

## **MAITINES A LA VIRGEN DE GUADALUPE DE FRANCISCO DELGADO: CONTEXTO HISTÓRICO E INTERPRETACIÓN**

**FERNANDO SERRANO ARIAS**

---

### **Resumen**

El presente trabajo está basado en la tesis *Rescate y edición de los Maitines a la Virgen de Guadalupe de 1816 de Francisco Delgado* presentada por el autor para obtener el título de *Maestro en Música: Musicología* por la Universidad Veracruzana.

'Los maitines' fue un género Novohispano equivalente a la ópera en Nápoles. Lo maitines Marianos, tienen una fuerte tradición dentro de este período de la música mexicana, la cual incluye autores como Ignacio de Jerusalén y Antonio Juanas. Este escrito plantea una semblanza del compositor, así como una referencia contextual basada en la situación de la capilla en el año de su composición y la importancia del género de maitines. Hace una referencia a la ejecución así como los motivos que llevaron a la realización de esta obra en el año de su interpretación.

### **Abstract**

The present work is based on the thesis *Rescate y edición de los Maitines a la Virgen de Guadalupe de 1816 de Francisco Delgado* presented by the author to obtain the *Master in Music: Musicology* by the Veracruzana University.

The maitines was a Novohispano form equivalent to the opera in Naples. Maitines Marianos, has a strong tradition within this period of the Mexican music, which it includes authors like Ignacio de Jerusalem and Antonio Juanas. This writing raises one biographical sketch of the composer, as well as a contextual reference based on the situation of the chapel in the year of its composition and the importance of the maitines. It thus makes a reference to the execution and the reasons that took to the accomplishment of this work in the year of their interpretation.

\* \* \*

Estudiar a cualquier compositor o cualquier hecho musical sin tener como referencia la obra musical puede conducir a un páramo desierto. Abordar una obra musical sin un contexto histórico puede darnos una visión parcial de la obra. Como

Carl Dahlhaus menciona, “[...] entendemos mejor un objeto, ya sea una pieza de música o nuestra relación con ella, conociendo la historia que la precede”.<sup>1</sup> De esta manera, el presente trabajo trata de ubicar la obra de este compositor dentro del clasicismo mexicano. La presente investigación forma parte de la tesis de maestría *Los Maitines a la Virgen de Guadalupe de Francisco Delgado*, que incluye una edición completa de dicha obra.

### Datos en torno al compositor

José Francisco Delgado y Fuentes (ca. 1771-3 - 1829) fue miembro de una familia de músicos novohispanos provenientes de la ciudad de Valladolid, hoy Morelia, capital del estado de Michoacán en México. Fue primer violín de la capilla musical de la Catedral Metropolitana de *Nuestra Señora de la Asunción* y músico de los teatros *Coliseo* y *El Principal*. Fue parte de la orquesta de la capilla Imperial Mexicana; miembro de la Sociedad Filarmónica de México así como de su orquesta y, catedrático del primer conservatorio de América. Aparte de su actividad de violinista, compuso varias obras para la Catedral y algunas obras para clave y guitarra.

Las referencias escritas sobre Francisco Delgado permiten dar cuenta de la capacidad técnica tanto en la interpretación del violín, como en la composición. A decir de Miguel Galindo, Francisco “heredó de su padre el talento, la laboriosidad, las aficiones y la inspiración”<sup>2</sup>, y era tal su maestría en el violín que lo llegaron a denominar el Haydn mexicano.

Para Daniel Mendoza<sup>3</sup>, Delgado fue un compositor del período clásico maduro cuya maestría en dicho estilo ‘de una soberbia vena clásica’ -según sus propias palabras- queda patente a través de sus obras, cuyos versos orquestales tienen un estilo dramático y operístico, y en el caso de sus obras vocales, la importancia de los solistas queda por encima de la del contrapunto.

Varias fueron las influencias musicales de Delgado. Por una parte, la música con que contaba la capilla en la época de Francisco, cuya producción más importante estuvo a cargo de Ignacio de Jerusalem y Stella (1707-1769), maestro de capilla de la catedral y quién fuera, probablemente, el primer compositor de maitines dedicados a la Virgen de Guadalupe; por otra, la del maestro de capilla en la época de Delgado, el español Antonio Juanas, pasando por el sucesor de Jerusalem, Matheo Tollis della Roca y el propio padre del compositor, Manuel

---

1. Dahlhaus, 1999: 3

2. Galindo, 1933: 426

3. Mendoza de Arce, 2001: 402, 474 y 477.

Delgado, quien también fue compositor y primer violín de la catedral. Sin olvidar, por supuesto a Haydn. El hecho de que Jerusalem llegara a México para trabajar en el teatro del *Coliseo* indica la fuerte presencia de este espacio en la capital; no obstante, la Catedral de México es la que goza -finalmente- de la producción del maestro italiano. Esto evidencia que la Iglesia seguía siendo el lugar de mayor prestigio dentro de una sociedad fundamentalmente europea durante el siglo XVIII como lo era la Nueva España. El sentido operístico de la obra de Jerusalem le dio nuevos bríos a la capilla catedralicia y con la llegada del español Antonio Juanas, se habría de notar la influencia del estilo vienés en la música de Catedral.

Pocos son los musicólogos que se han adentrado a investigar la vida de este compositor (Thomas Stanford, Daniel Mendoza de Arce y Lincoln B. Spiess); así mismo, la falta de información al respecto de éste período musical mexicano no facilita la labor del investigador. No obstante, la realización de dos tesis de autores norteamericanos, nos permiten acercarnos un poco más al entendimiento de este periodo y al estilo musical del compositor. Por una parte, David C. Nichols en su tesis<sup>4</sup> expone de manera acertada las características del estilo clásico y la relación con Delgado a través de su música. Mientras que Stewart S. Uyeda,<sup>5</sup> asocia la composición de los *Maitines a la Virgen* a un producto de la independencia de México.

### Los Maitines a Nuestra Santísima María de Guadalupe

El servicio de Maitines se organiza de la siguiente forma:

“El servicio de Maitines fue traído de la práctica Medieval de entonar los salmos de David ocho veces al día [...] La más temprana (y más larga) sesión de cantos salmódicos del día son los Maitines que inician poco antes de la media noche. [...] un servicio de Maitines tiene una colección de elementos preparatorios (análogos a un prologo) seguido de tres *nocturnos* simétricos[...] Estos tres *nocturnos* se dividen así mismo, en elementos que siempre están conformados en grupos de tres: tres antífonas que enmarcan tres salmos monofónicos, tres lecciones (lecturas de las escrituras u homilías divididas en secciones de tres), tres bendiciones y -lo más importante en un arreglo Barroco- tres responsorios para voces y orquesta. [...] El único rompimiento notable en esta simetría ocurre en el tercer nocturno, donde el Responsorio IX es remplazado por un *Te Deum*”.<sup>6</sup>

---

4. Nichols, 1975: s/p

5. Uyeda, 2003 : s/p

6. Russell, 1997: 4

A decir de Craig Rusell, este género musical, presente en la Nueva España, era el equivalente a la ópera en Nápoles o en Venecia. Es decir, era la manera en que un músico podía demostrar su capacidad como compositor.

En 1754, el Papa Benedicto XIV aprobó el “Oficio y Misa de Santa María de Guadalupe de México”<sup>7</sup> asignando la fecha del 12 de octubre para el día de su festejo. Así, algunos de los textos creados para esta festividad, podían ser compartidos por otras fiestas marianas. El cuadro 1, presenta una relación de las diferentes festividades en que se basa el texto de los maitines Guadalupanos.

Cuadro 1. Relación de los diferentes textos de los maitines:<sup>8</sup>

Sección	Texto	Festividad	
		Se canta igual	fragmentos
Invitatorio	<i>Sancta Maria Dei genitrix Virgo intercede pro nobis</i>	MVG	
Himno	<i>Quem terra pontus sidera</i>	Cualquier servicio de Maitines en honor a la Virgen	
Responsorio I	<i>Vidi speciosam sicut columbam</i>	MVG; MAV	
Responsorio II	<i>Quae est ista quae ascendit</i>	MVG	MAV; LAV
Responsorio III	<i>Quae est ista quae processit sicut sol</i>	MVG; MAV	VMV; VVG
Responsorio IV	<i>Signum magnum apparuit in caelo</i>	MVG	MAV
Responsorio V	<i>Quae est ista quae progreditur</i>	MVG	
Responsorio VI	<i>Elegi et santificavi</i>	MVG	
Responsorio VII	<i>Felix namquae es sacra Virgo Maria</i>	MVG	
Responsorio VIII	<i>Beata me dicent omnes generationes</i>	Cualquier servicio de Maitines en honor a la Virgen	
Te Deum	<i>Te Deum laudamus</i>	Cualquier servicio de Maitines	

Relación de abreviaturas del cuadro anterior:

MVG: Maitines a la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre)

MAV: Maitines a la Asunción de la Virgen María (15 de agosto)

LAV: Laudas a la Asunción de la Virgen (15 de agosto)

VVG: Vísperas a la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre)

VMV: Vísperas a la Maternidad de la Virgen María (11 de octubre)

MICV: Maitines a la Inmaculada Concepción de la Virgen (8 de diciembre)

7. Cuevas, 1930: 189

8. Tomado de: Uyeda, 2003: 295-304.

Al parecer, el único texto de los *Maitines a la Virgen de Guadalupe* que tiene una referencia Guadalupana es el sexto responsorio. Incluye la frase *non fecit taliter omni nationi*, (no hizo cosa igual con otra nación) tomada del salmo 147:20 (Biblia de Jerusalem), que Benedicto XIV pronunció cuando le mostraron la reproducción del ayate de Juan Diego.

### Datos en torno a la obra

Los *Maitines a Nuestra Santísima María de Guadalupe* de Francisco Delgado fueron presentados al Cabildo Catedralicio el 18 de agosto de 1816 acompañados de una misa; ambas, dedicadas a la Virgen. Junto con las obras, solicitó el puesto de primer violín de la capilla, vacante a causa de la reciente muerte de su padre. Pide, además, que dichas obras sean montadas en la siguiente festividad de la Virgen de Guadalupe, es decir, el 12 de diciembre de ese mismo año. El Cabildo le concede la plaza y manda que ensayen las obras para ser ejecutadas en la fecha señalada.

Los maitines compuestos por Delgado, se localizan en el Archivo Musical de la Catedral de México (AMCM). La obra se encuentra casi completa y está dividida en partichelas. Las únicas partes faltantes son:

La voz del bajo duplicado en el Responsorio V el cual parece ser más un error del copista que un extravío

La voz del bajo duplicado de todo el *Te Deum* Catedralicio, el cual sí parece ser una pérdida

El segundo órgano, particularmente en el *Te Deum* y, probablemente en la obra completa.

La obra presenta el esquema tradicional de los maitines, como puede verse en el cuadro número 2.

Cuadro 2. Esquema de los maitines de Delgado:

Preparación	Invitatorio Himno	Primer Nocturno	Responsorio I Responsorio II Responsorio III	Segundo Nocturno	Responsorio IV Responsorio V Responsorio VI	Tercer Nocturno	Responsorio VII Responsorio VIII Te Deum
-------------	----------------------	--------------------	--	---------------------	---	-----------------	--

Russell sugiere que en el arreglo barroco de los maitines, la parte más importante son los responsorios para voces y orquesta. Del mismo modo, en los maitines de Delgado, la parte con mayor desarrollo musical son los responsorios. Pero no es ésta la única característica que mantiene del período musical anterior; la orquestación está dividida al estilo del *concerto grosso*, con una sección principal y un *ripieno* tanto en la orquesta como en el coro. En la edición de la obra, se conservó la instrumentación original, es decir, coro, orquesta y *ripieno*. Si bien, las

partes con doble coro casi no difieren en sus secciones, sí hay piezas que presentan diferencias en algunos momentos. Además, y partiendo de la premisa del uso de los dos órganos, podemos suponer también que la escritura a doble coro no es sólo de carácter barroco en su grafía sino en su intención, es decir, hacer un manejo de *coro spezzato*, aunque éste sea primordialmente homófono. Sobre todo, tomando en consideración que las características musicales introducidas por Jerusalem, (música de carácter operístico dentro de la iglesia o el uso del coro dividido) fueron parte del repertorio que se tocaba en Catedral durante la época de Delgado

Stewart S. Uyeda, nos hace notar las diferentes influencias en la música catedralicia:

“[...] el estilo polifónico Renacentista estuvo presente desde el período inmediato a la post conquista y floreció hasta el inicio del siglo dieciocho, cuando le cedió el paso al Barroco. Manuel de Zumaya, maestro de capilla de la ciudad de México de 1715 a 1738, escribía cómodamente tanto en la polifonía vocal pseudo renacentista y en el estilo concertado del Barroco. [...] Poco tiempo después, Ignacio de Jerusalem, maestro de capilla de 1750 a 1769, incorporó elementos del *estilo galante* dentro de sus obras litúrgicas. Matheo Tollis de la Roca “inyectó a su obra con elementos teatrales y flamboyantes de la ópera Italiana”, quien sostuvo el puesto desde la muerte de Jerusalem hasta la suya propia en 1780. Hacia el final del siglo dieciocho, la presencia del clasicismo Europeo se podía sentir en la música de Antonio Juanas.”<sup>9</sup>

A decir de Nichols, la influencia de Carissimi se hace sentir en “las afirmaciones homofónicas de las secciones *tutti* del coro”,<sup>10</sup> pero que en realidad es Vivaldi quien tiene una influencia directa sobre los compositores barrocos mexicanos.

Las partes instrumentales de este repertorio parecen ahondar con estos elementos estilísticos: las progresiones en la línea del bajo en un estilo continuo, normalmente obtenidas de la tríada, o repitiendo la base de un acorde utilizando saltos de octava para evitar la monotonía; usualmente, un acorde por compás gobierna el ritmo armónico. Los violines comúnmente consisten de varios compases de notas de dieciseisavos repetidas que culminan en pasajes de notas de octavo hacia la cadencia. La melodía está construida en secuencias, utilizando como base la tríada.<sup>11</sup>

---

9. Uyeda, 2003: 27-28. Las comillas están en el original.

10. Nichols, 1975: 24

11. *op. cit.*

Estos elementos habrían de influir también en compositores posteriores, lo cual se puede observar en los siguientes dos ejemplos. El primero de ellos es un Villancico de Ignacio de Jerusalem, *A la Milagrosa Escuela*, de 1765. El segundo es parte del Responsorio III de los *Maitines a la Virgen de Guadalupe* de Francisco Delgado.

Ejemplo 1. Ignacio de Jerusalem, Villancico *A la Milagrosa Escuela*, compases 141-145.<sup>12</sup>

The image shows a musical score for a villancico. It includes vocal parts for Tiple, Alto, Tenor, and Bajo, and instrumental parts for Violin I, Violin II, and Bajo. The lyrics are: es - ta su sa - ber ven - gan ya - tien - dan. The score is in 3/4 time and G major.

Es importante aclarar que los ejemplos pertenecientes a los maitines de Delgado se han reducido a las partes sin *ripieno* esto, debido a que en dichos ejemplos no hay diferencias entre las voces principales y el resto.

Ejemplo 2. Responsorio III, compases 96 a 101.

12. Spiess y Stanford, 1969: 25-26 , apud Nichols, 1975: 25



La orquestación en el estilo barroco y la escritura de las voces, así como el uso del cifrado, no son las únicas reminiscencias al período anterior. En cierta manera, conserva la estructura musical de los maitines del siglo XVIII con algunas modificaciones. Como puede verse en el cuadro número 3, se presenta la estructura completa de un servicio de maitines en el siglo XVIII comparándolo con el de Francisco Delgado.

Cuadro 3. Comparativo entre los maitines del siglo XVIII y los maitines de Delgado.

Maitines en el siglo XVIII <sup>13</sup>	Maitines de 1816 de Delgado
<b>PREPARACIÓN</b>	
Procesional (facultativo)	Procesional (facultativo)
<i>Domine labia mea (intonado)</i>	<i>Domine labia mea (intonado)</i>
<b>Invitatorio</b> (concertado-intercalado con Salmo 94, canto llano)	<b>Invitatorio</b> (concertado entre coro y orquesta y la sección de Tiple y el tutti)
<b>Himno</b> (concertado, a veces un pastoral en 6/8)	<b>Himno</b> (concertado entre coro y orquesta y entre coro I y tutti, en compás de 6/8)

13. Russell, 2003 : 1



NOCTURNO I	
Antífona 1 y Salmo (canto llano)	Antífona 1 y Salmo (canto llano)
Antífona 2 y Salmo (canto llano)	Antífona 2 y Salmo (canto llano)
Antífona 3 y Salmo (canto llano)	Antífona 3 y Salmo (canto llano)
Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)	Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)
Bendición 1 y lección 1 (intonadas)	Bendición 1 y lección 1 (intonadas)
<b>Responsorio 1</b> (concertado, con coro)	<b>Responsorio 1</b> (recitativo y solo para tiple, segunda sección concertada con coro)
Bendición 2 y lección 2 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 2 y lección 2 (intonadas, continuación de la lección anterior)
<b>Responsorio 2</b> (a menudo un solo o dúo con orquesta)	<b>Responsorio 2</b> (Recitado y aria para tenor y orquesta)
Bendición 3 y lección 3 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 3 y lección 3 (intonadas, continuación de la lección anterior)
<b>Responsorio 3</b> (concertado con coro, con virtuosidad para solistas)	<b>Responsorio 3</b> (Recitado para tiple. Dúo de bajo y tiple. Sección concertada y solo de bajo y orquesta. Doxología tutti.)

NOCTURNO II	
Antífona 4 y Salmo (canto llano)	Antífona 4 y Salmo (canto llano)
Antífona 5 y Salmo (canto llano)	Antífona 5 y Salmo (canto llano)
Antífona 6 y Salmo (canto llano)	Antífona 6 y Salmo (canto llano)
Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)	Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)
Bendición 4 y lección 4 (intonadas)	Bendición 4 y lección 4 (intonadas)
<b>Responsorio 4</b> (normalmente concertado, con coro)	<b>Responsorio 4</b> (Rondó amoroso para tiple solo con virtuosismo)
Bendición 5 y lección 5 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 5 y lección 5 (intonadas, continuación de la lección anterior)
<b>Responsorio 5</b> (a menudo un solo o dúo con orquesta)	<b>Responsorio 5</b> (Dúo para contralto y tenor con orquesta y, solo de alto con orquesta)
Bendición 6 y Lección 6 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 6 y Lección 6 (intonadas, continuación de la lección anterior)
<b>Responsorio 6</b> (concertado con coro con virtuosidad para solistas)	<b>Responsorio 6</b> (terceto para tiple, tenor y bajo. Doxología para tiple solo)

NOCTURNO III	
Antífona 7 y Salmo (canto llano)	Antífona 7 y Salmo (canto llano)
Antífona 8 y Salmo (canto llano)	Antífona 8 y Salmo (canto llano)
Antífona 9 y Salmo (canto llano)	Antífona 9 y Salmo (canto llano)
Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)	Versículo, <i>Pater Noster</i> y Absolución (intonados)
Bendición 7 y lección 7 (intonadas)	Bendición 7 y lección 7 (intonadas)
<b>Responsorio 7</b> (normalmente concertado con coro)	<b>Responsorio 7</b> (Recitativo para el bajo. Segunda parte concertada)
Bendición 8 y lección 8 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 8 y lección 8 (intonadas, continuación de la lección anterior)
<b>Responsorio 8</b> (a menudo un solo o dúo con orquesta)	<b>Responsorio 8</b> (Recitativo y aria para contralto con virtuosismo)
Bendición 9 y Lección 9 (intonadas, continuación de la lección anterior)	Bendición 9 y Lección 9 (intonadas, continuación de la lección anterior)
<i>Te Deum</i> (arreglo "de número" con cada sección del texto con su propia música en varios movimientos: para coro, dúo, solo, etc.)	<i>Te Deum</i> (Concertado con coro, dúo para tiple y contralto, trío para tiple, alto y bajo, final con coro.)
	<i>Te ergo</i> (Dúo para tiple y contralto con orquesta de cuerdas)
	<i>Eterna fac</i> (Concertado con coro)
	<i>Miserere</i> (coro y orquesta)

Sin embargo, estas características no encasillan a la obra ni al compositor dentro del período barroco, ya que el tratamiento vocal es de carácter homófono y en muchos casos silábico, salvo en los recitados (que incluyen *cadenzas*) o en los solos. Las únicas secciones con tratamiento contrapuntístico vocal se encuentran en el *Te Deum*, lo cual también es explicable si consideramos que es una pieza escrita con anterioridad y utilizada de nuevo en esta obra. De hecho, en el archivo de la Colegiata aparece como obra independiente catalogada como *opus* 28, mientras que en la copia de Catedral pertenece al *opus* 33.

Si observamos el ejemplo 3, veremos una muestra del trabajo contrapuntístico utilizado por Delgado dentro del coro, reforzado por la orquesta.

Ejemplo 3, compases. 121 a 125 del *Te Deum*, coro I y sección principal de cuerdas.

The image shows a musical score for Example 3, measures 121 to 125 of the *Te Deum*. The score is arranged in a system with eight staves. The vocal parts are Tiple (Soprano), Alto (Alto), Tenor, and Bajo (Bass). The string section consists of Violín I (Violin I), Violín II (Violin II), Viola, and Cello y Bajo (Cello and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "rum Tu ad dex - te - ram De i se des tu ad - dex - te - ram De". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *f* (forte) in various parts. The vocal parts show imitative entries of the phrase "tu ad dexteram" in different octaves. The string section provides a rhythmic accompaniment, with the Violín II and Viola parts showing a similar rhythmic pattern to the vocal entries.

El fragmento muestra un tema que inicia en la tiple (*tu ad dexteram*), el cual es imitado a la quinta inferior por el tenor. Por su parte, la contralto y el bajo realizan sus imitaciones en diferentes octavas. Esto a su vez es doblado de manera similar por la sección de cuerdas pero con ligeras variantes rítmicas. Todo este proceso abarca del tercer tiempo del compás 121, hasta el compás 131, donde vuelven a unirse de forma homófona todas las voces. Tal vez sea esto a lo que Robert Stevenson se refiere cuando menciona que son más importantes en Delgado las partes de solista que una expresión contrapuntística.<sup>14</sup>

El ejemplo 4, presenta una muestra del estilo coral homófono y primordialmente silábico en esta obra de Delgado.

14. Stevenson, 1978 : 4

Ejemplo 4. Ejemplo de escritura homofónica y silábica; compases 43 a 46 del Himno.

Tiple  
per fu - sa <sup>[cae]</sup> ce - li gra - ti - a ges - tant pue - llae vis - ce - ra

Alto  
per fu - sa <sup>[cae]</sup> ce - li gra - ti - a ges - tant pue - llae vis - ce - ra

Tenor  
per fu sa <sup>[cae]</sup> ce - li gra - ti - a ges - tant pue - llae vis - ce - ra

Bajo  
per fu - sa <sup>[cae]</sup> ce - li gra - ti - a ges - tant pue - llae vis - ce - ra

Por su parte, el ejemplo número 5 nos muestra el estilo melismático en una sección para tenor solo.

Ejemplo 5. Escritura para tenor solo, compases. 39 a 44 del Responso II.

Tenor  
a - ctes or - di - ma - 6 - ta

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Aparte de los ejemplos anteriores, podemos observar otros elementos importantes en el Responsorio IV. Se trata de un *Rondó amoroso* para soprano solo que evoca un ambiente pastoral, elemento claramente clásico, en forma de una serenata a la Virgen de Guadalupe. El ejemplo 6 muestra una parte de este *Rondó*; el motivo melódico es presentado en un principio por las cuerdas y luego cantado en dos ocasiones con texto diferente y pequeñas variaciones melódico armónicas por el tiple.

Ejemplo 6. Responsorio IV, compases. 29 en anacrusa al 36.

No debemos olvidar, como Carl Dahlhaus señala, que: “las premisas estéticas que dan sustento a la escritura de la historia de la música, son así mismo históricas”.<sup>15</sup> La teoría del arte en el siglo XVI y XVII contemplaba la relación entre la composición y la función social, una teoría de los géneros musicales que seguía prevaleciendo entre los músicos catedralicios del siglo XVIII novohispano. Por su parte, en el siglo XVII y XVIII –el que nos ocupa–, es la expresión de los ‘afectos’ lo que prevalece. Según Dahlhaus, “entendemos las obras musicales no por la identificación con el trabajo emocional de la mente del compositor, sino más bien, con la recreación, en el acto de escuchar, de las verdades objetivas que el

15. Dahlhaus, 1999 : 20

compositor ha formulado en términos musicales”.<sup>16</sup> En este sentido, es interesante notar como esta “serenata”, único *Rondó amoroso* de toda la obra, está compuesta para el texto que dice: *Una gran señal apareció en los cielos, envuelta en el sol y con la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas*. En este caso, la aparición misma de la Virgen viene rodeada de un aire amoroso.

Dentro del México novohispano, la participación de los músicos catedralicios, en eventos “de la calle”, no era bien visto por las autoridades eclesiásticas, quienes, prohibían a sus músicos tocar en otras festividades diferentes a las eclesiásticas o incluir música profana en los templos:

“[...] mandamos con precepto de Santa obediencia y baxo la pena de excomunió[n] mayor, *ipso facto incurrenda*, y reservada a Nos, y sin perjuicio de otras penas, que ningún organista ni músico toque en los Templos en órgano, o en otro instrumento dentro ni fuera de los Oficios Divinos las tocatas o sonos propios de los teatros y bayles profanos como Contradanzas, Minué Congó, Campestre, Alemanda, bayle Ingles, Pan de Jarave y otros semejantes cuyos nombres nos abstenemos de expresar por decoro [...]”.<sup>17</sup>

Sin embargo, esto no eliminó la música de carácter operístico dentro de la iglesia; tal es el caso del Responsorio VIII de los Maitines de Delgado. En esta parte presenta varios elementos interesantes; en primer lugar, es la única sección de toda la obra en la que utiliza un fagot. La parte de contralto tiene fragmentos de gran virtuosismo (ejemplo 7) y entre el oboe I y el fagot se realiza un maravilloso diálogo musical (ejemplo 8), así como un contrapunto entre la voz de contralto y la del fagot (ejemplo 9)

En el ejemplo 7 se puede observar la capacidad técnica que debió haber tenido el solista de la Catedral. Es posible que Delgado hubiera tenido en mente al intérprete y que conociera su capacidad al momento de escribir esta pieza, ya que es la parte con mayor virtuosismo.

Ejemplo 7. Compases. 80 a 82 del Responsorio VIII, solo de contralto.

---

16. *op. cit.*

17. AMCM, Edicto de 1813.

A musical score for five instruments: Alto, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Alto part features a complex, rapid melodic line with many sixteenth notes, marked with a dynamic of *mf* and a *mag.* (magically) instruction. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a dynamic of *p* (piano).

El ejemplo 8 muestra el juego musical entre los oboes y el fagot, en donde se evidencia las capacidades técnicas de los instrumentistas con los que contaba la Catedral.

Ejemplo 8. Compases. 15 a 20 del Responso VIII, oboe I, II y fagot.

A musical score for three instruments: Oboe I, Oboe II, and Bassoon. The Oboe I part has a melodic line with some grace notes, marked with a dynamic of *Soli*. The Bassoon part has a more rhythmic, eighth-note accompaniment, also marked with a dynamic of *Soli*. The Oboe II part has a melodic line with some grace notes, marked with a dynamic of *cruc.* (crescendo). The Bassoon part has a rhythmic accompaniment, marked with a dynamic of *[cresc.]* (crescendo).

El ejemplo 9, muestra el uso del contrapunto esta vez, entre contralto y fagot.

Ejemplo 9. Compases. 134 a 143 del Responsorio VIII, fagot y alto.

En el cuadro 4 podemos observar, de forma general, las diferentes partes de esta composición en su esquema básico, sus divisiones y sus principales características.

Cuadro 4. Presentación esquemática de los *Maitines a la Virgen de Guadalupe* de Francisco Delgado

Secciones		Tono	Compás	Partes vocales	Texto	
Introducción	Invitatorio	Re	2/4	coro / <i>soli</i> tiple / coro	<i>Sancta Maria</i>	
	Himno	Sol	6/8	coro	<i>Quem terra pontus sidera</i>	
Nocturno I	Responsorio I	Re	C-2/4	recitado tiple / <i>soli</i> tiple / coro	<i>Vidi Speciosam</i>	
	Responsorio II	Sib-Mib	C-3/4-2/4	recitado tenor – aria tenor	<i>Quae est ista que ascendit</i>	
	Responsorio III	Do-Fa	2/2-C-2/2-3/4-C	recitado tiple / dúo tiple y bajo / coro / solo bajo / coro	<i>Quae es ista que procesit</i>	
Nocturno II	Responsorio IV	La-Re	2/4	Rondo amoroso / tiple	<i>Signum magnum</i>	
	Responsorio V	Sib	3/4-2/4-2/2	dúo tenor y alto / solo alto	<i>Quae est ista que progreditur</i>	
	Responsorio VI	Mib	C-3/8-C	trío tiple, tenor y bajo / solo tiple	<i>Elegi Sanctificavi</i>	
Nocturno III	Responsorio VII	Mi	2/2-3/8	recitado bajo / dúo bajo y alto / coro / <i>soli</i> bajo / coro	<i>Felix namque</i>	
	Responsorio VIII	Dom-Do	C-3/4-2/2	recitado alto - aria alto	<i>Beata me dicent</i>	
	Te Deum	Te Deum	Re	C	coro / dúo tiple y alto / trío tiple, alto, bajo / coro	<i>Te Deum laudamus</i>
		Te ergo	Sol	3/4	dúo tiple y alto	<i>Te ergo quaesumus</i>
		Aeterna fac	Re	2/2-	coro	<i>Aeterna fac cum</i>
Miserere		Fa	2/4	coro	<i>Miserere nostri</i>	



## Conclusiones

Tomando como punto de partida la fecha propuesta por Ricardo Miranda para el clasicismo mexicano, es decir, el período que va de 1770 a 1830,<sup>18</sup> podemos considerar -de entrada- a Francisco Delgado dentro de dicho estilo; pero esto no es suficiente. “Un estilo puede describirse, figurativamente, como la manera de explotar y enfocar un lenguaje, que después se convierte en un dialecto o lenguaje en sus propios términos”.<sup>19</sup> Con esta definición de estilo por parte de Charles Rosen, debemos de considerar cuales son las características clásicas que se encuentran en las obras de Delgado, las que son ampliamente abordadas por Nichols en su obra. Basta decir, a modo de ejemplo, las siguientes: primero, al igual que los compositores europeos, Delgado fue capaz de abordar tanto el género sacro como el profano, así lo plantean tanto Nichols como Miranda. Por otra parte, como el mismo Nichols menciona, “un factor primordial en la organización formal de los compositores clásicos, es la división de una composición o un movimiento en secciones claramente contrastantes”.<sup>20</sup> Esto lo podemos observar en el Responsorio I de los Maitines de Delgado, el cual inicia con un recitado en *tempo Allegro* en un compás de 4/4; posteriormente pasa a un *Andantino* en 2/4, para después continuar y concluir en un *Allegro Moderato*. Si bien, cada sección inicia en tono de Re mayor y no hay cambios de armadura, la pieza se mueve por áreas tonales. En cambio, el *Responsorio segundo* inicia su recitado en Si bemol mayor en compás de 4/4 y en un *tempo Allegro Moderato*; pasa a un *Andante* para la *cadenza*, dando pie para que el Aria sea cantada en un *tempo Largo* sobre un compás de 3/4 y la tonalidad de Mi bemol mayor. Toda la segunda sección del Aria está cantada sobre el mismo tono pero en compás de 2/4 y un *tempo Allegro*. Es interesante hacer notar que al finalizar esta sección, hay un regreso directamente al Aria, sin tocar la introducción y que finaliza justo en donde el *Allegro* da inicio. Por último, una cita de H. C. Robinns Landon sobre la obra de Haydn, la cual puede aplicarse a Delgado.

“Expresado en términos muy elementales, el coro es usado como el principal enganche, el núcleo generalmente estático de toda la estructura; las cuerdas (y los instrumentos de aliento cuando están presentes), proveen el movimiento que empuja hacia delante, mientras que los metales y los tambores cercan y puntualizan el todo con un ímpetu rítmico [...]”<sup>21</sup>

---

18. Miranda, 1997 : 43

19. Rosen, 1997 . 20

20. Nichols, 1975 : 125

21. Robinns, 1955, apud, Nichols, 1975 : 127

Estos elementos, al igual que otros<sup>22</sup>, nos permiten considerar a este compositor y su obra, como un músico inmerso en el estilo clásico.

Indudablemente, se hace necesario un mayor número de investigaciones de carácter musicológico para ahondar en el período clásico mexicano. Las aseveraciones expresadas sobre la nula aparición de este período en nuestro país, han quedado como un dato superado. Se hace evidente, mediante el rescate de obras y la información obtenida de las fuentes de la época, que fueron varios los compositores que trabajaron dentro de este estilo. Los archivos catedralicios de diferentes ciudades (México, Puebla, Morelia, Oaxaca, Durango o Guadalajara), manifiestan lo prolífica que fue la composición durante este tiempo.

Dentro de esta época se enmarca la obra de Francisco Delgado, el cual fue miembro de una familia de músicos sobresalientes como hubo otras en el México de la Nueva España, tales como los Truxeque (Trujeque), los Aguinaga, los Vivián (Bibián) o los Castro. La capacidad musical de los Delgado se hace evidente al constatar la gran cantidad de obras que de ellos aparecen en las principales catedrales de nuestro país. Así, la calidad de las mismas y las dificultades técnicas que presentan, nos dan un indicio de la capacidad de los músicos dentro de la Nueva España. El hecho de que fuera un compositor capaz de escribir en el género musical de mayor peso en la Nueva España, el género de maitines, nos permite corroborar la hipótesis de que no sólo fue un buen violinista, sino un buen compositor.

## ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Musical de la Catedral de México (AMCM), México, D. F, Edictos, caja 6 (1780-1828).

## BIBLIOGRAFÍA

CUEVAS, Mariano

1930 *Álbum histórico Guadalupano del IV centenario*, México: Escuela Tipográfica Salesiana.

DAHLHAUS, Carl

1999 *Foundations of music history*, tr. J. B. Robinson, Cambridge: University Press.

GALINDO, Miguel

1992 *Historia de la Música Mejicana*, reimpresión facsimilar. México: CENIDIM.

MENDOZA de Arce, Daniel

2001 *Music in Iberoamerica to 1850: a historical survey*, Maryland: Scarecrow Press.

MIRANDA, Ricardo

1997 "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)". *Heterofonía*, 116-117 : 39-50.

NICHOLS, David C.

1975 *Francisco Delgado and classicism in mexican music as exhibited in the Missa a quatro voces*. Tesis de doctorado, Indiana University (inédita).

ROSEN, Charles

1997 *The clasical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nueva York: Norton.

RUSSELL, Craig H.

1997 *Mexican Baroque: Matins for our Lady of Guadalupe*. Programa de concierto (Chanticleer), Estados Unidos de Norteamérica.

2003 *Maitines, misiones y maestros: la música sacra de México en el Barroco*. Ponencia del 52 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, España.

SERRANO ARIAS, Fernando

2001 "Versos de 5º tono de Manuel Delgado". *Heterofonía*, 125: 121 - 123.

2004 *Los Maitines a la Virgen de Guadalupe de Francisco Delgado*. Xalapa, México, tesis de maestría (inédita).

STANFORD, Thomas

1984 “Nota introductoria al Adagio del *Te Deum Te ergo que sumus*”. *La música en México*, vol. III, período de la Independencia a la Revolución, Jesús Estrada editor, México: UNAM.

STEVENSON, Robert

1978 “Reciente investigación de música mexicana 1975-1977”. *Heterofonía*, Vol. XI núm. 6

UYEDA, Stewart S.

2003 *Francisco Delgado's Matins for the Virgin of Guadalupe: a casualty of Mexico's war of independence*. Tesis de maestría, Claremont Graduate University (inérita).

\* \* \*

**Fernando de Jesús Serrano Arias** Nacido en Hermosillo, Sonora, México. Licenciado en Producción y Programación Musical por la Universidad de Hermosillo y Magíster en Musicología por la Universidad Veracruzana (*campus* Xalapa) con la tesis *Rescate y edición de los Maitines a la Virgen de Guadalupe de 1816 de Francisco Delgado*. Ha publicado artículos en las Revistas *Heterofonía* y *Discanto*. Actualmente es profesor de tiempo completo de la licenciatura en Artes opción Canto de la Universidad de Sonora.