

**OFICIO DE DIFUNTOS Y MISA DE RÉQUIEM (1912) DE ARNULFO  
MIRAMONTES: LA PERSONALIZACIÓN DE UN GÉNERO RELIGIOSO EN EL  
CONTEXTO REVOLUCIONARIO MEXICANO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

SARA RAMOS CONTIOSO  
Conservatorio Superior de Música de Sevilla

El estudio de *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* (1912) de Arnulfo Miramontes muestra la pervivencia del género de difuntos en un contexto social caracterizado por la inestabilidad de los movimientos revolucionarios mexicanos de principios del siglo XX y por el carácter reformista de la composición religiosa. Planteado sobre una finalidad ritual, este modelo religioso participa de la tradición funeraria de precedentes como los réquiems de Cenobio Paniagua y Vásquez (1882) o Julián Carrillo Trujillo (1900) y concreta una búsqueda identitaria destinada a favorecer el desarrollo de un género planteado como nacional. A partir de estas premisas contextuales, este trabajo pretende determinar las particularidades que Miramontes aplica en la realización de su réquiem. Para ello, la metodología combina la investigación documental con el análisis musical y trata de dirigir el estudio de la obra hacia una finalidad patrimonial centrada en la necesidad de recuperar el legado del compositor como modelo representativo de uno de los músicos más influyentes de la sociedad mexicana de principios del siglo XX. Miramontes fue un creador versátil y prolífico que compatibilizó su actividad compositiva con la interpretación como organista y pianista, la dirección de orquesta, la crítica musical y la pedagogía. Su patrimonio musical es amplio y diversificado, pero adolece de una pasividad científica que genera una peligrosa actitud de “abandono” histórico justificado por el “conservadurismo” de su lenguaje y la rápida evolución de las vanguardias musicales de la segunda mitad del siglo XX.

El 27 de febrero de 2015, el reestreno de su *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* en el Palacio de Bellas Artes de México, con Rodrigo Elorduy como director y el Coro de Madrigalistas, permitió recuperar la realidad creativa de esta obra funeraria después de más de medio siglo de “olvido”. La amplia aceptación y las críticas favorables de su interpretación motivaron la realización de este trabajo y plantearon la necesidad de ofrecer su modelo funeral como elemento representativo de una estética que forma parte de la historia musical de México. La concreción de sus peculiaridades y el estudio de la pervivencia del género materializa el apartado conclusivo final y trata de revitalizar el interés científico por el estudio de la producción del compositor, un conjunto de más de 150 obras que permanecen casi en su totalidad inéditas en el archivo de su heredero Héctor Ruiz-Esparza Miramontes<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> El Archivo Personal de su heredero Héctor Ruiz-Esparza Miramontes, conservado en Aguascalientes, mantiene un legado musical integrado por partituras originales, grabaciones de las mismas, escritos del músico, correspondencia y referencias críticas de su obra. El conjunto constituye un referente primario imprescindible para el estudio del compositor y la proyección de su obra.

## La consolidación de una etapa formativa y la reforma musical sacra

El modelo funerario que Miramontes desarrolla en su *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* plantea el estudio del género de difuntos sobre un contexto condicionado por la importancia de los movimientos reformistas de música religiosa de finales del siglo XIX y por la consolidación formativa que el compositor desarrolla tras su traslado a Aguascalientes en 1893. En esta ciudad, el joven músico permanece durante un período de más de veinte años y establece una primera etapa caracterizada por la influencia de grandes maestros –como Francisco Godínez– y por el desarrollo de una intensa actividad como intérprete y compositor vinculada al entorno religioso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe<sup>2</sup>.

De esta manera, a partir de su incorporación como músico al Santuario de Aguascalientes, Miramontes perfecciona las disciplinas de órgano y piano –con la obtención en 1895 del nombramiento como organista titular del Santuario–, se inicia en la composición y asimila las particularidades de una estética que, además de estar centrada en la tradición de los grandes maestros, busca un modelo de identidad nacional. Paralelamente, la intensa actividad organística que ofrece el Santuario permite a Miramontes conocer a Francisco Godínez y valorar la necesidad de su tutela para perfeccionar sus estudios de órgano y composición. Por ello, en 1898 Miramontes ingresa en la escuela de órgano que Godínez tiene en Guadalajara<sup>3</sup> y participa de una formación de dos años centrada en la adquisición de un estilo que, además de pretender ser nacional, intenta asimilar el referente parisino del maestro.

El período formativo de Miramontes con Godínez representa un hecho relevante en la trayectoria del compositor que le permite adquirir un profundo conocimiento de las diversas técnicas de composición de escuela. Francisco Godínez –quien ejercía como organista titular de la Catedral de Guadalajara<sup>4</sup>– había estudiado con Guilmant, Dubois, Gigout y también Samuel Rousseau en París y enfocaba la finalidad de su escuela a la consecución de tres objetivos: uno nacional, destinado a preservar la cultura musical de Guadalajara (tapatía); otro religioso, centrado en la dignificación de la música eclesiástica; y otro instrumental, dirigido a la necesidad de implantar el modelo de la organería francesa en México<sup>5</sup>. A partir de estas premisas, Miramontes recibe un aprendizaje condicionado por el modelo religioso francés de la última década del siglo XIX y vinculado a un estilo que, sin abandonar el componente dramático del último romanticismo, recupera la claridad y sencillez de los modelos religiosos reformistas.

Godínez –que había participado en el movimiento organístico francés con referencias tan representativas como Charles-Marie Widor, Camille Saint-Saëns, César Franck, Louis Vierne, Marcel Dupré, Alexandre Guilmant, Eugène Gigout o Theodore Dubois– transmitió a Miramontes y a toda una generación coetánea de músicos los rasgos definitorios de un referente musical que valoraba los principios técnicos del contrapunto y del desarrollo temático y armónico romántico, y que situaba las posibilidades expresivas de la música sobre un objetivo vinculado al estilo de los modelos “clásicos”. Como resultado de este enfoque, Miramontes amplía sus estudios de piano, órgano, armonía y contrapunto y se familiariza con la estética del canto gregoriano, la polifonía renacentista de Palestrina o Victoria, y el repertorio religioso de Bach, Händel, Beethoven, Mozart o César Frank. Consecuentemente, cuando el

<sup>2</sup> Jiménez Casillas, Bernardo. *Biografía del compositor mexicano Arnulfo Miramontes (1881-1960)*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 22.

<sup>3</sup> “Sus primeros estudios de piano, órgano, armonía, contrapunto, fuga y composición los hizo con el eminente maestro D. Francisco Godínez”. Aguascalientes, Archivo Personal de Héctor Ruiz-Esparza Miramontes, II-Documentos varios, 1944, 1:1.

<sup>4</sup> Santoscoy, Alberto. *Obras completas*. Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno del Estado, 1984, p. 666.

<sup>5</sup> Carrasco, Alfredo. “El maestro don Francisco Godínez. Los órganos de la catedral de Guadalajara”. *Mis recuerdos*. Lucero Enríquez Rubio (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 145-146.

compositor regresa a Aguascalientes en 1901<sup>6</sup>, recupera su cargo de organista titular del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y compone *Elevación*, *Ave Maria* para solo, coros, orquesta de cuerdas y órgano, *5 Motetes* para voces y órgano, *3 Salves Regina* y un *Preludio y Fuga* a cuatro partes para órgano dedicado al estreno del órgano de la Iglesia de San Marcos<sup>7</sup>.

A partir de estas referencias, Miramontes se confirma como un compositor que, además de mantenerse próximo a los principios del *Motu Proprio* de Pío X, participa de un estilo que evita el efectismo teatral romántico, recupera el simbolismo de la composición retórica de escuela y destaca por su “claridad, sencillez, inspiración, y armonía trasparente”<sup>8</sup>. La creación de su réquiem en 1912 obedece a esta intencionalidad religiosa y sitúa la pervivencia del género en un contexto caracterizado por la fidelidad de su naturaleza funeral. En ella, el simbolismo argumental se combina con la sencillez estructural y los condicionantes estéticos de la reforma de Pío X se preservan como fundamentos constitutivos de un modelo que, ante todo, es ritual y mantiene la naturaleza dramática del género religioso.

### Años de revolución y de búsqueda de identidad: la creación de un réquiem

Los años previos a la composición de *Oficio de difuntos* y *Misa de réquiem* (1912) se caracterizan por el epílogo formativo que Miramontes desarrolla entre 1908-1909 en Berlín<sup>9</sup> y el alzamiento revolucionario que en noviembre de 1910 derroca a Porfirio Díaz del gobierno e inicia un conflicto bélico de diez años<sup>10</sup>. A ello se añade en 1911 la muerte de María del Refugio Romo de Vivar<sup>11</sup>, madre del compositor, como hecho que motiva la composición del réquiem y que vincula su carácter a la estética funeral de la misa de difuntos.

El período de estudios en la Stern'sches Konservatorium der Musik de Berlín, actual Universität der Künste, familiariza al compositor con el lenguaje de las distintas escuelas alemanas que su profesor Phillip Rüfer (1844-1919) trabajaba en las clases de composición. Como consecuencia, las dos obras más significativas de esta época obedecen a una formación cuartetística –en su *Cuarteto n.º 1 en Remenor*– u orquestal –en la *Obertura Primavera*– que serán elogiadas por el maestro alemán y por la crítica de México al destacar su planteamiento “bien acabado” y participe de una “gran pureza de forma y estilo”<sup>12</sup>. Paralelamente, junto a los estudios de composición con Rüfer, Miramontes recibe clases de piano de Martin Krause (1853-1918)<sup>13</sup> y de orquesta con Alexander von Fielitz (1860-1930)<sup>14</sup>, con el resultado de un aprendizaje polivalente que acepta las particularidades estilísticas de los grandes maestros alemanes. La admiración y respeto que Miramontes siente por esta escuela condiciona la evolución estilística de su obra y el planteamiento de su posterior réquiem. De hecho, Miramontes reconoce la

<sup>6</sup> Aguascalientes, Archivo Personal de Héctor Ruiz-Esparza Miramontes. II-Documentos varios, 1929, 1:1; Jiménez Casillas, B. *Biografía...*, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>8</sup> Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, s.f., 1:6-7 y 11.

<sup>9</sup> Jiménez Casillas, B. *Biografía...*, pp. 24-25.

<sup>10</sup> Robles, Martha. *Educación y sociedad en la historia de México*. México, Siglo XXI, 1977, p. 76.

<sup>11</sup> Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, 1911.

<sup>12</sup> Palomar, Carlos. “Arnulfo Miramontes in memoriam”. *Excelsior* (México), 8 de mayo de 1960.

<sup>13</sup> Martin Krause había sido discípulo de Liszt. Von Arx, Victoria A. *Piano Lessons with Claudio Arrau. A Guide to His Philosophy and Techniques*. Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 5.

<sup>14</sup> Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv. Bestand 4, Nr. 18 and Nr. 11.

trascendencia de sus años de aprendizaje en Berlín y destaca su influencia en el desarrollo de su lenguaje. Como testimonio de esta etapa, en 1939 escribe:

Aún recuerdo que recorrí casi con lágrimas en los ojos los lugares que frecuentó el genio de Bonn y el no menos genial Bach, cuyas obras habían ya formado mi gusto musical y que tan hondamente llevaba yo en mi corazón. A la gran Alemania debo yo mi educación musical. Llegué a ella sin más haber que mis sueños de artista, mi decidida voluntad de adquirir los conocimientos necesarios para realizar mi obra y un exiguo caudal producto de férreas economías<sup>15</sup>.

Por ello, cuando en 1912 compone su réquiem, Miramontes vincula su estética funeraria a los referentes creativos de Bach, Beethoven o Mozart como modelo de un estilo religioso que el compositor califica como “el más elevado porque con él se alaba a Dios directamente”<sup>16</sup>. Paralelamente, personaliza la estructura ritual del oficio de difuntos y reinterpreta las particularidades musicales de la escuela alemana-austríaca en el contexto mexicano de principios del siglo XX.

Tras su regreso a México en 1909, Miramontes se instala de nuevo en Aguascalientes e inicia una estrecha colaboración con el régimen de Porfirio Díaz que impulsa su carrera como compositor y director de orquesta con la organización de una gira de conciertos en México con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia. En ella, Miramontes estrena su *Cuarteto de cuerdas en Re menor*<sup>17</sup> y desarrolla una faceta creativa que es valorada por los críticos de su tiempo y considerada como representativa de un modelo nacional que mantiene “la inspiración de los clásicos” y evita “las impurezas propias del decadentismo”<sup>18</sup>.

Sin embargo, el carácter festivo de este período finaliza drásticamente en noviembre de ese mismo año con el alzamiento revolucionario que derroca a Porfirio Díaz del gobierno e inicia un conflicto bélico de diez años. Como consecuencia, la inestabilidad social se generaliza en México y la implicación nacionalista de Miramontes convive en un contexto condicionado por las consecuencias de la guerra y la muerte. Este nuevo tono decadente y funeral es potenciado en 1911 con el fallecimiento de la madre del compositor. Concretamente, tras la muerte de María del Refugio Romo Vivar el 28 de diciembre de 1911<sup>19</sup>, Miramontes inicia la composición de un modelo funerario que articula en la forma bipartita de oficio y misa de difuntos y que finaliza el 20 de diciembre de 1912<sup>20</sup>.

La finalidad conmemorativa dirige el estreno de la obra en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de Aguascalientes, bajo la batuta del propio Miramontes y la asistencia de un público que valora esta nueva aportación como un “canto inspirado [...] en el que se demuestra la maestría de Miramontes al tratar las voces y la cuerda dentro del más estricto y meditado plan escolástico”<sup>21</sup>. Como resultado, el *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* del maestro mexicano mantiene el carácter ritual del género de difuntos y condiciona sus posibilidades expresivas a la finalidad litúrgica de su interpretación. En este sentido, su propuesta creativa parte de la aceptación de unos principios reformistas que condicionan la

<sup>15</sup> Aguascalientes, Archivo Personal..., I-Correspondencia, 1939.

<sup>16</sup> *Ibid.*, II-Documentos varios, s.f., 1: 6-7 y 11.

<sup>17</sup> Esta obra fue ganadora de un concurso de composición convocado por la Comisión de Independencia. *Ibid.*, 1929, 1:2.

<sup>18</sup> “Resultado del concurso musical del centenario”. *El Imparcial* (México), 22 de marzo de 1911.

<sup>19</sup> Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, 1911.

<sup>20</sup> Jiménez Casillas, B. *Biografía...*, p. 37.

<sup>21</sup> *Ibid.*

evolución de la música religiosa de principios del siglo XX<sup>22</sup> y fortalecen su herencia formativa como compositor y organista del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Aguascalientes.

Dos años después de su estreno, en 1914, el avance de las Fuerzas Revolucionarias carrancistas y villistas convierte la ciudad de Aguascalientes en un escenario de heridos y muertos que obliga a Miramontes y a su familia a retirarse a Lagos de Moreno<sup>23</sup>, donde el compositor escribe su *Sonata para piano* y permanece tres meses hasta su traslado definitivo a Ciudad de México. De esta manera, el *Oficio de difuntos* y *Misa de réquiem* de 1912 constituye el modelo religioso que finaliza una de las primeras épocas del compositor y dirige el simbolismo funeral de su argumento hacia un contexto conmocionado por la muerte y la destrucción del período revolucionario mexicano. Su valor testimonial justifica un análisis más detallado de su estructura y dirige las particularidades de su estilo a la concreción de un referente característico de Miramontes y representativo de una de las épocas más controvertidas de la historia de México.

### La personalización de un modelo funeral y la influencia alemana

La amplia difusión que tuvo el *Oficio de difuntos* y *Misa de réquiem* en vida de Miramontes muestra la aceptación de la obra en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX. De hecho, tras su estreno en 1912, este modelo de difuntos fue interpretado en seis ocasiones más en la Ciudad de México<sup>24</sup>, con críticas positivas que valoraban su dramatismo musical y la corrección de su escritura<sup>25</sup>. Sin embargo, pese a la intencionalidad funeral que Miramontes presenta en su estructura, las interpretaciones posteriores al estreno descontextualizan la finalidad litúrgica del réquiem y dirigen su simbolismo hacia la sala de conciertos. No hay una referencia autobiográfica que justifique este hecho, pero la consecuencia del mismo anula el carácter ritual y desvincula su dramatismo del contexto religioso de la primera etapa creativa de Miramontes.

Pese a la variabilidad de este hecho, el planteamiento de la obra muestra la personalización de un referente litúrgico que sorprende en el apartado del réquiem. Concretamente, mientras que el oficio está integrado por el invitatorio *Regem cui omnia vivunt* y los responsorios *Credo quod* y *Qui Lazarum* del primer nocturno, la misa de réquiem se desarrolla sobre una forma de Ordinario y conserva solo la secuencia *Dies Irae* y el responsorio final *Libera me* como partes diferenciadoras de su carácter funeral (Tabla 16.1). Esta estructura sorprende por la supresión de un movimiento tan representativo como el Introito del réquiem o su comunión *Lux Aeterna* y podía hacer presuponer que Miramontes buscaba un estilo religioso centrado en la sencillez de la misa de Ordinario y enriquecido con la inclusión de la secuencia del Propio. Ante esta solución estructural, el *Oficio de difuntos* y *Misa de réquiem* se interpreta de manera unitaria e integra sus particularidades formativas dentro de una organización de conjunto que presenta la sección del réquiem como referencia tripartita sometida a reexposición a partir del Agnus Dei.

<sup>22</sup> La principal reforma sobre música religiosa de principios del siglo XX fue el *Motu Proprio* “*Tra le sollicitudini*” (sobre la música sagrada), de Pío X en 1903. Véase Pío X. *Tra le sollicitudini* (sobre la música sagrada). Ciudad del Vaticano, 1903, <[http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollicitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html)> [consulta 25-06-2018].

<sup>23</sup> Jiménez Casillas, B. *Biografía...*, p. 37.

<sup>24</sup> En 1917: Sala Wagner y Unión Filarmonía de México; 1936, 1939, 1945: Anfiteatro Simón Bolívar (México); 1953: Sala Chopin (México). *Ibid.*, pp. 182 y 185-186.

<sup>25</sup> “Musicalidades”, recopilación de críticas sobre el *Réquiem* de Miramontes realizada por Carlos del Castillo. *El Universal* (México), 14 de octubre de 1953, s.p.

Tabla 16.1: Arnulfo Miramontes, *Oficio de difuntos y Misa de réquiem*: estructura formal.

<i>Oficio de difuntos</i>	<i>Misa de réquiem</i>
<b>Invitatorio</b> <i>Regem cui omnia vivunt</i>	<b>Kyrie</b>
<b>Responsorio I</b> <i>Credo quod</i>	<b>Dies Irae</b>
<b>Responsorio II</b> <i>Qui Lazarum resuscitasti</i>	<b>Sanctus</b>
	<b>Benedictus</b>
	<b>Agnus Dei</b>
	<b>Libera me</b>

Tras el análisis de la dimensión formal, el réquiem de Miramontes ofrece un planteamiento textural condicionado por la aceptación de los principios reformistas religiosos que el compositor había asimilado de su maestro Francisco Godínez y por la personalización de la tradición alemana del género. De esta manera, Miramontes asimila dos condicionantes estéticos que –pese a su variabilidad– resultan complementarios y configuran dos rasgos característicos de la textura de la obra: la moderación de la plantilla orquestal –como elemento representativo del movimiento reformista– y la presencia de un contrapunto fugado que, pese a su alternancia con zonas de homofonía, mantiene la tradición romántica de las texturas acumulativas de fuerte valor expresivo.

En el primer apartado, la instrumentación de la obra descarta la herencia romántica de grandes dimensiones y ofrece una plantilla integrada por orquesta de cuerda, coro mixto, solistas y órgano. La elección de esta textura evita la teatralidad de los modelos románticos efectistas<sup>26</sup> y parte de la aceptación de unos principios reformistas que, en el último cuarto del siglo XIX<sup>27</sup> y comienzo del siglo XX<sup>28</sup>, habían favorecido el desarrollo de un lenguaje musical contrario al carácter del “gran estilo romántico”<sup>29</sup>. En ellos se prohibía la utilización de elementos de naturaleza profana y se moderaban las plantillas orquestales con la supresión de instrumentos como el arpa, el pianoforte y toda la percusión, excepto los timbales<sup>30</sup>. A partir de la asimilación de los mismos, Miramontes concreta el plan instrumental de su réquiem y dirige las posibilidades dramáticas de su simbolismo funeral hacia un resultado de finalidad litúrgica que apoya los principios estéticos del *Motu Proprio* y acepta la naturaleza “santa, verdadera y universal” de la música religiosa<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Hacemos referencia al efectismo religioso de modelos como el de Berlioz, Brahms o Jean-François Le Suer. En ellos, el intimismo ritual de la representación religiosa es dirigido hacia una finalidad teatral fundamentada en el desarrollo de un simbolismo musical de grandes texturas sonoras. Como consecuencia de esta estética, se concreta un modelo funerario de grandes dimensiones orquestales que carece de representatividad ritual y se dirige hacia una finalidad concertística. Para profundizar sobre ello, véanse Bloom, Peter (ed.). *Berlioz: Scenes from the Life and Work* [Eastman Studies in Music, 52]. Woodbridge-Rochester, Boydell & Brewer y University Rochester Press, 2008, p. 112; y Chase, Robert. *Dies Irae: A Guide to Requiem*. Lanham, The Scarecrow Press, 2003, p. 245.

<sup>27</sup> Decretos sobre música religiosa de León XIII en 1884 (*Ordinatio quoad sacram musicam*) y 1894 (*De musica sacra*). Véase Hayburn, Robert F. *Papal Legislation on Sacred Music 95 a.D. to 1977 a.D.* Collegeville, The Liturgical Press, 1979, pp. 133-137.

<sup>28</sup> *Motu Proprio* de Pío X, 1903. Pío X. *Tra le sollecitudini*...

<sup>29</sup> Dahlhaus define el gran estilo romántico como el estilo sinfónico de Beethoven y los oratorios de Händel. Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. J. Bradford Robinson (trad.). Berkeley, University of California Press, 1989, p. 186.

<sup>30</sup> Estos instrumentos son considerados ruidosos y la “correcta” composición de música religiosa los evita en su desarrollo instrumental. Hayburn, R. F. *Papal Legislation on Sacred Music...*, pp. 136-137.

<sup>31</sup> “Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia, conviene a saber: la *santidad* y la *bondad de las formas*, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la *universalidad*. Debe ser *santa* y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no solo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes. Debe tener *arte verdadero*, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos. Mas a la vez debe ser *universal*, en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el

En la aplicación del segundo recurso textural, el réquiem de Miramontes potencia una alternancia de zonas acumulativas muy contrapuntísticas con texturas homofónicas y solísticas que favorece el proceso de tensión y distensión orquestal asociado al carácter dramático del texto. De esta manera, los procesos contrapuntísticos son dirigidos por Miramontes hacia soluciones de fuerte contrapunto fugado que establecen un elemento de contraste y mantienen las posibilidades climáticas de su aplicación estructural. A modo de ejemplificación, el análisis del Kyrie de la *Misa de réquiem* obedece a la aplicación de este tipo de recursos (Ejemplo musical 16.1) y vincula el dramatismo del texto a la alternancia de texturas verticales o imitativas. Así, frente al estilo homofónico del *Christe* central, las realizaciones fugadas y canónicas articulan las secciones extremas del Kyrie y ofrecen la reinterpretación de un principio creativo presente en el género romántico. Su desarrollo, sin embargo, evita la grandilocuencia de referencias como la de *Ein deutsches Requiem* de Brahms<sup>32</sup> y establece un resultado más comedido y próximo al carácter imitativo de los elementos de elaboración temática.

Ejemplo musical 16.1: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem*. Kyrie, cc. 18-26.

Paralelamente, las zonas de homofonía favorecen el contraste tensional y vinculan las posibilidades expresivas del texto latino hacia un estilo próximo al modelo ceciliano de obras como las del réquiem de Liszt<sup>33</sup> o de Fauré<sup>34</sup>. Con ellas, Miramontes dirige su réquiem a la estética del *Motu Proprio* y dulcifica su dramatismo ante la necesidad de recuperar el tono austero del referente funerario medieval. Este hecho presupone la aceptación de los principios reformistas de principios del siglo XX y la vinculación de los mismos a un objetivo de “sencillez” y “claridad” supeditado a la naturaleza de su representación ritual. En palabras del propio Miramontes un modelo que

[...] No admite agregados de ninguna especie porque no los necesita; dado que la música litúrgica, tal como la concibió S. Gregorio y S. Ambrosio, es decir, sus modalidades, su estilo parco y sencillo, no admite modernismos ningunos [...]. Lo que necesita la liturgia es claridad, sencillez, inspiración, y armonía trasparente, para que estas

carácter específico de su propia música, este debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla una impresión que no sea buena”. Pío X. *Tra le sollicitudini...*, I:2.

<sup>32</sup> El *Ein deutsches Requiem* de Brahms ofrece realizaciones fugadas en los movimientos segundo, tercero y sexto con la finalidad de dirigir su punto climático estructural. En ellos, el carácter acumulativo de las entradas fugadas favorece el crecimiento textural y evoca un modelo próximo al desarrollo del oratorio barroco. Swafford, Jan. *Johannes Brahms: A Biography*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1997, p. 73.

<sup>33</sup> Liszt compone su réquiem entre 1867-1868. Chase, R. *Dies Irae...*, pp. 279-280.

<sup>34</sup> Réquiem escrito entre 1886-1888. *Ibid.*, p. 262.

cosas entren en el espíritu de los fieles. Jesucristo en sus parábolas fue eminentemente sencillo y claro para hacerse entender de sus discípulos y de las gentes que le seguían [...]<sup>35</sup>.

Con esta afirmación, Miramontes justifica el empleo de texturas sencillas entre las que se encuentra la homofónica o los solos vocales. A partir de ellas, el compositor concreta un proceso de simplificación que recupera el poder de distensión del argumento funerario y favorece la inteligibilidad del texto cantado. Como resultado, Miramontes “relaja” el carácter apocalíptico del género medieval y desarrolla un recurso muy frecuente en el réquiem de Liszt<sup>36</sup>. En los siguientes ejemplos, se aprecia la aplicación de este tipo de texturas homofónicas en la sección del *Christe* de Miramontes (Ejemplo musical 16.2) y en el verso “Requiem aeternam dona eis Domine” del Introito de Liszt (Ejemplo musical 16.3). Consecuentemente, el paralelismo estilístico de ambas obras muestra la influencia del estilo reformista de un compositor ceciliano como Liszt, una referencia que Miramontes descubre durante sus años de estudio en Berlín con Martin Krause y que condicionará su evolución musical en el terreno del simbolismo religioso funeral.

50 *cresc.* *ff*

Soprano  
son Chris-te e-lei-son Chris-te e-lei-son Chris-te e

Alto  
*cresc.* *ff*  
son Chris-te e-lei-son Chris-te e-lei-son Chris-te e

Tenor  
*cresc.* *ff*  
son - Chris-te e-lei-son Chris-te e-lei-son Chris-te e

Bass  
*cresc.* *ff*  
son Chris-te e-lei-son Chris-te e-lei-son Chris-te e

Ejemplo musical 16.2: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem. Christe*, cc. 50-56.

<sup>35</sup> Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, s.f., 1: 6-7 y 11; Jiménez Casillas, B. *Biografía...*, p. 125.

<sup>36</sup> Liszt señala que la finalidad de su réquiem es “dar a la muerte un carácter de dulce esperanza cristiana” y con ello justifica la adopción de una estética ceciliana contraria a la tradición del gran estilo romántico. Labie, Jean-François. *Le visage du Christ dans la musique des XIX et XX siècles*. Paris, Fayard, 2005, p. 114.

13 *p dolce* *p*

Soprano  
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne

Alto

Tenor  
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne

Bass  
*p dolce* *p*  
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne do - na

Organ

13

*pp*

Ejemplo musical 16.3: Franz Liszt, *Requiem*, S.12. Introito, cc. 13-21.

A partir del desarrollo de los recursos de elaboración contrapuntística, el simbolismo musical de la obra muestra la asimilación de unas posibilidades creativas que Miramontes había estudiado de los grandes maestros de la escuela alemana-austriaca. Concretamente, el dramatismo funeral de su planteamiento ofrece fuertes paralelismos con recursos retóricos muy utilizados en los modelos barrocos de J. S. Bach. La revitalización del estilo bachiano constituye una premisa representativa de la enseñanza musical de los compositores alemanes de principios del siglo XX y justifica, consecuentemente, una influencia evidente en el desarrollo musical de Miramontes. Por ello, cuando el joven compositor recibe en Berlín las clases de Philipp Rüfer participa inevitablemente en el proceso de revitalización estética de la figura de J. S. Bach que había potenciado años antes Hugo Riemann desde su actuación como profesor<sup>37</sup>. Concretamente, el musicólogo y pedagogo alemán había influido significativamente en músicos como Max Reger<sup>38</sup> y había señalado la necesidad de estudiar a grandes maestros como J. S. Bach con la finalidad de evitar el “encantamiento” del estilo romántico de finales del siglo XIX<sup>39</sup>, al

<sup>37</sup> “Tras décadas de inseguridad financiera en puestos menores [...] como Bielefeld, Leipzig, Bromberg, Hamburgo, Sondershausen y Wiesbaden, Riemann finalmente se establece en Leipzig en 1895 [...]. En 1901 fue nombrado profesor en Leipzig”. Alexander, Rehding. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 4.

<sup>38</sup> Hugo Riemann le da clases de composición a Max Reger en 1890 en Wiesbaden. Posteriormente, Reger se convierte en asistente de Riemann en el conservatorio y desde 1895 en sustituto de teoría musical. Las clases con Riemann despiertan en Reger su interés por el estudio de la obra de J. S. Bach. Véase Anderson, Christopher. *Max Reger and Karl Straube: Perspectives on an Organ Performing Tradition*. Londres, Routledge, 2016, pp. 185 y 192.

<sup>39</sup> Reger describe su estudio sobre J. S. Bach con Riemann como “el abandono del encantamiento de Liszt para honrar la obra de Beethoven y Bach”. Fitzgibbon, Katherine Lenore. *Historicism and Nationalism in the German Requiems of Brahms, Reger and Distler*. Tesis Doctoral, Boston University, 2008, p. 93.

que llegaba a considerar “venenoso”<sup>40</sup>. Como consecuencia, los continuos referentes bachianos en el réquiem de Miramontes obedecen a un contexto musical en el que se recupera el valor estético del compositor barroco con posicionamientos tan significativos como el de Max Reger<sup>41</sup>, quien llega a afirmar que “todo progreso verdadero está basado en los restos de él”<sup>42</sup>.

Ante este condicionante estilístico, la influencia de J. S. Bach permite al maestro mexicano asimilar un conjunto de recursos retóricos que, pese a su naturaleza barroca original, enfatizan el carácter dramático del réquiem y vinculan su desarrollo al característico *affectus tristitiae* de la tradición del género. A modo de ejemplificación, Miramontes utiliza la arpegiación descendente de terceras como elemento temático en el Invitatorio (Ejemplo musical 16.4) y en el solo del bajo del *Tuba Mirum*, recurso que es asociado por Bach en su *Misa en Si menor*<sup>43</sup> al descenso del Espíritu Santo que aparece en el movimiento del Credo<sup>44</sup>. De manera análoga, Liszt utiliza este mismo recurso en su réquiem en el verso “Judex Ergo” de la secuencia *Dies Irae* (Ejemplo musical 16.5).

7

Soprano *p*  
Re - gem cui om - ni - a vi - vunt

Alto *p*  
Re - gem cui om - ni - a vi - vunt

Tenor *p*  
8 Re - gem cui om - ni - a vi - vunt

Bass *p*  
Re - gem cui om - ni - a vi - vunt

Ejemplo musical 16.4: Arnulfo Miramontes, *Oficio de difuntos*. Invitatorio, cc. 7-10.

<sup>40</sup> “Bayreuth es venenoso para él. Permítele estudiar a Bach y Beethoven”. *Ibid.*

<sup>41</sup> “Para mí, J. S. Bach es el principio y el fin de toda la música. ¡Toda progresión verdadera está basada y viene de él! [...]. El más poderoso e inagotable remedio no solo para todos aquellos compositores e intérpretes que han llegado a enfermar con el ‘incomprendido Wagner’, sino también para todos aquellos ‘contemporáneos’ que sufren de cualquier tipo de atrofia espinal. Ser ‘bachiano’ significa ser pro germánico, inflexible”. Anderson, Christopher (ed. y trad.). *Selected Writings of Max Reger*. Nueva York, Taylor & Francis Group, 2006, p. 76.

<sup>42</sup> Fitzgibbon, K. L. *Historicism and Nationalism...*, p. 94.

<sup>43</sup> Miramontes sentía una gran admiración por la *Misa en Si menor* de J. S. Bach, a la que consideraba, junto con la de Re mayor de Beethoven y el réquiem de Mozart, la culminación de un estilo religioso con el que se alababa a Dios directamente. Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, s.f. 1:13-14; Jiménez Casillas, B. *Biografía...*, pp. 125-126.

<sup>44</sup> Con las palabras “et incarnatus”.

(Coro)  
84 *ff* Ju - dex er - go cum se - de - bit,  
(Coro)  
*ff* Ju - dex er - go cum se - de - bit,  
(Coro)  
*ff* Ju - dex er - go cum se - de - bit,  
(Coro)  
*ff* Ju - dex er - go cum se - de - bit,

Ejemplo musical 16.5: Franz Liszt, *Requiem*, S.12. *Dies Irae*, cc. 84-91.

Paralelamente, Miramontes enfatiza la finalidad dramática del réquiem con giros de *circulatio* en el Kyrie y con recursos característicos del *affectus tristitiae* como *suspiratio* (cc. 9-12 del *Dies Irae*), *passus duriusculus* (reinterpretado en forma de séptima disminuida descendente en cc. 12-15 del *Dies Irae*<sup>45</sup>) y motivos ligados como expresión de tristeza. El Ejemplo musical 16.6 muestra el empleo de la figura de *circulatio* como elemento asociado a la señal de la cruz del movimiento inicial del réquiem de Miramontes. A partir de este simbolismo, el compositor desarrolla una textura fugada que prescinde del texto referido a la cruz<sup>46</sup> y mantiene una analogía estilística con el modelo que J. S. Bach utiliza en la segunda sección del Kyrie de su *Misa en Si menor*.

18 Solo  
Bass *p* Ky - rie e - le - i - son - e - le - i - son

Ejemplo musical 16.6: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem*. Kyrie, cc. 18-21.

<sup>45</sup> Para profundizar sobre el simbolismo de la muerte asociado al cromatismo descendente, véase Müller-Hartmann, Robert. "A Musical Symbol of Death". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8 (1945), pp. 199-203; Monelle, Raymond. *The Sense of Music*. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 66-73; y Biamonte, Nicole. "Variations on a Scheme: Bach's 'Crucifixus' and Chopin's and Scriabin's E-Minor Preludes". *Intégral*, 26 (2012), pp. 47-89, pp. 49-51.

<sup>46</sup> "En el segundo Kyrie y en el Crucifixus, Bach utiliza [...] la *circulatio* para representar a Cristo en la cruz. Un estudio de este motivo [...] muestra que Bach lo emplea frecuentemente en sus cantatas y música de pasión asociado a las palabras *kreuz* (cruz) o *Christus* (Cristo). Pero no solo usa este motivo, sino que sustituye la letra griega Chi (X) –un símbolo cristiano de Cristo o de la cruz– por sus correspondientes palabras [...]. La *circulatio* de las cuatro primeras notas del segundo Kyrie vincula el perdón de Dios del tercer movimiento con la referencia a Cristo crucificado del Crucifixus". Smith, Timothy A. "Circulatio as Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach". *Ars Lyrica: Journal of Lyrica Society for Word Music Relations*, 11 (2000), pp. 77-88, pp. 78-79.

Por otra parte, el Ejemplo musical 16.7 ilustra la utilización de *suspiratio* y *passus duriusculus* como elementos asociados al argumento del *Dies Irae*. De esta manera, el silencio adquiere carácter dramático y la tensión de séptima disminuida –parcialmente cromatizada en los giros finales– enfatiza el tono apocalíptico del movimiento y recupera la simbología del terror como posibilidad retórica del réquiem.

The musical score for Example 16.7 is presented in a standard format with four systems. The first system contains the vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part begins with a *ff* dynamic marking and the lyrics "sol - vet sae - clum in fa - vil - la tes - te". The second system contains the instrumental parts: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. These parts feature a *sf* dynamic marking and a melodic line characterized by a diminished seventh interval and chromaticism. The third system contains the Organ part, which also features a *sf* dynamic marking and a similar melodic line. The score is in 4/4 time and is set in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Ejemplo musical 16.7: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem. Dies Irae*, cc. 9-13.

De manera complementaria a los recursos característicos del *affectus tristitiae*, Miramontes utiliza el cromatismo ascendente (cc. 9-16 del *Dies Irae*) como referencia musical del ascenso al cielo<sup>47</sup>, el giro de *interrogatio* en “Qui sum miser” (Ejemplo musical 16.8) y los saltos de quinta descendente en el “Sálvame” (intervalo asociado a la muerte) y de sexta ascendente en el “Recordare” (asociado a la pena).

<sup>47</sup> Este recurso es utilizado también por Liszt en su réquiem; a modo de ejemplificación aparece en el Introito (cc. 71-80) y en el Ofertorio (cc. 5-9).

118  
Tenor

**Allegro** **Lento** **Allegro** **Piu Lento**

*p* *pp* *morendo*

cturus? quem pa-tro-num ro-ga-turus? cum vix ius-tus sit se-cu-rus

Ejemplo musical 16.8: Arnulfo Miramontes, *Misa de réquiem. Dies Irae*, solo de tenor, cc. 118-120.

A partir de este simbolismo musical, Miramontes concreta un modelo tonal que establece Sol menor como tonalidad principal y favorece las relaciones mediánticas con la modulación a Re menor como polaridad secundaria presente en los movimientos del primer responsorio del *Oficio de difuntos*, y en el *Dies Irae* y el *Agnus Dei* de la *Misa de réquiem*. Esta dualidad armónica reinterpreta el planteamiento tonal del género y establece un resultado de conjunto condicionado por la influencia de los réquiems de Mozart<sup>48</sup> o Liszt –centrados en Re menor– y del modelo ritual gregoriano. La referencia a este último favorece el carácter ritual del réquiem y vincula la alternancia tensional de Re y Sol –además de la de Fa plagal<sup>49</sup>– a un *ethos* modal asociado al simbolismo de la tristeza y la solemnidad de la muerte<sup>50</sup>.

Tabla 16.2: Arnulfo Miramontes, *Oficio de difuntos* y *Misa de réquiem*: plan tonal.

<i>Oficio de difuntos</i>	<i>Misa de réquiem</i>
<b>Invitatorio</b> (Sol m) <i>Regem cui omnia vivunt</i>	<b>Kyrie</b> (Sol m - Si b - Sol m)
<b>Responsorio I</b> (Re m) <i>Credo quod</i>	<b>Dies Irae</b> (Re m)
<b>Responsorio II</b> (Si b) <i>Qui Lazarum resuscitasti</i>	<b>Sanctus</b> (La m)
	<b>Benedictus</b> (Fa)
	<b>Agnus Dei</b> (Re m)
	<b>Libera me</b> (Sol m)

Finalmente, los procesos de desarrollo motivico muestran el estilo de un compositor instruido en la tradición germánica y confirma la asimilación de un recurso que confiere unidad a la obra y relaciona constructivamente perfiles temáticos de movimientos diferentes. Como referencia a esta práctica, la

<sup>48</sup> “Beethoven, con su misa en Re mayor y Mozart con su réquiem, culminaron en el estilo religioso –no litúrgico– que es el más elevado porque con él se alaba a Dios directamente”. Aguascalientes, Archivo Personal..., II-Documentos varios, s.f. 1:13-14; Jiménez Casillas, B. *Biografía...*, p. 125.

<sup>49</sup> El réquiem gregoriano tridentino ofrece un esquema modal integrado por Introito y Kyrie en modo 6, Gradual en 2, Tracto en 8, Secuencia en 1, Ofertorio en 2, Sanctus y Agnus Dei en modalidad arcaica, Comunión en 8.

<sup>50</sup> Las distintas partes del réquiem gregoriano tridentino muestran una organización modal definida por un esquema en el que prevalecen los modos 6, 2 y 8. Los dos primeros, presentes en el Introito y Kyrie (modo 6) y en el Gradual y el Ofertorio (modo 2), enfatizan el tono triste y grave de la misa de difuntos, de manera que la forma concreta un contexto expresivo acorde con el sentimiento religioso de la misa. El protagonismo de la tristeza en el *ethos* modal del género evoluciona a partir del carácter lacrimógeno inicial hasta la gravedad y la melancolía del Gradual y el Tracto. De manera paralela, el modo 8 caracteriza la armonía del Tracto y la Comunión final con un *ethos* solemne y correcto que potencia la majestuosidad y prepara el simbolismo del *Dies Irae* (desarrollado sobre un modo primero grave y enérgico). En conjunto, la misa de difuntos obedece a un *ethos* diferenciado pero acorde con la finalidad del rito funerario. El predominio del modo de Re (auténtico (1) y plagal (2)) y el de Sol plagal (8) en el réquiem contrasta con la elección del Fa plagal para Introito y Kyrie, de manera que la relación mediántica de tercera del comienzo se alterna con la de quinta dentro de la organización modal de la misa. Para profundizar sobre el *ethos* modal, véase J. Cotton en *De musica cum tonario* (ca. 1100), en Meyer, Kathi. “The Eight Gregorian Modes on Cluny Capitals”. *The Art Bulletin*, 34, 2 (1952), pp. 75-94, pp. 75-76; Chailley, Jacques. “Les huit tons de la musique et l’ethos des modes aux chapiteaux de Cluny”. *Acta Musicologica*, 57, 1 (1985), pp. 73-94; y Scillia, Charles E. “Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor”. *Gesta*, 27, 1-2 (1988), pp. 133-148.



## Conclusiones

El estudio de *Oficio de difuntos y Misa de réquiem* del maestro Miramontes ejemplifica la pervivencia de un referente funerario en el contexto creativo de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX. Planteado sobre una estructura ritual, personaliza el modelo formal del Propio de la misa en un resultado unitario que integra oficio con misa y que, en vida de Miramontes, se interpretaba siempre de forma continua.

Las particularidades de su desarrollo musical enfatizan el simbolismo del género y ofrecen una revitalización de elementos retóricos que vinculan el *affectus tristitiae* con otros referentes representativos del modelo barroco o romántico. En este sentido, el oficio y réquiem de Miramontes no es solo una propuesta funeral de naturaleza conmemorativa, sino que aspira a demostrar las posibilidades técnicas que el maestro aprendió de su admirado Francisco Godínez y que perfeccionó posteriormente junto a Philipp Rüfer en Berlín. A partir de ello, Miramontes asimila la tradición del género litúrgico y participa de un contexto creativo que vincula su espíritu costumbrista a la asimilación de la estética alemana de principios del siglo XX y a la adquisición de unos principios técnicos que determinan un estilo característico del compositor.

El contexto religioso que ilustra la creación del réquiem determina la influencia que el entorno clerical tuvo sobre el joven Miramontes. De esta manera, además de formar parte del círculo de organistas del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y de la Catedral de Aguascalientes, el compositor participa de la influencia formativa de Francisco Godínez. Como resultado, Miramontes se familiariza con el estilo del maestro y acepta unos principios estéticos que condicionan el desarrollo de su réquiem y evitan el planteamiento romántico de gran escala. Consecuentemente, Miramontes asimila la necesidad de “dignificar la música eclesiástica” y dirige las posibilidades del argumento funerario hacia un lenguaje expresivo que carece de efectismos y teatralidad. La revitalización del modelo de desarrollo motivico alemán y las posibilidades de las técnicas neobarrocas, trabajadas durante su estancia en Berlín, favorecen esta finalidad y condiciona la elección de una textura moderada que –además de integrar el órgano con la orquesta de cuerdas– potencia las posibilidades dramáticas de los recursos contrapuntísticos.

*Oficio de difuntos y Misa de réquiem* es una obra que consolida el final de la primera etapa creativa de Miramontes. Un período convulso marcado por la inestabilidad social de los movimientos revolucionarios y por la juventud de un compositor que dejará un legado de más de 150 referencias. En palabras de Pedro Michaca, el “réquiem del maestro Miramontes revela al músico completo que posee la técnica de la composición y, sin afán de originalidad, la pone al servicio de su inspiración”<sup>53</sup>. Tras su reestreno en 2015, la figura de Miramontes aparece vinculada a la pervivencia de uno de los géneros religiosos más representativos del siglo XX y plantea un referente “internacional” que –desde su localismo natal– participa de la influencia de creadores como Liszt o J. S. Bach. A modo de conclusión, podemos afirmar que esta obra concreta la aceptación de un ideal reformista que Miramontes interpreta como una necesidad estética nacional y que –en palabras de Antonio Gomezanda– representa “el canto inspirado y sincero del hijo, vivificando el más puro y sublime de los amores, como es el amor a la madre, amor que ni la muerte puede destruir”<sup>54</sup>. Con la intención de que el tiempo “no pueda destruir” esta obra representativa de la producción religiosa del compositor concluyo este trabajo y confío en su recuperación musical como testimonio significativo de un período trascendental en la historia musical de México.

<sup>53</sup> “Musicalidades”, recopilación de críticas sobre el *Réquiem* de Miramontes realizada por Carlos del Castillo. *El Universal* (México), 14 de octubre de 1953, s.p.

<sup>54</sup> *Ibid.*