le fue encargada la obra a Antonio Juanas. Por *solemnizar* se puede entender cantar responsorios en los maitines en lugar de villancicos o en lugar de las arias italianas con letras adaptadas instauradas por Carlos Pera.

Resulta evidente que la aparición de este nuevo tipo de repertorio para la fiesta titular estuvo estrechamente ligada al proceso de afianzamiento del nuevo responsorio latino en sustitución del villancico en el repertorio catedralicio vallisoletano y, de manera particular, ligada también a la figura de Antonio Juanas.²¹

Además de la mencionada carta de Juanas, en un *Acta de Cabildo* en el año 1804, a propósito de la muerte del obispo Antonio de San Miguel Iglesias, se evidencia que fue este dignatario quien estableció los así llamados maitines solemnes para la celebración de la Transfiguración:

[...] en señal de gratitud a nuestro ilustrísimo Prelado Difunto [Antonio de San Miguel Iglesias] por la [...] fundación que hizo en esta Santa Iglesia de los Maitines Solemnes en su función titular a la Transfiguración del Señor [...] se estableciera [...] que finalizado dichos Maitines se rezara en el Coro un responso en sufragio del alma de dicho Ilustrísimo Señor [...] (AHCM, *Actas de Cabildo*, libro 41, fol. 172v [11 de agosto de 1804]).

De este modo, queda demostrado que no solo coinciden los procesos de sustitución de villancicos por responsorios, sino que, probablemente, los *Maitines de la Transfiguración* (1797), de Antonio Juanas, sea una de las primeras obras que fueron interpretadas en esta catedral en el nuevo género musical.²²

La fechas de 1795 a 1808 en que se mantuvo el contrato de la Catedral de Valladolid con Antonio Juanas para la provisión de música resultan en extremo importantes para el estudio de la obra de Elízaga, quien llegó al Colegio de Infantes en 1794 y desde 1799 comenzó a trabajar como organista de la Catedral, cargo que le fue otorgado en plenitud en 1804 (De León, 2013: 15-21); por lo que es claro que durante los años de formación musical de Mariano Elízaga y los primeros de su ejercicio como organista de la Catedral, todo apunta que la música “oficial” de la catedral en esa época era la de Juanas: “Pues música útil no hay más que la de Juanas, y una que otra pieza de las antiguas” (AHCM,

²¹ El estudio de la contribución de Antonio Juanas a la música novohispana de fines del siglo XVIII y principios del XIX es uno de los grandes pendientes de la investigación de la musicología mexicana: “Pese a ser uno de los compositores más prolíficos del Nuevo Mundo, con un catálogo que supera las 500 composiciones, Juanas pertenece hasta hoy al grupo de compositores prácticamente desconocidos” (Marín López, 2007: 14).

²² Solamente los *Responsorios para los Maitines de San Pedro* del propio Juanas, que aparecen en el inventario de 1796 (AHCM, Sección Capitular, leg. 3.4-135: 79-83) y que son mencionados por Juanas en la carta antes citada, preceden a los *Maitines de la Transfiguración* del mismo autor como responsorios de estilo concertante en la capilla de música de la Catedral de Valladolid.

Sección Capitular, Leg. 5 5.2-110 74 y 75 [1802]),²³ Las fechas de los años de estudio y de sus primeros tiempos como primer organista coinciden con aquellas en las que era Juanas el principal provisor de música para la Catedral de Valladolid.

Sobre Elízaga se ha escrito mucho, pero en la mayoría de las fuentes existentes, tanto en su biografía como en la valoración de su legado, se produce un salto que va de la noticia de su descubrimiento como niño prodigio, en 1792, a su febril actividad cívico-musical en la Ciudad de México a partir de 1822, omitiendo el extenso período de casi 30 años en que estudió y desarrolló su talento musical en Valladolid. Es posible que por esta razón no se haya reparado antes en que, además de la de Haydn,²⁴ deben existir otras posibles influencias en su lenguaje musical, mucho más directas, quizás involuntarias, que pudo obtener de la música de los autores interpretados en la capilla de la Catedral; en primer lugar de Antonio Juanas, música que a todas luces constituyó la materia sonora fundamental de la que se nutrió Elízaga durante sus años de formación; música que también sin dudas estuvo interpretando durante varios años de servicio como organista en la Catedral de Valladolid-Morelia.²⁵ Tratándose de la música para la fiesta titular, no había en la capilla otra sino la de Juanas.

La anterior suposición no elimina la posibilidad de la influencia haydniana en nuestro músico, unida a la de otros compositores de la misma época. Según el inventario de música fechado en 1796 en la Catedral de Valladolid,²⁶ había en esos momentos en su archivo musical un total de 66 sinfonías de Haydn y otros autores contemporáneos. No aparece, sin embargo, música sacra de estos compositores que pudiera interpretarse en oficios litúrgicos, con lo que esta influencia, si existe en estos momentos, es mucho más indirecta. Por tanto, al menos hasta 1822, cuando partió a México, sí pudo haber recibido otras influencias; la sonoridad eclesiástica que rodeó a Elízaga fue fundamentalmente la de la música de Juanas.

No se conoce la fecha de composición de las obras de Elízaga para la Transfiguración; sin embargo, es posible que varias de las obras presentes en la catedral de Morelia –entre ellas las que nos ocupan en este artículo– correspondan a ese período. Como evidencia de su actividad compositiva se ha localizado, hasta el momento, un único y valioso documento de la Sección Capitular de la Catedral de Morelia que demuestra que Elízaga compuso música para la Catedral durante este período, “pago a Don Mariano Elízaga organista primero 200 pesos de gratificación por sus buenos servicios y por una Misa que hizo del Corazón de Jesús” (AHCM, Sección Capitular, leg. 5 5.2-110-74 y 75, fol. 262 [1819]).

²³ Según afirma Violeta Carvajal, hasta 1812 “la capilla era estable en su número de integrantes y se interpretaba la música de Antonio Juanas” (2014: 458).

²⁴ El principal promotor de la tesis de que Elízaga es el Haydn de Morelia es Ricardo Miranda, quien la basa en la semejanza de la única obra profana atribuida a Elízaga: las Últimas variaciones para piano, con el estilo compositivo del último Haydn (Miranda, 1994, 1997 y 1998).

²⁵ En la Catedral de Valladolid en todos estos años en los que Elízaga se formó, no hubo un maestro de capilla activo, por tanto no hubo un compositor local del cual aprender el oficio, lo cual implica que la vocación en este sentido por parte de Elízaga se tiene que haber formado de manera autodidacta y sin dudas bajo la influencia de la música con que tenía contacto cotidianamente.

²⁶ Publicado y comentado por Javier Marín. Al respecto, el autor anota: “Aún no podemos aventurar el contexto concreto y los músicos vinculados a la interpretación de este repertorio internacional, ni tampoco su posible influencia en compositores locales, si es que la hubo [...]” (2010: 96).

Otro dato apoya la hipótesis de la composición de estas obras durante los años de servicio de Elízaga en Valladolid-Morelia; se trata de una obra de Elízaga conservada en el archivo de la Catedral de Guadalajara denominada “*Maitines de la transfiguración*, compuestos para la función titular de la Catedral de Morelia” (Pareyón, 1997: 122), que debe haber sido escrita antes de 1829.²⁷ Aunque no se ha podido acceder a esta obra y no es posible hablar de concordancias con las que se conservan en Morelia, la datación probable de la obra (o la versión) de Guadalajara nos permite suponer que este repertorio fue compuesto antes de 1822, último año de la primera estancia de Elízaga en Valladolid-Morelia.²⁸

En el inventario inédito del archivo de música de la Catedral de Morelia (2005) las dos obras de Elízaga dedicadas a la Transfiguración aparecen con ciertas inexactitudes. En el caso de los *Maitines del Salvador*, en el espacio del autor aparecen los apellidos de Elízaga y Juanas como coautores. Sin embargo, esta duplicidad no se ve confirmada en los inventarios históricos,²⁹ en las imágenes digitales de las obras, ni en las anotaciones que diversos personajes han hecho en las portadillas. Por tanto, y como al parecer se trata de un error, mientras se obtienen más datos, trataré a la obra como de la autoría individual de Elízaga.

Por el contrario, los dos responsorios sueltos para la Transfiguración que en el inventario aparecen solo con el nombre de Elízaga, presentan en la portadilla de violín primero una detallada explicación: “Responsorio extraído de unos Maitines compuestos por el Ciudadano M. Elízaga, arreglado con letras del 1° y 7° Responsorios de la Transfiguración por B. Loreto [...] Año de 1838”. Según se infiere de esta portada, los maitines originales de Elízaga usados como fuente podrían no estar dedicados a la Transfiguración.³⁰ Además de la portada, otra razón evidencia la mano de Bernardino Loreto en esta obra:³¹ se trata de la plantilla instrumental, que incluye “oficleida, trombón o trompa baja”, instrumentos ajenos a las plantillas instrumentales de Elízaga.³²

Del responsorio número 7 aparecen solo partes vocales, que se corresponden a las

²⁷ Mariano Elízaga fue maestro de capilla en Guadalajara de 1829 a 1830. En ese momento pudo haber llevado la música consigo a esta ciudad. Aunque cabe la posibilidad de que los papeles llegaran en manos de alguno de los otros músicos de la Catedral de Morelia que pasaron a la de Guadalajara en el transcurso de esos años, la dedicación de la obra, presente en su portada, muestra que es muy probable que haya sido una copia personal de la obra, escrita cuando servía a la Catedral de Valladolid-Morelia antes de 1822 y no en 1841-42, cuando regresó a Morelia en el ocaso de su carrera.

²⁸ Es sabido que Elízaga partió a la Ciudad de México en 1822 por invitación del emperador Agustín de Iturbide para hacerse cargo de la capilla imperial. Luego de disuelta la capilla, se mantuvo en la Ciudad de México donde realizó la parte más conocida de su actividad musical.

²⁹ Fueron consultados los inventarios realizados en la capilla de música en los años 1835, 1855, 1870, 1880, 1902 y 2005.

³⁰ Es muy imprecisa la información que arrojan los inventarios sobre los ciclos de responsorios de Elízaga. Al parecer, de su autoría, solo hubo en la Catedral responsorios para san Pedro y para la Transfiguración.

³¹ Bernardino Loreto llegó a Morelia en 1834 como cantollanista y en 1835 cambió la plaza por la de organista y maestro de Escoleta. Luego aparece solamente como maestro de la Escoleta y a la muerte de Elízaga en 1842, obtiene la plaza de segundo organista. En 1848 se menciona que el segundo organista Loreto escribió obras para la Catedral que no se le han gratificado. Fue nombrado maestro de capilla en 1864, cargo que ocupó hasta 1868, cuando se suprimió la plaza (Rodríguez-Erdmann, 2009). Llama la atención que su nombre solamente aparece en el inventario de 1880 y no en los de 1853, 1870 ni 1902, por cierto como autor de otras obras y sin ninguna relación con estos Responsorios.

³² De toda la obra de Elízaga que se encuentra en los archivos de Morelia, Guadalajara y la Basílica de

del responsorio número 1, por lo que, al ser la misma música, no es necesario disponer de otras copias para los instrumentistas.³³ Probablemente el responsorio 7 haya sido “invención” del propio Loreto y no de Elízaga. De ser así, en nuestro listado de obras de Elízaga para la Transfiguración habría que suprimir, al menos, el responsorio 7, y del responsorio 1 queda la duda de cuál fue su texto original.

Un detalle del inventario de música de la Catedral elaborado en 1870 por Abundio Loretto³⁴ muestra detalles sumamente curiosos respecto a estos responsorios. En el acápite dedicado a los Responsorios de la Transfiguración aparece una obra que puede ser un *collage*, “Invitatorio / 1° y 7° de Elízaga / 2°, 3°, 4°, 5° y 6° de Ortiz”.³⁵ Es muy probable, por tanto, que la obra de Benito Ortiz de Zárate contenida en la carpeta 157 corresponda a lo descrito en el mencionado inventario de 1870.³⁶

Los responsorios que ahora tendríamos que adjudicar a Elízaga-Loreto son diferentes a sus equivalentes en los *Maitines del Salvador*, obra que se conserva al parecer completa: contiene los ocho responsorios de rigor, con los textos canónicos del Breviario Romano y está escrita para 4 voces (a excepción de los responsorios número 2 y número 5 para solo de soprano y dúo de tenor y bajo respectivamente) y conjunto instrumental igual para los primeros 6 responsorios.³⁷

Un dato presente en los manuscritos aporta información extra: de los responsorios número 2, 7 y 8 se conservan partes escritas para teclado sin especificar el instrumento. En el borde inferior de la primera página de cada uno hay una leyenda escrita a lápiz que reza: “De Cosío – y después de la Catedral de Morelia”.³⁸ En las copias no está identificado el instrumento, pero el propietario del papel lo convierte en una reducción para órgano, que contiene la música de las partes instrumentales.³⁹

Guadalupe, solamente en unos *Versos* aparece una parte de trombón. El resto de su orquestación, amén de los violines y bajo, mantiene fijas dos trompas y varía en la utilización de viola, flautas, oboes y clarinetes pero no incorpora otros instrumentos de metal.

³³ En la portadilla del violín 2 se lee: “violín 2° del responsorio 1° o 7° en los Maitines de la Transfiguración”, lo cual corrobora que el acompañamiento es el mismo para ambos responsorios. Esta práctica era, por demás, usual en muchas capillas de música de la época.

³⁴ Hijo de Bernardino Loreto.

³⁵ Con toda probabilidad se trata de Benito Ortiz de Zárate, último representante de la dinastía de músicos Ortiz de Zárate activos desde el siglo XVIII en las catedrales de Valladolid y Guadalajara, quien en 1833, luego de haber sido infante de la Catedral, obtuvo plaza de bajonero en la capilla de música. Después de una larga ausencia, en 1844 le comisionaron algunas piezas de música para el uso del coro. En 1850 lo nombraron maestro de capilla, maestro de escoleta y archivero. Murió en el cargo en 1864 (Rodríguez-Erdmann, 2009).

³⁶ Aunque supuestamente los responsorios de Ortiz eran del 2 al 6.

³⁷ Dos violines, flauta, dos clarinetes, dos trompas y bajo. Como es habitual en esa época, no hay especificación sobre los instrumentos que deben interpretar la parte de bajo, aunque en las copias que se conservan, en múltiples ocasiones aparece la indicación *pizzicato*, que indica que fue escrita para violonchelo o contrabajo. Los responsorios 7 y 8 tienen una plantilla diferente al resto, que hace pensar, aunque no esté especificado, en una versión posterior realizada por otro músico. En ellos se incluyen partes de bugle, trompa baja y trombón.

³⁸ José María Cosío fue organista en la Catedral de Morelia, con algunas intermitencias, desde 1818 hasta su renuncia en 1851 (Rodríguez-Erdmann, 2009: 88). Las copias podrían haber sido donadas o confiscadas por la iglesia luego de la renuncia de Cosío.

³⁹ En la copia de una misa de Elízaga, también propiedad del organista Cosío, aparece junto al título la leyenda “Reducción a solo órgano para cuando no hay orquesta”. Muy probablemente se trate de un caso similar.

Además, en la última página de la parte de contralto del responsorio número 4, a lápiz aparece escrito “Echeverría”.⁴⁰ Según las fechas de permanencia de estos dos personajes, es posible que la obra fuera interpretada entre 1846 y 1851, fechas en que ambos, el infante de coro y el organista, coinciden en la Catedral.

Varios datos presentes en los manuscritos apuntan a la reutilización de este repertorio, no solo de las obras de Elízaga, sino también de las de Juanas, en fechas posteriores a su composición como, por ejemplo, la existencia de una copia reorquestada,⁴¹ (con la inclusión de 2 octavinos, 2 clarinetes y trombón) del responsorio 6 de los Maitines de Juanas.⁴²

Entre las imágenes digitales del archivo catedralicio moreliano que han salido a la luz aparece un trabajo que no figura en el inventario de 2005: las partes instrumentales de una obra denominada *Maitines del Salvador*, “transportadas al modo en que las puedan cantar los Niños Infantes”, fechada en 1837 y firmada en el borde inferior derecho “B[ernardino] L[oreto]”. En la portadilla, el archivero anotó a lápiz en el borde superior derecho: “A. Juanas”, sin indicar la razón para tal atribución. Una vez más, el músico B. Loreto aparece como arreglista en la década de 1830.

Detalles como estos descubren información importante sobre el uso posterior de las obras de este repertorio y las tradiciones que se fueron estableciendo a lo largo del siglo XIX. Todo indica, pues, que a lo largo de este siglo –sobre todo en la década de 1830– se “reciclaron” partes de las obras –tanto de Juanas como de Elízaga– ante la carencia de nuevas obras que sirvieran para la solemne celebración titular de la catedral. A juzgar por la plantilla instrumental de las obras se pueden extraer dos conclusiones preliminares; en la época que siguió a la desaparición oficial de la capilla se realizaron adaptaciones de determinadas obras para ser acompañadas por órgano solo ante la inexistencia de una capilla musical. Sin embargo, aun sin una capilla oficial, se advierte que algunas obras aparecen reorquestadas con un sentido de modernización, al incluir instrumentos que no existían en la etapa anterior, lo que desmiente la idea generalizada de que la desaparición de la capilla luego de la Independencia hubiera arrojado como consecuencia la ausencia total de música concertante en la catedral. Las evidencias parecen favorecer más la hipótesis de la contratación de orquestas de extramuros para las celebraciones más importantes. Tanto unas obras como otras evidentemente se consideraron como las más aptas para seguir solemnizando la liturgia en tiempos de crisis, lo cual puede dar una idea bastante aproximada de las fiestas que se priorizaban y los autores que se preferían, entre los que, evidentemente, se encontraban Mariano Elízaga y Antonio Juanas.

Finalmente, nos atrevemos a proponer un listado –diferente al que aparece en el inventario de 2005– del repertorio dedicado a la Transfiguración.⁴³

⁴⁰ El apellido Echeverría aparece en los documentos de la catedral solo en una ocasión en el siglo XIX. Se trata del infante (Juan) Antonio Echeverría, quien se mantuvo en la Catedral de 1846 a 1855 (Rodríguez-Erdmann, 2009: 80). De tratarse de él, habría varios años de coincidencia con el organista Cosío.

⁴¹ En el inventario de 2005 aparece en la carpeta 356 con autoría exclusiva de Juanas.

⁴² Carpeta 151.

⁴³ Se han omitido los datos de las plantillas instrumentales por no disponerse de información en todos los casos.

- [32] A. Juanas. *Misa para la Transfiguración*, [1797].⁴⁴
- [151] A. Juanas. *Responsorios de la Transfiguración*, 1797.
- [152] A. Juanas. *Maitines de la Transfiguración*, 1802.
- [356] A. Juanas/ ¿?. *Responsorio 6° del Divino Salvador*,⁴⁵ s/f.
- [s/n⁴⁶] ¿A. Juanas?/B. L[oreto]. *Responsorio 7 de los Maitines del Salvador*,⁴⁷ 1837.
- [140] M. Elízaga/ B. Loreto. *Responsorios 1° y 7° de la Transfiguración*, 1838.
- [141] M. Elízaga. *Maitines del Salvador*, s/f.
- [157] B. Ortiz de Zárate. *Responsorios del 2 al 7 de la Transfiguración*,⁴⁸ s/f.
- [310] Anónimo. *In Festo Transfiguratione D.N.S.J.*, 1910 (f. de copia).

Aun en este listado simple se puede observar la preponderancia de las obras de Juanas en este repertorio; no solo lo inauguraron, sino que se mantuvieron vigentes y sirvieron como modelo para las obras locales escritas con posterioridad de las cuales, al parecer, solo *Maitines del Salvador*, de Elízaga, es completa y original. Las adaptaciones posteriores muestran la vigencia de ese repertorio mucho más allá de sus fechas de composición lo que evidencia, por un lado, la escasez de compositores locales capaces de acometer obras de envergadura y, por otro, del empeño de la Catedral en mantener, aun en las peores circunstancias políticas y económicas que caracterizaron buena parte del siglo XIX, la solemnidad y brillo de su fiesta titular.

Como parte de una investigación aún inconclusa este trabajo no pretende haber agotado el tema tratado. Por el contrario, a partir de las pesquisas iniciales que en él se realizan, surgieron nuevas interrogantes que se convertirán en temas de próximas investigaciones.

El estudio de los papeles de música de la Catedral de Morelia que datan del siglo XIX puede contribuir de manera decisiva a comprender el panorama de la música sacra en esa etapa de la historia, que hasta el momento permanece en la oscuridad por la ausencia de documentos catedralicios en unos casos y parquedad en otros durante los años de la independencia y posteriores.

La impenetrabilidad del archivo de música de la Catedral de Morelia la coloca en una situación desventajosa con respecto a otras del país que tienen sus puertas abiertas a la investigación y han pasado a formar parte de la historia de la música en México. El estudio y sistematización de la música conservada en este acervo contribuiría a situar a la Catedral de Valladolid-Morelia en un lugar importante como centro de desarrollo de la música en el período virreinal y el México independiente, amén de permitir el conocimiento al público actual de un rico acervo sonoro que injustamente permanece en silencio.

⁴⁴ En la portada aparece la ya mencionada dedicatoria al obispo, lo que la ubica con seguridad en 1797.

⁴⁵ Probablemente se trata de una copia posterior re-orquestada del responsorio 6 de los maitines de A. Juanas de 1797.

⁴⁶ No aparece en el inventario de 2005.

⁴⁷ El responsorio 7 podría pertenecer o no a algunas de las obras de Juanas que aparecen en este listado.

⁴⁸ Es la obra que probablemente se combinó con la existente de Elízaga-Loreto, según el inventario de 1870.

FUENTES

Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCM), *Actas de Cabildo*, libros 32-43.
Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCM), Sección Capitular, legajos 3.3-120, 3.3-123, 3.4-134 bis, 3.4-135, 3.4-136, 5.2-110-74 y 75.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÚNEZ, Francisco, 1970. *La capilla de música de la catedral de Durango, México, Siglos XVII y XVIII*. Aguascalientes: manuscrito no publicado.
- Archivo de la capilla musical de la Catedral de Morelia*, 2005. Morelia: manuscrito no publicado.
- CARVAJAL ÁVILA, Violeta, 2014. "Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid-Morelia". El Colegio de Michoacán: tesis de doctorado.
- DE LEON, Mercedes, 2013. "José Mariano Elízaga: el prodigio michoacano. Nuevos datos de su educación musical". *Boletín Rosa de los Vientos* 4: 15-21.
- KELSEY, Mary Ann, coord., 2000. *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Consejo de la Cultura de la Arquidiócesis de Morelia.
- MARÍN LÓPEZ, Javier, 2007. "Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)". Universidad de Granada: tesis de doctorado.
- , 2010. "Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)". En *Música y Catedral: Nuevos Enfoques, viejas temáticas*. México: UACM.
- MIRANDA, Ricardo, ed. y estudio preliminar, 1994. *Últimas variaciones para teclado*. México: INBA, Cenidim.
- , 1998. "Haydn En Morelia: José Mariano Elízaga". *Revista Musical Chilena* 190: 55-63.
- , 1997. "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)". *Heterofonía: revista de investigación musical* 116-117: 39-50.
- PAJARES, Máximo, 1993. *Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- PAREYÓN, Gabriel, 1997. "Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara". *Heterofonía: revista de investigación musical* 116-117: 99-124.
- RODRÍGUEZ-ERDMANN, Francisco, 2009. *La capilla musical de la catedral de Valladolid-Morelia del México neonato*. Morelia: Fondo Editorial Morevallado.
- RUIZ CABALLERO, Antonio, 2008. "La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631". UMSNH: tesis de maestría.
- ROUBINA, Evguenia, 2009. *Obras Instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*. México: Ediciones y Gráficos Eón.

- SIGAUT, Nelly, coord., 1991. *La Catedral de Morelia*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- TORRENTE, Álvaro, coord., 2000. *Pliegos de Villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
- TORRENTE, Álvaro y Miguel Ángel Marín, 2010. “Misturadas de castelhanadas como oficio divino: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVI-II”. En *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fájer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.