

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“LA BERMEJA SERVIDUMBRE. REBELIONES, OBEDIENCIAS Y
SOLIDARIDADES EN LA CAPILLA CATEDRALICIA EN 1582”**

INFORME ACADÉMICO POR ARTÍCULO ACADÉMICO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

ISRAEL ÁLVAREZ MOCTEZUMA

ASESOR: DR. ANTONIO RUBIAL GARCÍA

MÉXICO, D.F.

AGOSTO, 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

GRATOS ANIMUS

A MI FAMILIA DE LA FACULTAD: RAFAEL GUEVARA FEFER Y GERARDO LÓPEZ LUNA – POR RESUCITARME DE ENTRE LOS MUERTOS –, MARIO VÁZQUEZ OLIVERA Y EDGAR ROJANO, POR TANTAS LECCIONES DE *HISTORIA*. A MIS MAESTROS DE SIEMPRE: ANTONIO RUBIAL, *VENERABILIS DOCTOR ET OPTIME PATER*, JOSÉ RUBÉN ROMERO, *OPTIME MAGISTER*, ANTONIO GARCÍA DE LEÓN, POR LA VIHUELA, LAS *DIFERENCIAS* Y EL SARAO, Y A JUANA GUTIÉRREZ HACES, POR SU INDISOLUBLE PRESENCIA. A MIS COFRADES DEL SEMINARIO INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES (ROY, GUILLERMO, DANIEL, ENRIQUE, ROBERTO, RUBÉN), POR TANTO JUNTOS. AL SEMINARIO NACIONAL DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA. A LA *GENS* ÁLVAREZ MOCTEZUMA, DE LA CUAL SOY.

| | |
|------------------------------------|--------|
| Índice | Página |
| Introducción | 1 |
| Resumen | 6 |
| Fuentes manuscritas y Bibliografía | 9 |
| Texto de Publicación | 10 |

ISRAEL ÁLVAREZ MOCTEZUMA
COLEGIO DE HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INFORME ACADÉMICO

LA PURPÚREA SERVIDUMBRE. REBELIONES, OBEDIENCIAS Y SOLIDARIDADES EN LA CAPILLA CATEDRALICIA EN EL AÑO DE 1582.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación fue realizado dentro del *Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, y del *Proyecto Musicat: Sistema relacional de información sobre música y músicos en las catedrales novohispanas y el México Independiente, periodo 1525-1858* (DGAPA-PAPIIT [IN404206-3] -CONACYT [40821-H]- PIFFyL [2007-017]), proyectos de investigación interdisciplinarios cuyo principal objetivo es abordar la “música y los músicos” desde diversas ópticas disciplinarias, entendiendo la música cómo un fenómeno histórico, social y cultural complejo.

En el año de 2001, un pequeño grupo de académicos y estudiantes, provenientes de distintos campos del saber y del quehacer, empezaron a reunirse para intercambiar puntos de vista sobre la llamada “música colonial”.

Revisamos el estado de la cuestión y constatamos que no existía ningún trabajo que sistemáticamente incorporara toda la información contenida en actas de cabildos catedralicios, sobre música y músicos en la Nueva España y el México Independiente, dentro del periodo comprendido entre 1525 y 1858. Tampoco se había realizado un trabajo exhaustivo en sus respectivos archivos musicales.

Analizamos el interés que podría tener para nosotros el llevar a cabo un proyecto que nos condujese a desarrollar una metodología para recabar información documental de primera mano y que permitiese aproximarnos a la música novohispana desde un punto de vista *interdisciplinario*. Así es como surgió un proyecto que nos permitiese aprender unos de otros, colaborar en la formación de nuevos investigadores y contribuir a satisfacer necesidades reales de información sobre distintos aspectos de la música novohispana.¹

En octubre de 2002 me incorpore formalmente al *Seminario* y al *Proyecto Musicat*, con el objetivo primordial de trabajar con los documentos capitulares de la catedral metropolitana de México, y así, empezar a acercarme a los indicios que develaran la *historia* de eso que aún seguimos llamando “música y músicos” del periodo virreinal.

Dentro de los equipos de investigación constituidos para iniciar la labor con nuestros documentos manuscritos fui asignado al grupo responsable de trabajar con las actas capitulares del siglo XVI. Este material documental está formado por cuatro *libros de actas* que contienen las transcripciones manuscritas de las sesiones de cabildo realizadas por la corporación capitular a lo largo del siglo XVI novohispano. Nuestra tarea, al ser la elemental –pues consistía en ubicar, leer, transcribir, recabar y capturar datos que nos hablaran de la música y los músicos contenidos en estos documentos – nos develó un mundo fascinante y avasalladoramente complejo.

Después de aproximadamente un año de trabajo con nuestro *corpus* documental era evidente que nuestro marco primigenio de “música y músicos” era ya insuficiente, y se veía desbordado y fisurado por una realidad y un discurso –emanados de las actas capitulares – que cada vez se develaba más rico, pero también más abigarrado, y cuya

¹ Vid. www.musicat.unam.mx (consultado el 29 de junio de 2007).

complejidad ha ido en proporción a la profundidad de análisis con que hemos abordado nuestros *documentos*.

Esta primera cala de las actas de cabildo catedral del siglo XVI novohispano nos sirvió para realizar un primer bosquejo de historia de la “cultura musical” novohispana en el siglo XVI, misma que derivó en una ponencia que fue presentada dentro del “Primer Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad”, realizado en la ciudad de México los días 17 y 18 del mes de marzo de 2004.

El primer resultado de mi trabajo de investigación dentro del proyecto se concretó en un artículo (arbitrado) titulado “Con toda la Música y Solemnidad. Esbozos de una historia de la cultura musical y la capilla catedralicia novohispana del siglo XVI”, publicado dentro del libro *Música Catedral y Sociedad*², primera publicación del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente que vio la luz en febrero de 2006.

Así, y a lo largo de casi cinco años de trabajo sistemático y riguroso en el archivo catedral, presentamos este segundo trabajo, producto igualmente de la investigación realizada dentro del Seminario y del Proyecto Musicat.

Una primera versión de este segundó artículo fue presentada como ponencia dentro del “Segundo Coloquio Musicat: Lo sonoro en el ritual catedralicio. Iberoamérica, siglos XVI-XIX”, realizado del 22 al 24 de noviembre de 2005 en la ciudad de Oaxaca.

² Vid. Israel Álvarez Moctezuma, “Con toda la Música y Solemnidad. Esbozos de una historia de la cultura musical y la capilla catedralicia novohispana del siglo XVI”, en *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, edición de Lucero Enríquez, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006, pp.67-80.

La versión final que aquí presentamos fue publicada (tras un arduo arbitraje) en el libro *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*³, publicado en junio de 2007.

El presente trabajo es propuesto para optar por el título de Licenciado en Historia, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la modalidad de “Informe Académico por Artículo Académico” en el marco de las modificaciones al *Reglamento General de Exámenes* (Artículo 20, Apartado “A”, Inciso b y Artículo 23), aprobadas por el H. Consejo Universitario el 7 de julio de 2004. Dicha modalidad fue aprobada por el H. Consejo Técnico de la Facultad de Filosofía y Letras el 19 de agosto de 2005.

RESUMEN

En el verano de 1582 se desató una *crisis* dentro de la catedral metropolitana de México. Las endémicas carestías económicas de la fábrica catedralicia hicieron mella en distintos rubros de la economía episcopal: el ornato, las obvenciones, la construcción del templo, y finalmente, en los sueldos de los “criados y servidores” de la santa iglesia catedral; siendo los más afectados – por una decisión vertical del prelado y de los clérigos más poderosos del cabildo catedral – los cantores y ministriles de la capilla de música.⁴ Como los *servidores* menos protegidos por los lazos de solidaridades que unían a la corporación catedralicia, los músicos y cantores se vieron envueltos en una crisis laboral insospechada en el ámbito novohispano.

³ Vid. Israel Álvarez Moctezuma, “La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582”, en *II Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, edición de Patricia Díaz Cayeros, Guadalajara, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM-Universidad de Guadalajara, 2007, pp.37-42.

⁴ Para un acercamiento a la “depresión económica” del cabildo catedral de México. Vid. C.M. Stafford Poole, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain, 1571-1591*, Berkeley, University of California, 1987, pp. 51-53.

Por fortuna, todo el proceso y el desarrollo de esta *coyuntura* en el ámbito catedralicio se puede rastrear y reconstruir con minuciosidad, pues las actas capitulares de ese momento han fijado el discurrir de este proceso.

Esta serie de hechos, esta sucesión de idas y vueltas por las actas capitulares, han propiciado un somero número de estudios –en su mayoría musicológicos– que han pretendido ver en este proceso una “huelga de músicos”.⁵

Empero, pensamos que aún no se había estudiado el caso desde una perspectiva netamente historiográfica.

Así pues, en este breve texto pretendemos analizar este suceso (o la sucesión de hechos) para desentramar los móviles y consecuencias –sociales y económicas– de la llamada “huelga de músicos”, partiendo de los indicios contenidos en las actas capitulares de la catedral metropolitana de México.⁶ Pero sobre todo, comprendiendo a la capilla de música de catedral como una esfera social integrante de una corporación poderosa –es decir, del cabildo catedral– dentro de una sociedad de Antiguo Régimen, profundamente jerárquica y con estructuras y mentalidades económicas pre-industriales, en donde “la huelga” (que es un fenómeno propio de una sociedad industrializada), llanamente no tiene cabida.⁷

Esta crisis permite acercarnos a aspectos harto interesantes para el estudio de “lo sonoro en el ritual catedralicio”: por una parte, podemos escudriñar un proceso excepcional en la historia de las capillas de música novohispanas; y lo que

⁵ Nos remitiremos a los textos “con más autoridad en la materia”: Vid. Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*. México, SepSetentas/Diana, 1980, pp. 73 y ss; Robert Stevenson, *Music in México. A historical survey*. Nueva York, Crowell, 1952, pp. 106 y ss; Juan Manuel Lara Cárdenas, *Hernando Franco (1532-1585). Obras, Vol. 1*, México, CENIDIM, 1996, pp. XV y ss.

⁶ Vid. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, *Actas de Cabildo*, Lib. 3, fl. 149-154: 3 de julio, 6 de julio, 7 de julio, 13 de julio, 22 de agosto de 1582.

⁷ Para un primer acercamiento a esta problemática de “mentalidad económica” en el Antiguo Régimen Vid., Bronislaw Geremek, *La Piedad y la Horca. Historia de la miseria y de la caridad en Europa*, Madrid, Alianza Editorial, 1998; J. Nicolas, *Mouvements populaires et conscience sociale, XVI- XIX siècles*, París, Hachette, 1985; y de George Rudé, *Revoluciones populares y conciencia de clase*, Barcelona, Editorial Crítica, 1989.

consideramos más importante, nos deja observar (con cierto detalle) las prácticas laborales, las mentalidades socioeconómicas y las solidaridades, las rebeliones y las obediencias existentes entre nuestros clérigos, ministriles y cantores de ese *cuervo* que era la catedral de México en pleno siglo XVI.

Sin embargo, nos enfrentamos a una problemática compleja: Mencionáremos aquí acaso la más importante: las *fuentes*:

Los archivos clericales están, casi en su totalidad, contenidos en el corazón del sistema político y burocrático del siglo XVI que los gobierna y los produce; ofrecen a la mirada las consecuencias de su origen y no existen salvo porque una práctica de poder les ha dado vida. La coexistencia obligada entre el aparato eclesiástico y la cultura musical expone figuras perceptibles, cuyo contorno es posible trazar.

FUENTES MANUSCRITAS.

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México [ACCMM], *Actas de Cabildo*, Libro 3, 17 de julio de 1576 – 03 de junio de 1588.

BIBLIOGRAFÍA.

Braudel, Fernand, *Civilización material, economía y capitalismo. I Las Estructuras de lo cotidiano. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

_____, *La Historia y las Ciencias Sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Burke, Peter, *Historia y teoría social*, México, Instituto Mora, 1998.

Castañeda Delgado, Paulino, *La jerarquía de la Iglesia en Indias: el episcopado americano, 1500-1850*, Madrid, Mapfre, 1992.

Cox, Andrew (comp.), *The Corporate State. Corporatism and the State tradition in Western Europe*, Cambridge, Elgar Press, 1988.

Erlande-Brandenburg, Alain, *La Catedral*, Barcelona, Editorial Akal, 1993.

Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*. México, SepSetentas/Diana, 1980.

Lara Cárdenas, Juan Manuel, *Hernando Franco (1532-1585), Obras, vol. primero*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo IX, México, Cenidim, 1996.

Lota M. Spell, “La música en la catedral de México. S. XVI”, en *Hispanic American Historical Review*, Vol. XXVI, num. 3, agosto de 1946.

Nicolas, J., *Mouvements populaires et conscience sociale, XVI- XIX siècles*, París, Hachette, 1985.

Ongaro, Giulio, *Music of Renaissance*, Connecticut, Greenwood Press, 2003.

Pastor, Marialba, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificales*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Fondo de Cultura Económica, 2004.

Rudé, George, *Revueltas populares y conciencia de clase*, Barcelona, Editorial Crítica, 1989.

Sennett, Richard, *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la Civilización Occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Serrano, Luis G., *La traza original con que fue construida la catedral de México por mandato de su majestad Felipe II*, México, Escuela Nacional de Arquitectura-UNAM, 1964.

Sesma Muñoz, José A. (comp.), *Cofradías, gremios y solidaridades en la España Medieval*, Pamplona, Estudios Medievales Stella-Navarra, 1993.

Stevenson, Robert, *Music in Mexico. A historical survey*. New York, Crowell, 1952.

Stafford Poole, C.M., *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain, 1571-1591*, Berkeley, University of California, 1987.

Zavala, Silvio, *Una etapa en la construcción de la catedral de México alrededor de 1585*, México, El Colegio de México, 1982.

Musicat

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente



Seminario Nacional de Música
en la Nueva España y el México Independiente

2 Coloquio Musicat: Lo sonoro en el ritual catedralicio:
Iberoamérica, siglos XVI-XIX

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente



2 Coloquio Musicat
Lo sonoro en el
ritual catedralicio:
Iberoamérica,
siglos XVI-XIX



II COLOQUIO MUSICAL
LO SONORO EN EL RITUAL CATEDRALICIO:
IBEROAMÉRICA, SIGLOS XVI-XIX

MEMORIAS II

SEMINARIO NACIONAL DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE

Ciudad de México

Universidad Nacional Autónoma de México:
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela Nacional de Música
Cenidim Carlos Chávez (INBA-Conaculta)
Centro de Arte Mexicano, A.C.

Puebla

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla:
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Fundación Manuel Toussaint, A.C.

Oaxaca

CIESAS-Unidad Istmo
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca:
Biblioteca Francisco Burgoa
Casa de la Ciudad
Fundación Alfredo Harp Helú

Guadalajara

El Colegio de Jalisco
Universidad de Guadalajara:
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

San Cristóbal de las Casas

Universidad Autónoma de Chiapas

Mérida

Escuela Superior de Artes de Yucatán

COMITÉ EDITORIAL DEL 2º COLOQUIO MUSICAT:

Patricia Díaz Cayeros, Lucero Enríquez Rubio, Juan Manuel Lara Cárdenas,
Lourdes Turrent Díaz, Sergio Navarrete

ASISTENTES DEL COMITÉ

Margarita Covarrubias, Myriam Frago, Mónica Mézquita Palacios

El Seminario recibe apoyo de las siguientes instituciones:



II COLOQUIO MUSICAT

**LO SONORO EN EL RITUAL
CATEDRALICIO:
IBEROAMÉRICA, SIGLOS XVI-XIX**

Edición a cargo de
PATRICIA DÍAZ CAYEROS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
GUADALAJARA 2007

Reproducciones

Libro de coro V12. Bienes propiedad de la Nación. CONACULTA. Reproducción autorizada por la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural y el Acervo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Silla del obispo y escultura de san Pedro. Bienes propiedad de la Nación. CONACULTA. Reproducción autorizada por la Dirección General de Sitios y Monumentos Históricos y el Acervo de la Catedral de Durango.

Libros de coro 34, 43, 95 y 102. Bienes propiedad de la Nación. CONACULTA. Reproducción autorizada por la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural y el Acervo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Queda prohibida la reproducción, uso y aprovechamiento, por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación Mexicana contenidas en esta obra; está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas y la Ley Federal del Derecho de Autor. Su reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el titular del Derecho Patrimonial.

Diseño: Gabriel Yáñez

Portada: José María Velasco, *La catedral de Oaxaca* (fragmento), 1887,
Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, México, D.F.

Primera edición: 2007

D.R. © 2007 Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas
Circuito Mario de la Cueva s/n
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.

D.R. © 2007 Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Guanajuato No. 1045, Sector Hidalgo, 44260, Guadalajara, Jal.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Proyecto Musicat
www.musicat.unam.mx
musicat_web@yahoo.com.mx
Tel. (55) 5622-7547 ext. 205. Fax: (55) 5665-4740

ISBN: 978-970-27-1210-7

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| PRESENTACIÓN | 7 |
| <i>Drew Edward Davies</i> | |
| HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA | |
| La catedral sonora | 17 |
| <i>Ismael Fernández de la Cuesta</i> | |
| La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582 | 31 |
| <i>Israel Álvarez Moctezuma</i> | |
| Ritual y música en las honras fúnebres de los obispos poblanos | 43 |
| <i>Montserrat Galí Boadella</i> | |
| Campanas de la catedral de México (1653-1671): adquisición, uso, conflictos y consagración | 59 |
| <i>Ruth Yareth Reyes Acevedo</i> | |
| MUSICOLOGÍA: EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS. PRIMERA PARTE: TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO, ESTÉTICA. SEGUNDA PARTE: PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA | |
| Cristóbal de Campaya y la fabricación del primer reglamento de coro en América: la importancia del coro en la conquista espiritual de México-Tenochtitlan | 75 |
| <i>Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz</i> | |

| | |
|--|-----|
| El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro | 87 |
| <i>Drew Edward Davies</i> | |
| El cantor mulato Luis Barreto. La vida singular de una voz en la catedral de México en el amanecer del siglo XVII | 105 |
| <i>Alfredo Nava Sánchez</i> | |
| Los órganos barrocos de la catedral metropolitana de México | 121 |
| <i>Edward Charles Pepe</i> | |
| FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS | |
| Lectura arqueológica de los libros de coro. Evidencias de modificaciones históricas | 131 |
| <i>Laura Olivia Ibarra Carmona y Mónica Pérez Flores</i> | |
| El género motetístico a principios del siglo XVII en España: una propuesta de interpretación | 139 |
| <i>Francisco Rodilla León</i> | |
| Los libros de coro de la catedral de México. Proyecto de conservación, catalogación y digitalización | 151 |
| <i>Silvia Salgado Ruelas</i> | |
| DIRECTORIO | 159 |

PRESENTACIÓN

Drew Edward Davies

Universidad Northwestern

De vez en cuando me preguntan los musicólogos y académicos de otras disciplinas: ¿por qué se concentra la musicología histórica de América latina en el estudio de la música catedralicia? Luego de citar varios catálogos, crónicas de las vidas de músicos y ediciones de la música catedralicia publicados desde los años cincuenta, ellos me cuestionan: ¿eso no se ha hecho ya? y ¿no hubo música en la Nueva España fuera de los archivos catedralicios?

Siempre son breves mis respuestas a tales interrogantes. A la primera contesto no: no todo se ha hecho. De verdad, diría que la música catedralicia novohispana ha sido *descrita* en las obras preliminares —catálogos y crónicas documentales— escritas por Saldívar, Stevenson, Spiess, Estrada, Stanford y otros, pero no verdaderamente *estudiada*, por lo menos en texto impreso.¹ A la segunda respondo que sí: por supuesto hubo música en la Nueva España fuera de los archivos catedralicios. De hecho, toda, porque el archivo catedralicio no era más que un depósito de papeles que contenía las instrucciones para hacer música en el espacio ritual de la catedral propia. Aunque conocemos el contenido musical de los archivos catedralicios, sólo hemos empezado a entender el fenómeno de *la música en las catedrales*.

En la sociedad estratificada de la Nueva España, la catedral era el espacio ritual más elitista de cada ciudad importante. Constituía el centro físico y espiritual de la vida urbana y el lugar principal donde el público podía disfrutar las bellas artes. La estructura construida para albergar la silla del obispo, la cate-

1 En orden de publicación: Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP, 1934; Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, New York, Crowell, 1952; Lincoln Spiess y E. Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, Information Coordinators, 1969; Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, OAS, 1970; Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, SEP, 1973; Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002.

dral, simbolizaba la autoridad de la Iglesia universal de san Pedro y la primacía de Roma en ultramar. Las ceremonias representadas en las catedrales fluían de acuerdo con un antiguo (aunque siempre cambiante) calendario litúrgico que era distinto en cada lugar debido a los patronos locales, las chantrías y las preferencias devocionales de la gente.² Cada devoción poseía un sentido distinto, alentaba actividades y celebraciones diversas e inspiraba de modo diferente la expresión artística en la pintura, la escultura, la arquitectura, la palabra hablada y, por supuesto, la música. De verdad es la interacción entre lo global y lo local uno de los aspectos más interesantes de la cultura catedralicia.

Es posible imaginar una catedral novohispana, digamos la de Oaxaca, a punto de celebrar un importante día festivo hacia la mitad del siglo XVIII. El edificio sería similar al actual, con sus muros gruesos para resistir los sismos y su coro ubicado en el centro de la nave, aunque el vestido de la gente, los olores y algunas costumbres serían un tanto extraños. ¿Qué se escucharía en ese espacio? Sin duda, un repertorio repleto de música antigua y nueva, incluso obras compuestas específicamente para la fecha, algunas bien conocidas y otras improvisadas, unas con texto en latín y otras en castellano. Sobre todo se escucharía el canto llano, leído en los grandes libros de coro o entonado según las fórmulas memorizadas. Los miembros del coro cantarían al modo polifónico u homófono en las lecturas de importantes textos litúrgicos y todas las voces e instrumentos de la capilla se juntarían para presentar arreglos policorales del ordinario de la misa y los salmos de vísperas. La gente escucharía música escrita o improvisada para órgano y el repique de las campanas. Para todos, uno de los momentos más esperados sería el correspondiente a los nuevos villancicos compuestos por el maestro de capilla para los maitines, con música de estilo italiano contemporáneo. Y no olvidemos los sonidos de la vida misma: la gente al moverse, rezar, hablar, llorar, gritar. Todo esto resonaba en la catedral: una gloriosa mezcla de lo tradicional y lo nuevo, lo planeado y lo espontáneo, lo humano y el concepto de lo divino. La música catedralicia tenía un significado profundo para los fieles y se tocaba no en conciertos como hoy, sino *en concierto con* las actividades litúrgicas y devotas.

2 Véase David A. Brading, *Church and State in Bourbon Mexico: The Diocese of Michoacan 1749-1810*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Los musicólogos han analizado con frecuencia la música de las iglesias como un fenómeno autónomo, fuera de su contexto ritual o social.³ A la inversa, pocos historiadores de otras disciplinas han considerado seriamente la música en sus estudios de las catedrales. Así, en México, donde las fuentes de la música virreinal sobreviven ante todo en los archivos catedralicios, donde se ha publicado hasta cierto punto poco trabajo académico y donde investigadores talentosos, expertos en varias disciplinas, expresan interés por la cultura catedralicia histórica, las oportunidades para el trabajo interdisciplinario y fructuoso son abundantes.

Por supuesto, esta perspectiva interdisciplinaria es uno de los rasgos significativos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, proyecto nacional fundado por un grupo de investigadores, coordinado por Lucero Enríquez y con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM). Desarrollado en siete de las catedrales históricamente más importantes del país: Puebla, México, Oaxaca, Durango, Mérida, Guadalajara y San Cristóbal de las Casas, el proyecto Musicat reúne, estudia, preserva y brinda acceso a datos sobre la vida musical en territorio mexicano entre 1525 y 1858.

Después del éxito de su primer coloquio realizado en la Casa de las Humanidades de la ciudad de México en 2004, el seminario nacional convocó al segundo en Oaxaca, del 22 al 24 de noviembre de 2005, para celebrar un diálogo interdisciplinario sobre los aspectos sonoros del ritual catedralicio novohispano.⁴ En el impresionante marco de la Biblioteca Francisco de Burgoa, del ex Convento de Santo Domingo, académicos de varias disciplinas de América y Europa presentaron ponencias y avances de investigación relativos a la misa, los oficios

3 Entre otros excelentes modelos para estudiar la música en el contexto interdisciplinario del ritual, véanse Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris (500-1550)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 y Anne Walters Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. En México, los trabajos de Juan Manuel Lara Cárdenas siempre discuten el canto llano y la liturgia, como por ejemplo su *Hernando Franco. Obras. Volumen primero. Tesoro de la música polifónica en México*, México, Cenidim, 1996, vol. 10.

4 Lucero Enríquez escribió la primera etapa de la historia de Musicat en la introducción de Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006.

divinos, los días festivos y las ceremonias especiales celebrados en las catedrales. El presente volumen consta de versiones editadas y modificadas de 11 ensayos elegidos entre los 22 dados a conocer en esa reunión. Se dividen en tres categorías metodológicas: historia, musicología, y fuentes y archivos. Gracias a ellos se dan pasos adelante en el desarrollo de una visión interdisciplinaria y más precisa en el estudio de la música de las catedrales de la Nueva España.

El distinguido musicólogo español Ismael Fernández de la Cuesta, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, leyó la ponencia magistral del coloquio, donde discurre sobre su tema principal: “La catedral sonora”. Emplea una metáfora —la catedral sumergida— para evocar cómo la preferencia moderna por el estudio de las artes plásticas sin entender sus contextos rituales ha dejado la realidad histórica intocada. Respetada autoridad en el campo del canto llano, Fernández de la Cuesta nos lleva al mundo sonoro teórico de los griegos, romanos y judíos en tiempos clásicos para demostrar cómo las tradiciones de la recitación y ornamentación de la liturgia se desarrollaron a lo largo de siglos en las prácticas del canto llano y la polifonía de la Iglesia cristiana, inspiradas en los discursos teóricos sobre la naturaleza de la música. Luego de recordarnos que la catedral era el patrocinador más importante de los compositores en España y sus territorios hasta el siglo XVIII, Fernández de la Cuesta afirma que no se puede separar la música del ritual.

Igualmente sensible al carácter ritual de la catedral, resulta en su ensayo Montserrat Galí Boadella, investigadora de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y coordinadora regional de la misma ciudad para Musicat. Titulado “Ritual y música en las honras fúnebres de los obispos poblanos”, su trabajo unifica la historia de las exequias en la catedral de Puebla con el repertorio musical conocido por inventarios históricos y el archivo actual. Después de indicar que los aspectos sonoros de las exequias incluían el repique de las campanas y la música ceremonial, Galí usa unas descripciones documentales del ritual fúnebre y analiza el repertorio para ilustrar el proceso de la modernización y los cambios de gusto desde el siglo XVII hasta el fin de la época virreinal. El punto de vista de Galí Boadella, como el de Fernández de la Cuesta, no divide las artes de la actividad ritual.

También hay referencias al ritual en mi contribución a este volumen: “El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro”. Elaborado con base

en mis investigaciones como coordinador regional duranguense de Musicat, en este ensayo considero cómo las letras de villancicos para la fiesta de san Pedro señalan el tema de la primacía de Roma y demuestro cómo el lenguaje musical de estos villancicos ilustra métodos de la alegoría tonal normalmente identificados sólo en la música europea. Se trata del único texto de esta obra colectiva que incluye ejemplos de música transcrita, donde se siguen ideas poéticas, como por ejemplo la de san Pedro como maestro de la capilla celestial, desde los villancicos de la ciudad de México en el siglo XVII hasta otros de Durango de finales del siglo XVIII. Al final planteo teorías para explicar la fuerte devoción a san Pedro en la Nueva España, fenómeno relativamente ausente en la Europa contemporánea.

Cinco ensayos de este libro desarrollan información encontrada en los documentos primarios para detallar la historia de la producción de la música en la Catedral Metropolitana de México a lo largo de la época virreinal. Leídos juntos, demuestran el alcance de las conexiones entre la música y otros aspectos de la cultura catedralicia, aunque cada uno cubre un tema y un periodo distintos. Por ejemplo, Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, ambos de la UNAM, exploran el papel del canónigo Cristóbal de Campaya en las primeras décadas posteriores a la Conquista. Campaya trajo a la Nueva España el primer reglamento del funcionamiento de un coro catedralicio, para dirigir la actividad ritual y el comportamiento de los canónigos, sacerdotes y músicos del coro. Veremos que Campaya también desempeñó un importante papel en el desarrollo de la música en la catedral, porque ordenó los primeros libros de coro desde España.

En su contribución titulada “La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582”, Israel Álvarez Moctezuma, de la UNAM, da vida a las interacciones sociales entre los músicos y la jerarquía de la Catedral Metropolitana de México hacia finales del siglo XVI. Minuciosamente documentado y rico en teoría social, el trabajo de Álvarez demuestra que un incidente muy conocido en la historia del cabildo catedral sucedido en 1582 no constituyó una huelga en el sentido moderno, sino que señaló una red de alianzas entre los músicos, más cercana al concepto de un gremio en la Europa del periodo moderno temprano. El autor de este ensayo, como muchos otros apoyados por Musicat, se esfuerza para pensar en términos más precisos la problemática historiográfica de la música en la Nueva España.

Alfredo Nava Sánchez, de la UNAM, ofrece una crónica de la carrera extraordinaria del cantor mulato Luis Barreto. Como el pintor también mulato Juan Correa, Barreto era una excepción de la regla en la jerarquía de la sociedad novohispana. Durante su vida recorrió muchos niveles: la esclavitud, la libertad, la celebridad. Una vez descrito como “el mejor cantor de las Indias”, con Barreto se ejemplifica el elemento africano a menudo soslayado en la historia de México.

Por su parte, Ruth Yareth Reyes Acevedo, de la UNAM, escribe sobre la adquisición, consagración y uso de las campanas de la catedral a mediados del siglo XVII. Desde el empleo del primer campanario hasta más allá del establecimiento de un reglamento para normarlo, se explica cómo las campanas tenían un papel más importante en la vida sonora de la catedral y de toda la sociedad. Finalmente, Edward Charles Pepe, investigador independiente con residencia en Oaxaca, traza la historia y estructura de los dos órganos de la Catedral Metropolitana con atención especial en las modificaciones de que fueron objeto en el siglo XVIII. Juntos, estos cinco ensayos sobre la Catedral de México acrecientan nuestro conocimiento de los medios de producción musical en esa espléndida institución y nos ayudan a imaginar con mayor exactitud los sonidos que la gente escuchaba en ella hace 300 o 400 años.

Pensando en la música cantada en una catedral como la de México en el siglo XVII, Francisco Rodilla León, de la Universidad de Extremadura, España, considera cómo se interpreta tal repertorio hoy día. El autor enfoca el género del motete polifónico y analiza la composición histórica de los coros de las catedrales españolas para demostrar que las interpretaciones modernas se diferencian drásticamente en la forma y el concepto del sonido originalmente escuchado.

Por último, dos ensayos discuten el proyecto multidisciplinario en curso de restaurar, digitalizar y estudiar los libros de coro de la Catedral Metropolitana de México. Silvia Salgado, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, explica el progreso actual del proyecto, detalla los esfuerzos de la restauración y estudia las iluminaciones desde la perspectiva de la historia del arte. Laura Olivia Ibarra Carmona y Mónica Pérez Flores, ambas del Instituto Nacional de Antropología e Historia, ilustran —literalmente— cinco categorías de modificaciones que han alterado los libros de coro. Mediante un estudio arqueológico, esta información puede generar un conocimiento más preciso de los distintos usos de esas obras a través de los siglos. Estos dos reportes sobre la investigación actual ponderan

la riqueza increíble de los libros de coro. Por años, continuaremos aprendiendo de estos libros de coro en el futuro. Es importante recordar que el canto llano atesorado en ellos era la música más comúnmente escuchada en la catedral.

Para mí, uno de los grandes placeres que brinda el estudio de una catedral es descubrir los estratos de la cultura. Cada pintura, cada historia, cada obra de música refleja uno o varios de esos estratos. Y con cada descubrimiento se enriquece nuestro conocimiento de ellos. Por supuesto, el estudio de la catedral no revela todos los aspectos de la vida musical en la época virreinal. Aún no se exploran las músicas populares, las indígenas y las de otros grupos religiosos. Pero, al mismo tiempo, nuestro enfoque permitirá entender mejor una estética singular, una estética que ofrecía a toda la gente una sensación de la gloria del cielo: la catedral sonora.

México, D.F., a 20 de octubre de 2006

**HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA
CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA**

LA CATEDRAL SONORA

Ismael Fernández de la Cuesta

Real Conservatorio de Música de Madrid

Marie de Rabutin-Chantal, marquesa de Sévigné (1626-1696), cuenta en una de sus cartas a su hija Marie-Blanche, madame de Grignan, que Luis XIV, después de la ceremonia de su consagración como rey de Francia, tuvo la visión de una catedral sumergida en la marisma de la Picardía. La catedral estaba allí, fuera del acceso de los fieles, porque guardaba celosamente una preciosa reliquia. “Su Majestad Muy Cristiana —relata la noble Dama— habría recibido esta revelación como prenda de la *grandeur* y magnificencia que su reinado debía traer al país”. La célebre madame de Sévigné obtuvo la noticia directamente del rey por su familiaridad con él, y añade que este hecho es “la cosa más secreta, más maravillosa, más increíble, más singular, más maravillosa [...], una cosa de la que no se encuentra ejemplo alguno en tiempos pasados”.¹

El gran músico Claude Debussy (1862-1918) se inspiró en este legendario acontecimiento para componer su preludio número 10 para piano que lleva por título *La cathédrale engloutie*, *La catedral sumergida*, en el primer libro de Preludios publicado en 1910. Debussy pretendía hacer simbólicamente vivo, sonoro, aquel edificio que fue revelado a Luis XIV y, por extensión, a todas las catedrales europeas de su tiempo, enseña y núcleo de la más auténtica historia europea. La música que el compositor francés pone en las piedras de la catedral no crece y se agiganta en los perfiles de sus muros y en la cavidad de sus bóvedas, no vibra con la luz de sus vidrieras ni nace del virtuosismo de los viejos maestros cantores y organistas. Surge de la nostalgia posromántica de un modernista. Posee la misma transparencia etérea, fugaz, volátil e impresionista que pinta Monet en sus cuadros de “La catedral de Rouen”, y manifiesta la misma desazón y escepticismo que inspiran los versos de Paul Verlaine (1844-1896) en su *Clochi-clocha*: “Notre-Dame

1 Madame de Sévigné, *Lettres*, (presentación y comp. de Hélène Bernard), París, Flammarion, 2003.

de Paris, Nuptiale et sépulcrale, Bourdonne dans le ciel gris” (“Notre Dame de París, nupcial y sepulcral, ronronea en el cielo gris”).²



He querido iniciar esta conferencia recordando, a modo de parábola, el prelude de Debussy *La cathédrale engloutie*, pues la catedral a la que voy a referirme a continuación es también en la actualidad una catedral sumergida, víctima de un exceso en la valoración de sus espacios arquitectónicos y de sus tesoros plásticos por el abandono activo del ritual sagrado y de la atmósfera sonora para la que se edificó.

Todas las catedrales —las catedrales antiguas que aún se yerguen en muchas de nuestras ciudades— son hoy lugares extraordinarios que ya no están abiertos de par en par a la actividad religiosa de los fieles cristianos, como cuando nacieron, sino cerrados como inmensas y grandiosas arcas que guardan los maravillosos tesoros artísticos acumulados en ellas durante siglos. Las fábricas catedralicias, desligadas de la liturgia cristiana viva, espectacular, que, hecha de palabra y música, dio origen y sentido a los espacios de extraordinaria arquitectura románica, gótica, renacentista y barroca, se exhiben hoy sobre todo al viajero, al turista, ávido de experiencias artísticas, insólitas, visuales, y se cierran al culto de antaño, indisolublemente ligado a la música, a la gran música.

No entraré a enjuiciar las decisiones que en materia litúrgica han tomado las autoridades eclesiásticas (no todas, hay que decirlo) para arrojar fuera de sus iglesias el canto gregoriano, la polifonía sacra, el canto del órgano y las orquestas sagradas, y dejar mudas sus naves, sus bóvedas, sus ábsides, su coro. No pondré en duda su derecho a organizar el culto cristiano hoy, como lo han hecho a lo largo de su historia. Mi contemplación de la Iglesia de los siglos pasados tiende sobre todo a valorar objetivamente una práctica ininterrumpida en las iglesias y catedrales y recordar la doctrina que la sustentó, muy distinta de la que proclama el catolicismo

2 Paul Verlaine: “Clochi-clocha, L’église Saint-Nicolas / Du Chardonnet bat un glas, / Et l’église Saint-Étienne / Du Mont lance à perdre haleine / Des carillons variés / Pour de jeunes mariés, / Tandis que la cathédrale / Notre-Dame de Paris, / Nuptiale et sépulcrale, / Bourdonne dans le ciel gris”.

actual. Lo que voy a manifestar en seguida es, por tanto, una convicción basada en hechos históricos objetivos y en la teología de los Padres de la Iglesia y de autores eclesiásticos muy representativos e influyentes.

CULTO MONOTEÍSTA, CULTO POLITEÍSTA

Los cristianos primitivos practicaban, como los judíos —pues eran de su raza y religión—, una liturgia de recitaciones y de cánticos. Su ámbito era el de la familia y el de la comunidad de creyentes. No necesitaban para ello lugares grandes, suntuosos. Para este menester eran inútiles los templos, los teatros, los circos, frecuentados por los practicantes de las religiones politeístas cuyo culto se expresaba principalmente a través de gestos rituales, sacrificios, representaciones, espectáculos.

La diferencia fundamental entre el culto del monoteísmo judeocristiano y del politeísmo grecorromano nace de la doctrina básica de ambos tipos de religiones. El Dios de los cristianos, ser todopoderoso, creador del mundo y de todas las criaturas, posee absoluto dominio sobre los hombres, su vida y sus actos. Éstos deben obedecer su voluntad, manifestada a lo largo de la historia, una historia sagrada. La Epístola a los Hebreos expresa el pensamiento cristiano de la siguiente manera: “Dios habló parcialmente y de muchos modos en tiempos pasados a nuestros Padres por medio de los Profetas. En estos últimos tiempos nos ha hablado por el Hijo a quien constituyó heredero universal”.³ La respuesta al designio divino debe traducirse en una vida moralmente impecable. La liturgia, así judía como cristiana, de la época primitiva tenía por objeto recibir el mensaje divino plasmado en la Biblia y dar cumplida respuesta con palabras apropiadas a dicho mensaje. Así, los actos culturales consistían en la recitación solemne de los textos bíblicos por el rabino en la liturgia hebrea, por el presbítero o personas técnicamente habilitadas para ello, porque sabían recitar con la ayuda de un libro o simplemente de memoria, en la liturgia cristiana. A esta recitación seguía la respuesta de compromiso de los fieles cantando salmos y cánticos espirituales.⁴

En la concepción politeísta de la divinidad, el poder divino lo compartían muchos dioses. La idea de tales deidades tenía como fundamento el antropomor-

3 Hebreos, 1,1-2.

4 Efesios, 5,19, Colosenses, 3,16.

fismo, que les atribuía rasgos, formas y acciones humanas. En la religión politeísta grecorromana los dioses poseían las mismas cualidades que los seres humanos, salvo la inmortalidad y un poder superior, omnímodo, en el ámbito de su competencia. Consiguientemente, la liturgia de esta religión politeísta tenía por objeto, por una parte, granjearse el favor divino, función propiciatoria, y, por otra, ahuyentar el mal, función apotropaica. Para ello se entendía que los gestos, los hechos rituales, los sacrificios, las donaciones en los templos, los espectáculos en los teatros y en los circos eran más eficaces que las palabras.

La progresiva inserción de los primitivos cristianos en la sociedad romana trajo como consecuencia la aceptación de algunos hábitos religiosos convenientemente adaptados. No obstante, las autoridades eclesiásticas fueron muy rigurosas en sus declaraciones y mandatos para impedir cualquier sombra de paganismo que pudiera acechar a los neófitos o neoconvertidos.⁵ Del siglo III nos han quedado varios libros con el título *De Spectaculis*, y escritos respectivamente por Tertuliano,⁶ Cipriano de Cartago⁷ y el disidente Novaciano,⁸ destinados a convencer a los cristianos de no asistir a los espectáculos. Era evidente que los cristianos no podían participar en los ritos que se practicaban en los templos. Más difícil era hacer ver a los neófitos que no era propio de un cristiano acudir a los espectáculos públicos. Éstos eran una manifestación más de la idolatría y, por eso, la asistencia a los juegos constituía un gran pecado.⁹ Cipriano de Cartago afirma, en referencia probable a un texto de Ovidio,¹⁰ que la idolatría es la madre de todos los espectáculos: “ludo-

5 Véanse los datos sobre la participación de los cristianos en los espectáculos públicos, en el caso de los aurigas, y la reacción de las autoridades eclesiásticas que proporciona J.A. Jiménez, “Ídolos de la Antigüedad tardía: algunos aspectos sobre los aurigas en Occidente (siglos IV-VI)”, en *Ludica*, núm. 4, 1998, pp. 20-33.

6 Tertullianus, *De Spectaculis*, PL, I, 629-662.

7 Cyprianus Carthaginensis, *De Spectaculis*, PL, IV, 779-787.

8 Novatianus, *De Spectaculis* (ed. de G.F. Diercks), en *Corpus Christianorum*, Turnhout, 1972, Series Latina, vol. IV, pp. 153-179.

9 “Caeterum et plateae, et forum, et balneae, et stabula, et ipsae domus nostrae sine idolis omnino non sunt; totum saeculum Satanas et angeli ejus repleverunt. Non tamen quod in saeculo sumus, a Deo excidimus, sed si quid de saeculi criminibus attigerimus. Proinde si Capitolium, si Serapeum sacrificator et adorator intravero, a Deo excidam, quemadmodum circum vel theatrum spectator. Loca nos non contaminant per se, sed quae in locis fiunt.” Tertullianus, *op. cit.*, 8, PL, I, 640.

10 Publio Ovidio Nasón, *Fastos*, Lib. V.

rum omnium mater est”.¹¹ Así, por ejemplo, los histriones que actuaban en el circo o en el teatro no podían ser bautizados por participar en un espectáculo pagano, y, si lo eran y continuaban en el oficio, eran excomulgados.¹² Los Padres de la Iglesia argumentan que los cristianos no necesitan asistir, ni menos aún participar, en los espectáculos paganos, porque el gozo de las representaciones, del circo, del teatro puede conseguirse muy de otra manera, como, por ejemplo, en las reuniones de la Iglesia *societates ecclesiarum*,¹³ cumpliendo lo que mandan las Sagradas Escrituras que se leen en los actos litúrgicos. En ellas ya tienen la verdadera representación de los grandes hechos de Dios para traer la salvación al hombre a través de las palabras que rememoran la historia sagrada.¹⁴ San Cipriano dice a los cristianos que, además de las cosas invisibles del cielo que todavía no pueden contemplar, tienen en la tierra mejores espectáculos que los de los circos y teatros, a saber, el espectáculo de

11 Carthaginensis, *op. cit.*, PL, 4, 783.

12 Uno de los primeros ejemplos lo tenemos en una epístola de Cipriano dirigida a Eucracio, obispo de Tina. Según el obispo de Cartago, sólo se podía admitir a un actor en la Iglesia si, además de renunciar a su oficio en el teatro, renunciaba a enseñárselo a otros: “Nec excuset se quisquam si a theatro ipse cessaverit, cum tamen hoc caeteros doceat. Non potest enim videri cessasse qui vicarios substituit et qui pro se uno plures succedaneos suggerit, contra institutionem Dei, erudiens et docens quemadmodum masculus frangatur in feminam et sexus arte mutetur, et diabolo divinum plasma maculanti per corrupti atque enervati corporis delicta placeatur.” Cyprianus Carthaginensis, *Ep. LXI, Ad Euchratium, De histrione*, PL, 4, 363.

13 “Jam nunc si putas delectamentis exigere spatium hoc, cur tam ingratus es, ut tot et tales voluptates a Deo contributas tibi satis non habeas, neque recognoscas? Quid enim jucundius quam Dei patris et domini reconciliatio, quam veritatis revelatio, quam errorum cognitio, quam tantorum retro criminum venia? Quae major voluptas, quam fastidium ipsius voluptatis, quam saeculi totius contemptus, quam vera libertas, quam conscientia integra, quam vita sufficiens, quam mortis timor nullus; quod calcas deos nationum, quod daemonia expellis, quod medicinas facis, quod revelationes petis, quod Deo vivis? Hae voluptates, haec spectacula christianorum, sancta, perpetua, gratuita: in his tibi ludos Circenses interpretare, cursus saeculi intueri, tempora labentia, spatia dinumera, metas consummationis exspecta, societates Ecclesiarum defende, ad signum Dei suscitare, ad tubam angeli erigere, ad martyrii palmas gloriare.” Tertullianus, *op. cit.*, 29, PL, I, 660.

14 “Caeterum et plateae, et forum, et balneae, et stabula, et ipsae domus nostrae sine idolis omnino non sunt; totum saeculum Satanas et angeli ejus repleverunt. Non tamen quod in saeculo sumus, a Deo excidimus, sed si quid de saeculi criminibus attigerimus. Proinde si Capitolium, si Serapeum sacrificator et adorator intravero, a Deo excidam, quemadmodum circum vel theatrum spectator. Loca nos non contaminant per se, sed quae in locis fiunt.” *Ibid.*, 8, PL, I, 640.

la naturaleza, la salida y puesta del sol, “los coros de estrellas que brillan en cielo refulgiendo con asidua movilidad”,¹⁵ etcétera.

DE LAS BASÍLICAS ROMANAS A LAS CATEDRALES CRISTIANAS

La cristianización del imperio, tras el edicto de Milán por Constantino el Grande (313 AC), trajo consigo algunos hechos importantes en materia litúrgica. Uno de los más significativos fue la preferencia de las basílicas sobre los templos como lugar del culto cristiano. La basílica romana era un gran edificio de negocios dedicado a transacciones comerciales y a la administración de justicia. También la usaban los ciudadanos como lugar de reunión para tratar diversos asuntos públicos. Tenía planta rectangular con una fachada de arcos y un interior dividido en naves por hiladas de columnas que sostenían el techo.¹⁶ La basílica ocupaba un lugar preferente en el foro. El templo romano tenía, por su función, una estructura muy distinta. Constaba de un amplio patio, de planta cuadrada, cerrado por una o varias galerías de columnas. En el centro o en otro lugar del patio se erguía el santuario de los dioses, una estancia cubierta relativamente pequeña donde estaban los nichos de los dioses.¹⁷ En el patio se celebraban los

15 “Habet Christianus spectacula meliora, si velit; habet veras et profuturas voluptates, si se recognoverit. Et, ut omittam illa quae nondum contemplari possunt, habet istam mundi pulchritudinem, quam videat atque miretur, solis ortum aspiciat, rursus occasum mutuis vicibus dies noctesque revocantem, globum lunae temporum cursus incrementis suis decrementisque signantem, astrorum micantium choros et assidue de summa mobilitate fulgentes, anni totius per vices summa de summo membra divisa, et dies ipsos cum noctibus per horarum spatia digestos, terrae molem libratam cum montibus, et proflua flumina cum suis fontibus, extensa maria cum suis fluctibus atque littoribus, interim constantem pariter summa conspiratione nexibusque concordiae extensum aerem medium tenuitate sua cuncta vegetantem, nunc imbres contractis nubibus profundentem, nunc serenitatem refecta raritate revocantem, et in omnibus istis incolas propios, in aere aves, in aquis pisces, in terra hominem. Haec, inquam, et alia opera divina sint Christianis fidelibus spectacula. Quod theatrum humanis manibus exstructum istis operibus poterit comparari? Magnis licet lapidum molibus extruatur, cristae sunt montium altiores, et auro licet tecta laquearia resplendeant, astrorum fulgore vincuntur. Numquam humana opera mirabitur quisquis se recognoverit filium Dei. Dejicit se de culmine generositatis suae qui admirari aliquid praeter Dominum potest.” Carthaginensis, *De Spectaculis*, 29, PL, IV, 786.

16 Las basílicas primitivas cristianas, como la de Bosra y la de Damasco (actual mezquita), en Siria, junto con la de Santa Sofía (hoy asimismo mezquita) en Estambul, Turquía, reflejan en cierta medida las basílicas civiles.

17 Uno de los modelos de templo que todavía podemos observar con algunos de sus elementos todavía en pie se encuentra en las ruinas romanas de Palmira (Siria).

actos rituales, sacrificios y ofrendas de los devotos. El santuario era recinto exclusivo de los sacerdotes.

Para las reuniones de los fieles cristianos cuyo objeto era la recitación de la Biblia, el canto de los salmos y la predicación de la verdadera doctrina, los espacios del templo romano carecían de funcionalidad y guardaban el sello imborrable de su uso idolátrico. La basílica, por el contrario, no tenía estas reminiscencias y era además un espacio mucho más útil para la lectura de la Sagrada Escritura, y para los comentarios sobre los textos bíblicos y sobre los asuntos de actualidad religiosa. Así, durante siglos, ha perdurado en el cristianismo este tipo de lugar con el nombre de iglesia, *ekklesia*, palabra griega que significa asamblea. La iglesia se llamaría catedral allí donde la máxima autoridad para los fieles, a saber, el obispo, *epískopos*, “el supervisor”, tenía su asiento principal, su sede, su cátedra.

El abandono de la religión grecorromana, de sus ritos en los templos, de las representaciones mitológicas en los teatros y en los circos, trajo consigo inevitablemente la desaparición de la música, propia de estos actos rituales y también de los festines. Eran la religión y los festines los lugares propios de la música, según canta el poeta Horacio en una de sus odas: “divitum mensis et musica amica templis”.¹⁸ Los Padres de la Iglesia fueron, por tanto, beligerantes en cuanto a la abolición de toda expresión musical, especialmente la que se hacía acompañar de instrumentos, puesto que estaba radicalmente teñida de paganismo y de dudosa moralidad. Según la doctrina de los más venerables Padres de la Iglesia, los cristianos debían poner todo su interés en la recitación de los textos bíblicos y el canto de los salmos de la liturgia para contrarrestar los efectos idolátricos e inmorales de la música.¹⁹ El desarrollo arquitectónico de las iglesias y catedrales estuvo, por tanto, indisolublemente ligado al propio desarrollo de la liturgia cristiana.

En efecto, teniendo la recitación como punto de partida, la liturgia cristiana (así en Oriente como en Occidente) experimentó un proceso evolutivo de consecuencias extraordinarias. Los versos bíblicos que se recitaban en las iglesias se convirtieron en cantos de enorme complejidad melódica, por la acción de los recitadores, salmistas y cantores. Éstos recitaban los poemas

18 Quinto Horacio Flaco, *Odas*, III, 11.

19 Véanse los testimonios que aporta J. Basurco, *El canto cristiano en la tradición primitiva*, 2ª ed., Vitoria, ESET, 1991, pp. 137-148.

bíblicos respetando la naturaleza paralelística de sus versos y añadiendo ornamentaciones en el inicio y en la cadencia de los mismos, y allí donde las palabras tenían especial relevancia religiosa, prosódica y poética. El riquísimo fondo antiguo que exhiben hoy los diversos repertorios de cantos en las diversas lenguas —el griego, el copto y el latín—, como el del canto gregoriano, es producto de un proceso de ornamentación de los versos sagrados recitados inicialmente de manera muy sencilla. El estudio minucioso de no pocas antífonas, responsorios y tractos del repertorio gregoriano revelan algunos de los estratos ornamentales acumulados a lo largo del tiempo, mientras los salmos y textos bíblicos eran recitados y cantados en las iglesias por auténticos salmistas y cantores virtuosos de la recitación. Las primitivas basílicas cristianas y las iglesias de toda la cristiandad acogieron en sus púlpitos, en sus presbiterios y en sus coros estas recitaciones así ornamentadas hasta convertirse en cantos. Mucho más tarde, en el siglo IX, Eulogio de Córdoba (800-858) se queja de que, en su tiempo, tras arreciar la persecución musulmana contra los cristianos, “el cantor ya no exhibe su canto sagrado en público, ni retumba en el coro la voz del salmista, ni pregona el lector desde el púlpito, ni alecciona el diácono al pueblo, ni el sacerdote incienso el altar”.²⁰

El canto de las iglesias y catedrales, y no otro, es el que se estudiaba en las escuelas como una disciplina más de las siete artes liberales, *trivium* y *quadrivium*, incluso después de que las escuelas romanas cedieron su lugar a las escuelas eclesiásticas. A él se le aplicaron y adaptaron las teorías armónicas heredadas de los griegos. Aquellas teorías, manifestadas posteriormente como una especulación, habían surgido experimentalmente, esto es, de la observación acústica de los efectos sonoros producidos por los instrumentos y no de la experiencia de cantar. El maridaje entre la teoría y la práctica del canto de las iglesias fue extraordinariamente fecundo, pues gracias a él se consolidó el conjunto de reglas y códigos que han conformado la técnica musical aplicada hasta nuestros días. Así, por

20 *Diui Eulogii Cordubensis martyris... Opera*, studio et diligentia... Petri Poncii Leonis a Cordoba... Eiusdem sanctissimi martyris uita per Aluarum Cordubensem scripta; cum aliis nonnullis Sanctorum martyrum Cordubensium monumentis; omnia Ambrosii Moralis Cordubensis... illustrata, eiusque cura et diligentia excussa; operum catalogus sequitur post praefationes. Compluti, Ioannes Iñiguez a Lequerica excudebat, 1574.

ejemplo, la consolidación de la escala de ocho sonidos diatónicos y su aplicación rigurosa a un canto que había nacido del arte de ornamentar y que, una vez fijadas sus líneas ornamentales, todavía dependía de la habilidad vocal de los cantores fue un paso decisivo para convertir el canto fluctuante en melodía estable, y para determinar y definir las consonancias o intervalos armónicos que constituyen el fundamento de la polifonía.

El desarrollo de los primeros discantos, ornamentaciones de varias tesituras sobre un canto dado, hasta convertirse en obras polifónicas, se realizó en las catedrales. Para entonces la ornamentación vocal en las iglesias y catedrales convivía con la ornamentación plástica de sus frisos, capiteles y portadas. La convivencia entre ambas artes no fue fácil dentro del cristianismo. Las representaciones idolátricas en los templos y en otros lugares públicos de las ciudades romanas fue una traba importante para que los primitivos cristianos intentasen reproducir símbolos, escenas y personajes de su religión. La discusión sobre las imágenes surgiría violentamente en Oriente en el siglo VIII con la herejía de los iconoclastas condenada por el II concilio de Nicea de 787. La presencia de Dios y de su intervención en la historia sagrada dentro de las iglesias para la celebración del culto cristiano no era icónica, sino simbólica y real al mismo tiempo. Para el cristiano, la actualización de los misterios de Cristo era una verdad inseparable de su fe. La conexión entre símbolo y realidad se establece como principio en la liturgia de la Iglesia universal. Pero Dios no se hacía presente en las esculturas y en los frescos de las iglesias sino en la voz que recitaba los textos bíblicos, dictados por Él a los profetas y a su mismo Hijo. La presencia simbólica de Dios estaba en los personajes reales, y la historia sagrada se actualizaba cuando éstos realizaban alguna función dentro de la iglesia para conmemorar los hechos que preconizaba la lectura de la Biblia.

Así, pues, iglesias y catedrales, por su origen, y por la naturaleza propia del culto cristiano que allí se ejercía, eran espacios esencialmente sonoros. De manera progresiva el canto litúrgico se convirtió en la columna vertebral que hizo crecer, hasta grados insospechados, la música occidental, y con ella la depurada tecnología que hoy nos sirve para componer e interpretar la música.

SIMBOLISMO Y REPRESENTACIÓN

El simbolismo de los actos producidos por los diversos eclesiásticos y fieles que acudían a las iglesias es explicado por la mayoría de los Padres de la Iglesia, desde la época de los Padres Apostólicos, como Ignacio de Antioquía en sus epístolas, el ya citado Tertuliano especialmente en su *De Spectaculis* y toda una pléyade de autores que pasan por san Isidoro de Sevilla hasta los simbolistas medievales. Durante la Edad Media, el simbolismo ritual fue extendido por los escritores eclesiásticos Floro de Lyon (+ca. 960), San Alberto Magno (+1280) y muchos más después de Amalario de Metz (+850). Los pórticos románicos se concebían para reforzar icónicamente el símbolo-realidad de los diversos actos litúrgicos, incluido por necesidad el canto.²¹ Guillermo Durando de Mende, durante algún tiempo canónigo de Chartres, en el *Rationale divinorum officiorum*, escrito entre 1285 y 1292, señala muy expresivamente, como su contemporáneo Honorius Augustodunensis, el significado del canto que se entona durante la procesión de entrada de los ministros en la iglesia para celebrar la misa:

En el introito comienza la primera parte de la Misa [...] El introito, esto es la antífona, expresa el presagio de los profetas y el ardiente deseo de los santos patriarcas que suspiran por la venida del Hijo de Dios con sus oraciones en la espera de la Encarnación de Dios [...] Por eso, el coro de clérigos que salmodian significa el coro de los profetas y la multitud de santos que esperan la venida de Cristo. Cantan el introito con júbilo, pues los profetas, los patriarcas, los reyes, los sacerdotes y todos los creyentes suspiran por la llegada de Cristo, clamando e implorando: “envía el Cordero dominador de la tierra”. Y también: “Ven, Señor, no tardes” [...] Lo mismo que Simeón, un hombre justo y anciano, dio su bendición diciendo: “Ya puedes, Señor, dejar a tu siervo que se vaya en paz, porque han visto mis ojos tu salvación”.²²

21 Sobre la relación del canto litúrgico con la escultura románica, véase I. Fernández de la Cuesta, “Música y liturgia en la escultura románica: el tímpano de la iglesia de Silos”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 91, 2º semestre de 2000, pp. 9-26.

22 Texto en Margot Fassler, “Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres”, en *The Art Bulletin*, núm. 3, LXXV, septiembre de 1993, p. 503.

Durando de Mende no podía escribir estas frases a fines del siglo XIII sin tener en su mente las escenas de las portadas románicas y góticas, entre ellas las de Chartres. Por otro lado, su referencia al introito de la misa donde lo relaciona con la Presentación del Niño Jesús en el Templo no era novedosa. Antes de que se esculpiera el respectivo pórtico de su catedral, Ivo de Chartres (+1115) ya había expresado parecidos conceptos siguiendo fielmente la doctrina patristica.²³ Otro tanto podemos decir del tímpano de la antigua iglesia románica de Santo Domingo de Silos.²⁴

El nacimiento del arte gótico y su más esplendorosa aplicación en las catedrales a partir del siglo XII coincide con el proceso de conversión del discanto en verdaderas obras polifónicas. La composición de esta música debía someterse a determinadas reglas para la ordenación de las consonancias en el fluido musical, en una especie de afirmación de clasicismo frente al concepto en cierto modo barroco del periodo románico. Se hace necesaria una nueva distribución de los espacios en las iglesias, no sólo porque las ceremonias protagonizadas por los ministros sagrados adquieren mayor espectacularidad simbólica, sino porque intervienen nuevos actores en la liturgia, a saber, cantores profesionales, ministriles o instrumentistas profesionales seculares, que actuaban especialmente en la liturgia de las más importantes festividades. Entre los instrumentos, el órgano conseguirá poco a poco mayor protagonismo, hasta convertirse, durante el Renacimiento, en rey de los instrumentos eclesiásticos y compañero indispensable del canto llano y polifónico.

LA CATEDRAL SONORA Y LA HISTORIA DE LA MÚSICA

Un recorrido pausado por el camino que siguió la historia de la música occidental en su prodigiosa evolución tecnológica hasta nuestros días no puede realizarse fuera de las iglesias, de las grandes iglesias que son las catedrales. Hasta el siglo XIX, los agentes principales de esta evolución, los grandes compositores y los

23 Merece la pena reproducir las palabras de Ivo de Chartres aportadas por Margot Fassler, *op. cit.*, p. 502, tomadas del Sermón 5: "Et primo introitus missae collectus de psalmis et de aliis prophetis Scripturis cum sanctae Trinitatis glorificatione cantatur, et sequens litania devotam eorum expectationem repraesentat, qui adventum Christi toto corde desiderabant, et in hac fidei expectatione differri sibi suum desiderium suspirabant. [...] qui populus tamquam dexter, solus unius Dei cultum tenuerat, nec post deos alienos quos populus gentilis colebat, tamquam sinistra aberraverat." PL, CLXII, col. 549.

24 I. Fernández de la Cuesta, "Música y liturgia en la escultura románica: el tímpano de la iglesia de Silos", *op. cit.*

grandes intérpretes, también en el ámbito del cristianismo protestante, estaban en las capillas musicales, ya fuesen de reyes, de príncipes, de nobles o de las catedrales. El propio nombre, “capilla musical”, indica su relación con los lugares de culto donde ejercían su oficio.

En resumidas cuentas, la aceptación del pensamiento simbólico había conseguido que el cristianismo occidental pusiera en práctica la idea que habían expresado ya los Padres Apostólicos y Apologistas de los siglos I y II, y muy especialmente Tertuliano: el cristiano no necesita espectáculos paganos, porque en nuestras iglesias, *ekklesíai*, ya tiene el verdadero espectáculo que es el misterio de nuestra salvación. La espectacularidad de los oficios litúrgicos fue aumentando en los espacios catedralicios impulsados por la fuerza de una música que crecía imparablemente merced a la aplicación de una nueva tecnología polifónica sobre las melodías del canto llano. Durante los siglos XII-XIV se suceden formas cada vez más sofisticadas de polifonía donde se añaden dos y tres voces ornamentales al canto gregoriano homófono. Esta música parecía nacer de los propios muros de piedra, de los ábsides, de las bóvedas, de la girola, de los arcos del triforio. Entonces, los sonidos armónicos se imponían a la luminosidad y transparencia vertical de la arquitectura gótica, y creaban en todos los rincones de su recinto una atmósfera sonora que preconizaba con extraordinario realismo, para la fe de los cristianos, la privilegiada presencia de Dios en el templo. La permeabilidad entre el cielo y la tierra en las iglesias durante los actos litúrgicos más solemnes fue el pensamiento dominante del cristianismo católico durante los siglos XVII y XVIII. La arquitectura de los transparentes en el santuario de las catedrales y los recursos ornamentales sobrepuestos en las catedrales del viejo estilo gótico —y no sólo en las construidas con los estilos nuevos—, en los que se asocian elementos de la mitología clásica con personajes y seres que gozan de la gloria de Dios y son sus voceros, constituyen los decorados permanentes de una acción que se escenifica en la liturgia, donde la música es fundamento indispensable al servicio de la palabra y de la representación. Los humanistas de esa época veían así el mito de Platón y las sirenas cantando en los gigantescos brazos del universo los sonidos de la armonía cósmica, sintonizado con la fiesta cristiana del paraíso. La música policoral interpretada por varios grupos de cantores situados en lugares diversos dentro de la catedral hacía sentir a los fieles que la armonía percibida era

inmaterial, y que procedía de los ángeles y bienaventurados del cielo, cuya gloria queda, por ese medio, y no de manera virtual sino real, anticipada en la tierra.²⁵



Esa catedral de tiempos pasados está hoy sumergida, guardando las secretas reliquias de sus espirituales sonidos que le dieron vida, no precisamente en las marismas de la Picardía, como la vio en sueños el rey Luis XIV, sino en el subconsciente de una vida eclesiástica que tiene sus afanes puestos en la superficie del pragmatismo y de la inmediatez con el propósito de hacer creíbles sus mensajes cristianos a los escépticos moradores del mundo actual. Aquella inmensa música que nació y se desarrolló en los templos ha quedado fuera de sus recintos. Ya no hay grandes celebraciones sonoras, representaciones y trasuntos del cielo. Apenas se dan conciertos que dejen hablar a las piedras. Sólo se escucha en la liturgia la palabra desnuda, pronunciada con la prosodia propia de hablar con los hombres y no con la entonación suprema de la música para hablar con Dios.

No seré yo quien pretenda dirimir si la opción de la Iglesia moderna es o no equivocada. Tan sólo deseo reflejar el resultado de mi observación. Las catedrales, otrora sonoras, creadas como cajas vivientes de la armonía universal, de la armonía de los hombres con Dios, hoy están mudas. La vida, el orgullo, la gloria de la catedral quedan hoy, en la historia y en la nostalgia, sólo para que turistas y visitantes transiten absortos por su esqueleto como recinto de un museo. Queda, sin embargo, la esperanza de que el recorrido por las naves de las catedrales sea como el que hizo Dante, acompañado por Virgilio, en el Infierno y en el Purgatorio: la vía previa para morar con su Beatriz en el Paraíso.

25 Según algunos cronistas, a lo largo del siglo XVII se producían hechos portentosos que testimoniaban la conversión del espacio eclesial en lugar celestial, por la intervención directa de los ángeles en él. Vid. José Sierra, "Dos documentos sobre la intervención de un coro de ángeles en el monasterio de Jerónimo de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara, España), 28 de agosto de 1630", en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, núm. 1, 1994, pp. 111-121.

LA BERMEJA SERVIDUMBRE. REBELIONES, OBEDIENCIAS Y SOLIDARIDADES EN LA CAPILLA CATEDRALICIA EN 1582

Israel Álvarez Moctezuma

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Pese a todo, el maestro Franco confiaba en que se encontraría una solución. Mientras dirigía sus pasos hacia las casas del arzobispo, sus pensamientos lo devolvían al agravio que había hecho a su Señoría. En realidad él nunca hubiese llevado la situación a tal extremo, pero sabía que con un poco de presión sobre el cabildo se podría rescatar algo de lo perdido.

Al traspasar el umbral del portón que daba al patio principal del palacio, vio venir al señor arzobispo con un gesto de impaciencia y enfado. Los clérigos se encontraron bajo la arcada y comenzaron a dialogar.

El 3 de julio de 1582, el arcediano don Juan Çurnero, el clérigo más poderoso del cabildo catedral de México, dirigió una petición al capítulo en donde exponía la crítica situación económica que apremiaba a la catedral. En dicho informe, el doctor Çurnero contaba cómo los cantores y ministriles de la capilla de música, para “cobrar” sus salarios atrasados, se llevaban los cálices, las cruces y demás joyas de la sacristía, en perjuicio del culto y el buen servicio de la liturgia. Era evidente que una profunda crisis económica afectaba a la catedral de México,¹ que por ella no se podían cubrir los salarios de sus servidores, cantores y ministriles, y que esta situación infamante no debía continuar. Para menguar tal crisis, el doctor Çurnero propuso que, a todos los cantores y ministriles de la capilla de música, se les redujesen sus salarios, pues el “gasto en música” sobrepasaba por mucho las rentas que entraban a las cajas del cabildo. Para ejecutar dicha medida sin daño a la fábrica ni al cabildo, el doctor Çurnero condicionó la presencia de los cantores y ministriles dentro de la capilla, pues desde ese momento, si querían seguir perteneciendo a la corporación catedralicia y ganar sus salarios, no volverían a sacar joya alguna de la sacristía ni a reclamar ante ninguna instancia legal

1 Para conocer la “depresión económica” del cabildo catedral de México, *vid.* C.M. Stafford Poole, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain, 1571-1591*, Berkeley, University of California, 1987, pp. 51-53.

el pago de sus sueldos, sino que tendrían que esperar a que la catedral pudiera cubrirlos. El cabildo ordenó al secretario Sola que informara de esta decisión a la capilla.² El 6 de julio, después de la hora de laudes, el cabildo fijó los salarios de los músicos: “Considerando que los salarios y gastos de cantores y ministriles de esta dicha Santa Iglesia sobrepujaban y eran en más cantidad que la renta de la fabrica de ella, y atento a la comisión que dieron al señor Maestrescuela, para que hablase al señor arzobispo sobre ello y la respuesta que dio, determinaron de moderar los salarios de los dichos cantores y ministriles...”³

En realidad la reducción de los salarios fue drástica: el maestro Hernando Franco, que ganaba 600 pesos de oro común, vio reducido su sueldo a la mitad de esa cantidad. Al cantor Écija, que ganaba 100 pesos de oro de minas, se le redujo a 115 pesos de oro común. El racionero Juan Hernández ganaba 300 pesos de oro común y se le bajó a 200 pesos de oro.⁴ Si se considera que la capilla contaba con siete cantores, cinco ministriles y el maestro de capilla, nos percatamos que el cabildo dejaba de gastar una pequeña fortuna en los músicos.⁵

El secretario Sola, ese mismo día, comenzó a informar de la reducción de sus sueldos a los músicos. Esto fue el detonante de la escisión. “... Y después que hubieron notificado de los dichos cantores y ministriles en la forma que dicho es, mandaron y proveyeron que yo, el secretario infrascrito, se lo notifique a todos y cada uno de ellos, por sí, y asiente en este libro las notificaciones y sus respuestas...”⁶

Así que el clérigo Sola, con pasos entrecortados, salió de la sala capitular aún con la pluma y el papel en la mano para reunirse con los cantores —con Alonso de Écija, Marcos Tello, Antonio Ortiz, Agustín Díaz y Alonso Truxillo—; sin embargo, el secretario Sola no advirtió que con el grupo de cantores

2 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Actas de Cabildo, Lib. 3, ff. 148v-149. Véase anexo documental núm. 1. En todas las transcripciones de documentos manuscritos de este artículo se han mantenido la ortografía y la sintaxis originales.

3 *Ibid.*, ff. 149v-150, 6 de julio de 1582.

4 Recordemos que un “peso de oro” equivalía a 440 maravedíes y que uno de “oro de tepuzque” valía 300 maravedíes, por lo cual el salario del cantor Écija, por ejemplo, se rebajó a menos de la mitad. Cfr. Fernand Braudel, “La Moneda”, en *Civilización material, economía y capitalismo. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 399 y ss.

5 ACCMM, *loc. cit.* En esta acta capitular podemos ver detalladamente el reajuste salarial practicado por el cabildo a toda la capilla de música, pues aparecen los viejos sueldos y su reducción.

6 *Idem.*

también se encontraba el maestro Franco; cuando lo vio, ya estaba frente a él. Un tanto nervioso y sin mirar a los músicos, Sola inició la lectura de los dos autos de la notificación. Comenzó con el maestro Franco y con su primo Alonso de Truxillo, para seguir con los otros cantores que cerraban, intrigados, sus libretes de cantos. El sobresalto y la agitación prendieron entre los músicos: se escucharon hasta injurias. Pero no fueron de mucha utilidad; el cabildo, encabezado por el doctor Çurnero, ya había ordenado. Nadie se decidió a responder en ese momento al secretario.

El maestro Franco sabía que esto sucedería, pero no que los salarios de sus músicos serían tan castigados; el disgusto lo invadió. Se sentía injuriado por sus señores. Él fue el primero en “darse por despedido”;⁷ pero no fue una decisión irreflexiva, sino más bien el primer movimiento hacia la conciliación con el cabildo. Tras él, renunciarían otros músicos.

Al día siguiente, sábado siete de julio, “se despedirían” del servicio en la catedral los cantores Alonso de Écija, Juan Hernández y Pedro López,⁸ y al subsiguiente los ministriles Bernardino Rodríguez y Álvaro de Cobarrubias.⁹ En algún momento, parecía que los cantores y ministriles de la capilla se habían con-fabulado para desafiar la decisión y la autoridad de la corporación capitular; sin embargo, no fue así, pues los demás músicos —en realidad la mayor parte de la capilla— que ese mismo día fueron notificados de las nuevas condiciones laborales impuestas por el cabildo respondieron que “lo oían”; es decir, que aceptaban el mandato de sus señorías, el deán y cabildo; además, daban muestras de fidelidad a sus señores los altos clérigos de catedral: los cantores Marcos Tello, Agustín Díaz, Antonio Ortiz, Luis de Toro, Pedro Mejía y Bartholome Franco, y los ministriles Julián Hurtado de Mendoza y Miguel de los Reyes.

7 *Ibid.*, f. 149v: “Viernes seis días del mes de julio de 1582. Notifique los dos autos atrás contenidos al señor racionero Fernando Franco, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, y respondió que el se despidió por él y por su primo Alonso de Truxillo.”

8 *Idem.*

9 *Ibid.*, f. 151v. “Domingo a dos días del mes de julio de 1582, leí y notifique los dos autos atrás contenidos a Bernardino Rodríguez y a Alvaro de Cobarrubias, menestriles de esta Santa Iglesia. Y el dicho Bernardino Rodríguez dijo que él estaba aguardando para que le dieran de comer, porque con el salario que le daban que el se despedía de servir a esta dicha Santa Iglesia, y el dicho Alvaro de Cobarrubias, dijo que pues su padre se había despedido, también se despedía él.”

Estas disidencias dentro de la pequeña “rebelión” entre los músicos nos deja entrever las formas que caracterizan tales fenómenos dentro de las corporaciones de Antiguo Régimen. A pesar de los enconos reales de los servidores con sus señores y no obstante los minúsculos conflictos surgidos (aparentemente) por cuestiones económicas, la realidad se revela más compleja, y una de las razones del fracaso de los “criados” de la catedral frente a los “señores”, además de su debilidad jurídica, la constituyen las divisiones internas que incrementaron su impotencia. La actitud de uno de los cantores ante la situación apremiante arroja luz, desde muchos ángulos, sobre el sentir y el pensar de estos trabajadores corporativizados: “Domingo a ocho días del mes de julio de 1582 años. Notifique los dos autos atrás contenidos a Bartholome Franco, cantor de esta Santa Iglesia, y dijo que él estaba presto y aparejado de servir a esta Santa Iglesia y a su Señoría, de la suerte y manera que su Señoría ordenare, aunque le quitasen todo el salario, pues tiene la obligación de ello, por ser criado tan antiguo de su Señoría...”¹⁰

Los músicos de la catedral, como trabajadores urbanos asalariados que vieron coartados sus ya de por sí endebles beneficios corporativos por las propias autoridades del cabildo, se han convertido, ellos y su oficio (músicos y música), en un elemento más en el juego del intercambio mercantil.¹¹

Así pues, la catedral de México había perdido a siete de sus mejores músicos, y a su maestro de capilla.¹² El cabildo trató de subsanar esta situación lo más pronto posible y ofreció la maestría de la capilla al ministril Francisco de Cobarrubias. Sin embargo, este músico se encontraba entre los rijosos y depuso el ofrecimiento del capítulo catedralicio aduciendo que con el salario que ofrecían no se podría mantener.¹³

10 *Ibid.*, f. 151.

11 Cfr. Bronislaw Geremek, *La Piedad y la Horca. Historia de la miseria y de la caridad en Europa*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 232 y ss.; Giulio Ongaro, “The Life of a Renaissance Musician”, en *Music of Renaissance*, Connecticut, Greenwood Press, 2003, pp. 45 y ss.

12 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 3, f. 151v, 10 de julio de 1582. “Este dicho día, mes y año, se despidieron los ministriles por petición, y notificándose, vino la mayor parte en que los daban por despedidos.”

13 *Ibid.*, f. 151, 7 de julio de 1582. “Este dicho mes y año leí y notifique los dos autos atrás contenidos a Francisco de Cobarrubias, menestral de esta Santa Iglesia, y dijo que el ni su hijo no se podían sustentar con lo que tienen ni con otro tanto más, dejando el solo quinientos pesos por maestro de capilla por venir a servir a esta Santa Iglesia, que ellos buscaran su remedio.”

La situación se estancó por unos días, y al parecer no hubo acercamiento alguno entre los músicos disidentes y el cabildo. Era el momento para que monseñor don Pedro Moya de Contreras tomara una decisión y empezara a actuar.

Don Pedro Moya siempre se había mostrado generoso con los músicos, en especial con el maestro Hernando Franco, pues su interés por crear un cuerpo musical espléndido para la realización de liturgias brillantes se encontraba en el centro de sus proyectos de reforma de la Iglesia novohispana.¹⁴

Al arzobispo le abatía que el *culto divino* en su iglesia catedral se viera tan deslucido por la ausencia de sus mejores cantores y de su maestro de capilla. Así que, aquella mañana, optó por reconciliar a sus “criados” y a su cabildo. Era ya el 22 de agosto.

En la nave central, inundada por la luz ámbar de los vitrales, el señor arzobispo le confió al señor tesorero que gestara aquel negocio.¹⁵

Con tal decisión, el arzobispo reponía y reconciliaba a su corporación de diversas formas. Por un lado, recuperaba a sus músicos para la capilla y les devolvía sus privilegios y la protección que significa el pertenecer a la corporación del cabildo catedral. Por otro, reconciliaba a los señores del alto clero con sus servidores, y a éstos con su Señoría, restaurando la estructura del cuerpo catedralicio y restituyendo a todo el capítulo la confianza de que su catedral era, nuevamente, un recinto armonioso, íntegro y justo.

Finalmente, el cabildo y su catedral, el arzobispo y su catedral, los *ministriles* y su catedral, aspiraban a conformar una fortificación sólida, un baluarte santifi-

¹⁴ Cfr. Poole, *op. cit.*, pp. 46 y ss.

¹⁵ Véase anexo núm. 2. Para estudiar la “imagen” de la catedral de México en este periodo, *vid.* ACCMM, Reales Cédulas, Lib. 2, exp. 97, ff. 419 y ss.: “El Pardo, 4 de mayo de 1569, por el rey Felipe II: Yo vos mando que proveáis y deis orden que en la obra y edificio de la iglesia catedral de esa ciudad de México que nuevamente se hace se gaste todo lo que esta cobrado”. El expediente contiene un plano de la traza de la nueva catedral con una apostilla que reza: “Esta Prodigiosa Traza de la Catedral de México que se da a conocer se debió a la iniciativa y esforzado empeño del arzobispo don fray Alonso de Montúfar y del virrey don Luis de Velasco, y fue ejecutada por el eminente arquitecto don Claudio de Arciniega, maestro mayor de la Catedral y obrero mayor de la Nueva España, en cumplimiento del mandato de su majestad el rey don Felipe II”. Cfr. Luis G. Serrano, *La traza original con que fue construida la catedral de México por mandato de su majestad Felipe II*, México, Escuela Nacional de Arquitectura-UNAM, 1964, pp. 9-20; Silvio Zavala, *Una etapa en la construcción de la catedral de México alrededor de 1585*, México, El Colegio de México, 1982, pp. 1-9 y ss.

cado para su ciudad, en donde se reprodujera, a imagen de la *Civitas Dei Iherusalem*, el *Cuerpo Místico de Cristo*, y todos ellos, clérigos, ministriles y cantores, formaban parte integral del cuerpo de la catedral y del cuerpo de Cristo.¹⁶ Por ello no debía tener cabida escisión alguna dentro de esta fortaleza. Las piedras de la catedral de México —no lo olvidemos— estaban muy cerca de los pétreos restos de los templos paganos, rodeadas por los muelles de las acequias. Las torres de catedral con sus campanas indicaban a los necesitados a dónde podían acudir en la ciudad en busca de ayuda. Esas torres, que pretendían alcanzar el cielo, ofrecían un santuario para refugiarse de la laguna, de las calles y de los cuchitriles de la ciudad. Y este santuario tenía un corazón: el coro, en donde hora tras hora, día a día, se entonaba el canto de la oración, que elevaba la fortaleza por encima de lo terreno. Orden, paz y amonía eran aspiraciones primordiales del cuerpo de catedral.¹⁷

Para la fiesta de san Miguel Arcángel, la capilla de música se hallaba repuesta y ese día, vistiendo sus capas bermejas de las grandes celebraciones,¹⁸ tañeron con sutilidad y belleza para su ciudad, para sus señores, para su catedral.¹⁹



¿Qué significado tiene esta coyuntura entre la capilla de música y el cabildo catedral? Las endémicas carestías económicas de la fábrica catedralicia hicieron

16 Vid. Alain Erlande-Brandenburg, *La Catedral*, Barcelona, Akal, 1993, pp. 127 y ss.; Marialba Pastor, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México, FCE, 2004, pp. 160 y ss.

17 Vid. Richard Sennett, *Came y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 185 y ss.

18 Cfr. ACCMM, Correspondencia, vol. 7, ff. 41 y ss., 1569. “Expediente sobre asuntos litúrgicos y del servicio en el coro”.

19 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 3, f. 159v., 20 de noviembre de 1582. “... y así mismo, ordenaron y mandaron, este dicho día, mes y año susodicho, que los cantores y maestro de capilla se excusasen todas las veces que pudieren ir a las partes que les llamaren para cantar, y si quisieren ir vallan con licencias y sin penas, atento a que su Señoría el señor arzobispo así lo ha pedido y encargado. Y así lo proveyeron y mandaron...”. *Ibid.*, ff. 166v-167, 26 de febrero de 1583. “Dijeron que el señor racionero Hernando Franco gane, por maestro de capilla, cuatrocientos pesos de salario de oro común [sic], desde el día que volvió a cantar...” En estas dos referencias capitulares podemos observar cómo el arzobispo protege a la capilla de otro conflicto, y en el siguiente constatamos que el maestro Franco, si bien no recuperó su sueldo anterior a la escisión de julio, sí logró acrecentar en mucho lo que el cabildo y el doctor Çurnero le ofrecían.

mella en distintos rubros de la economía episcopal: el ornato, las obvenciones, la construcción del templo y, al fin, en los sueldos de los “criados y servidores” de la santa iglesia catedral; los más afectados fueron los cantores y ministriles de la capilla de música, por una decisión vertical de los clérigos más poderosos del cabildo. Por ser los servidores menos protegidos por los lazos de solidaridades que unían a la corporación catedralicia, los músicos y cantores se vieron envueltos en una crisis laboral inusitada en el ámbito novohispano.

En tal serie de hechos, en esta sucesión de idas y vueltas por las actas capitulares se ha pretendido ver una “huelga de músicos”.²⁰

La capilla de música de catedral era una esfera social íntimamente vinculada con una corporación poderosa —es decir, el cabildo catedral— dentro de una sociedad de Antiguo Régimen, profundamente jerárquica y con estructuras y mentalidades económicas pre-industriales, en donde “la huelga” (que es un fenómeno propio de una sociedad industrializada) llanamente no tenía cabida.²¹

20 Nos remitiremos a los textos “con mayor autoridad”: *vid.* Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, SepSetentas-Diana, 1980, pp. 73 y ss. Este autor señala a Hernando Franco, maestro de capilla, no sólo como uno de los afectados, sino como “persona activa” que encabezaba dicho movimiento de protesta, ya que “el ejemplo del maestro de capilla [al renunciar] hizo prosélitos. Los demás músicos se negaron a asistir al coro, dando así origen a la primera huelga en México”; Robert Stevenson, *Music in México. A Historical Survey*, New York, Crowell, 1952, pp. 106 y ss. Encontramos la misma idea en este autor: “Franco even told the cabildo to go ahead keep the amount of his salary that he had already earned during 1582 before the reduction was announced—in a spirit of bravado, no doubt. With his musicians all out on strike and no volunteer songbirds to fill their places, the archbishop a month later (in August) changed his mind on salary cuts and asked all of the singers to come back”. Si bien es en esta cita donde podemos ver la resolución, lo que me gustaría recalcar es el hecho de que la idea de una *huelga* se repite tanto en uno como en el otro, lo cual permite pensar que es justo este hecho por el que se resolvió el regreso de los músicos. Por su parte, el maestro Juan Manuel Lara se limita a admitir la tesis de Stevenson sin mayor análisis, aunque con significativos errores en su signatura documental de las actas capitulares de la catedral de México: Juan Manuel Lara Cárdenas, *Hernando Franco (1532-1585). Obras*, México, Cenidim, 1996, vol. 1, pp. XV y ss.

21 Esta sociedad de Antiguo Régimen se hallaba entrampada en las transiciones y crisis económicas que produjo el paso al capitalismo mercantil. Por consiguiente, es obvio que una teoría y una terminología creadas para definir la lucha entre las dos principales clases opuestas en la moderna sociedad industrial —es decir, a partir del siglo XIX— no son aplicables aquí. *Vid.* J. Nicolas, *Mouvements populaires et conscience sociale, XVI-XIX siècles*, París, Maloine-Hachette, 1985, pp. 21 y ss., y George Rudé, *Revoluciones populares y conciencia de clase*, Barcelona, Crítica, 1989, pp. 33 y ss.

En aquellos tiempos, la sociedad novohispana era una comunidad cerrada, en extremo controlada y jerarquizada y con poca movilidad social, en donde quedaban pocos resquicios para las rebeliones y protestas de las clases subalternas, en este caso de los trabajadores urbanos asalariados. En este contexto, los trabajadores no agremiados, los excluidos, carecían de protección civil, jurídica y religiosa, y ante las desgracias personales, las crisis agrarias o los vaivenes de los precios, quedaban en deplorables situaciones de mendicidad y marginación.²² Es evidente que los músicos de la capilla catedralicia jamás intentaron quedar fuera del manto protector del cabildo, pues estar bajo el cobijo de tan poderosa institución les aseguraba una posición privilegiada en las relaciones con el entramado social, y debido a ello las corporaciones eran modelo de unión y los núcleos de amistad y solidaridad más importantes de las comunidades.²³

Corporar, hermanar, fraternizar, unirse y someterse a un contrato o convenio común envuelve una acción de dimensiones afectivas y sentimentales intensas. Los acuerdos de fidelidad, de confraternidad, como la lealtad ante los poderosos, infunden en sus miembros el espíritu de solidaridad, la confianza en la mutua fidelidad, la tranquilidad de estar protegido, la emoción de sentirse siempre acompañado.²⁴

Por ello, si bien los músicos novohispanos nunca consolidaron un “gremio” instituido, al pertenecer a la capilla de música de catedral, penetraban en una red de solidaridades y de privilegios que bien les alcanzaba para festejar a Nuestra Señora la Antigua como patrona de los cantores y ministriles. La capilla de música de catedral era pues su esfera, su gremio. Pero ¿existen los hechos? ¿Acaso no hemos visto hasta ahora sólo una sucesión de acontecimientos inmediatos que apenas nos da una pálida sombra de la apretada trama de la “música de las catedrales”? Porque, finalmente, “los acontecimientos son sólo la espuma del océano de la historia, significativa sólo por su capacidad de revelar las corrientes más profundas”.²⁵

22 Vid. Bronislaw Geremek, *op. cit.*, pp. 64 y ss.

23 Cfr. José A. Sesma Muñoz (comp.), *Cofradías, gremios y solidaridades en la España medieval*, Navarra, Estudios Medievales Stella-Navarra, 1993.

24 Roy Porter, “Flesh and Heart. Body and Community in the Middle Age”, en Andrew Cox (comp.), *The Corporate State. Corporatism and the State Tradition in Western Europe*, Cambridge, Elgar Press, 1988, pp. 255 y ss.

25 Cfr. Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza, 1999, p. 64.

ANEXO 1²⁶

En la ciudad de México, a tres días del mes de julio de mil quinientos y ochenta y dos años, estando en su cabildo y ayuntamiento los muy ilustres señores deán y cabildo de esta Santa Iglesia [Juan Çurnero, Sancho Sánchez de Muñón, Pedro Garcés, Pedro de Nava, Gaspar de Mendiola, Diego López de Agurto, Gaspar de la Cadena, Luis Velázquez, Álvaro de Vega, Diego de Fuentes, Juan de Averruca, Francisco de los Ríos, Lorenzo de Sola] [...] el dicho señor doctor don Juan Çurnero, arcediano de esta dicha santa iglesia, presentó una petición del tenor siguiente: Muy ilustre señor, el doctor don Juan Çurnero, arcediano de esta santa Iglesia, y los demás que aquí firmamos nuestros nombres, decimos que a vuestra señoría consta y le es notoria la necesidad que de presente tiene y en que esta puesta la fabrica de dicha santa iglesia, y de cómo es tanta que no tiene para poder renovar los ornamentos con que sirve ni con que aderezarlos, que ya de viejos y rasgados no están para servir, y por no tener con que pagar a los ministriles que la han servido y sirven de cantores y ministriles, suelen ejecutar en los cálices y cruces sin dejar a la iglesia con que cómodamente se pueda servir con la decencia que al culto divino se requiere, y se suele servir; y para que cese este dicho inconveniente y daño que se suele venir a esta dicha santa Iglesia, por las ejecuciones que se suelen hacer por los dichos sus ministros, en razón de cobrar sus salarios, y que haya y tenga siquiera para con que poder aderezar o remendar los ornamentos viejos y rasgados, con que necesariamente se ha de servir y celebrarse los oficios del culto divino, y no se acabe de consumir por acudir a pagar a los dichos cantores y ministriles; y por ser como es así convendrá que vuestra señoría, por descargo de su conciencia, mande que luego se notifique a los dichos cantores y ministriles que si quisieren pasar adelante en el servicio de esta dicha santa Iglesia, y ganarse salario de ella, ha de ser con tal pacto y condición que no han de pedir por justicia lo corrido de sus salarios, ni tener acción alguna para ejecutar en bienes ni ornamentos, ni en otra cosa alguna por ellos, sino que han de aguardar a que halla en esta dicha santa Iglesia facultad para los poder pagar, sin que sea necesario que se ponga en mas necesidad de la que al pre-

26 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 3, ff. 148v-149, 3 de julio de 1582.

sente está, ni que por pagarlos a ellos de sus salarios cesa de haber con que proveer de vino y cera, y otras cosas necesarias para poder celebrar el culto divino. Y así, pedimos y suplicamos a Vuestra Señoría lo provea y mande, y que se ponga luego en efecto la ejecución de ello. Porque así conviene al descargo de la conciencia de Vuestra Señoría Ilustrísima y merced, y al buen gobierno y pro de esta Santa Iglesia y sus bienes y haber. Y en la mejor vía que debamos y podamos, y que [a] derecho haya lugar, protestamos que lo que en contrario se hiciese o proveyere, va a cuanta y cargo de lo que su Señoría otra cosa mandare y proveyere, y a nosotros, ni a nuestros bienes, no dar para perjuicio alguno en justicia ni en conciencia de, ahora ni en tiempo alguno, y de cómo así lo pedimos, y suplicamos y protestamos se nos de por testimonio para guarda y conservación de nuestro derecho, y que los presentes nos sean de ello testigos. Otrosí: porque podrá ser que ahora, o de aquí adelante el tiempo andando se reciban otros algunos cantores y ministriles, o otros algunos sirvientes para el servicio de esta dicha Santa Iglesia, que sea y ande pagar de la renta de ella en la forma arriba dicha y con las mismas protestaciones. Pedimos y suplicamos a Vuestra Señoría Ilustrísima mande que cualquier ministro o sirviente que se ha de recibir para el servicio de esta dicha Santa Iglesia se reciba con las condiciones arriba dichas y no de otra manera, y que así se mande asentar por auto en el libro de este ilustre cabildo. Y de todo se nos dé testimonio que tenemos pedido, y de cómo otras veces alguno de nosotros esto mismo a Vuestra Señoría, y lo tenemos protestado para una conservación del derecho de esta dicha Santa Iglesia. Y nos, el doctor Çurnero, el canónigo Agurto, Luis Velásquez, canónigo Vega, el canónigo Diego de Fuentes, el racionero Francisco de los Ríos, el racionero Sola. Y vista esta dicha petición por los dichos señores unánime y conformes, que atento y que por ser en nueva cantidad más el gasto que tiene más dicha Santa Iglesia, en cada uno de lo que tiene de renta, aunque gozare de los dos novenos que su majestad le suele hacer merced y limosna, cuanto más no lo gozando, como en efecto a algunos años que no lo gozara, que atento a lo susodicho a y que esta tan necesitada y adeudada, mandaban mandaron a mí, el infrascrito secretario, que notifique a todos los cantores y ministriles, a cada uno de ellos, por sí que sí querían de aquí en adelante quisieran servir en esta dicha Santa Iglesia de sus oficios de

cantores y ministriles, sea con las condiciones contenidas en la dicha petición: que han de aguardar a cobrar sus salarios a cuenta de esta dicha Santa Iglesia tenga con que cómodamente pagar, y no han de tener ni les ha de quedar acción ni derecho alguno para poder ejecutar por ello ni pedirlo por la justicia, ni molestar a la iglesia ni a otra persona alguna por ello como será necesario, atento a que se preocupase a que se procurará que sean pagados cuando esta dicha Santa Iglesia tenga con que cómodamente pagar sin se poner en necesidad en ello [sic]. Y así lo dijeron y mandaron, y quedo así asentado por auto en este libro de cabildo y se pongan las notificaciones. Y que en cuanto a los otros, si de la dicha petición se haga según y como en ella contiene y se cumpla y lleve a debido efecto para con cualesquiera oficiales y sirvientes, que de aquí en adelante se hayan de recibir y recibieren para el servicio de esta dicha Santa Iglesia. Ante mí. Sola, secretario. [Rúbrica]

ANEXO 2 ²⁷

... Acabada la misa mayor y la sexta, al tiempo que los dichos señores se iban a salir, el dicho señor tesorero, en presencia de mí, el dicho racionero Sola, secretario, dijo al dicho señor arcediano que presidía, que quería tratar y proponer cierto negocio de parte de su Señoría Ilustrísima, que su merced mandase que se detuviesen, y estando presentes como dicho es, dijo el señor tesorero que su Señoría le había mandado que dijese a los dichos señores cómo a él le había dado pena que se hubiesen despedido los cantores por razón de cierto auto del cabildo que se les había notificado, y que él los había mandado llamar y juntado en su casa y les había dicho cómo le había dado pena que se hubiesen despedido y que él ni decía que habían hecho mal ni bien el deán y cabildo en lo que les había notificado; pero que sin que hubiese innovación alguna en ello, les rogaba que por amor de él volviesen a cantar, que en la flota [que] se aguardaba vendría la merced de los dos novenos de que estaba suplicado a su majestad, fuese servido a hacer limosna a esta santa Iglesia, y que viniendo esta merced, habría con qué les poder pagar sus salarios, y él tendría cuidado de dar orden cómo fuesen pagados, y que los dichos cantores vinieron en ello por servir a su señoría, y que su señoría le había enviado a él para que dijese a los dichos señores y les encargase de su parte, que sin haber novedad alguna como está dicho, lo tuviesen por bien. Y [entonces] el dicho señor arcediano, como más antiguo, respondió que su señoría hacía como tan buen prelado, en procurar en esto lo tocante a él aumento del culto divino, y que de la manera que está dicho sin hacer innovación alguna, que él se holgaba de que de esta manera volviesen a cantar los dichos cantores; y todos los demás dichos señores arriba nombrados callaron, y con esto se salieron del coro, y el dicho señor arcediano, como presidente, mandó a mí el dicho secretario que lo asentase así, según como allí ante mí había pasado en este libro del cabildo, para que constase de ello en cualquier tiempo que necesario fuese, y por su mandado lo asenté aquí, y por haberme hallado presente doy fe de ello, y lo firmó el señor presidente ...

27 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 3, ff. 154-154v., 22 de agosto de 1582.

RITUAL Y MÚSICA EN LAS HONRAS FÚNEBRES DE LOS OBISPOS POBLANOS

Montserrat Galí Boadella

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Fundación Manuel Toussaint

Las ceremonias realizadas alrededor de la muerte y sepelio de los obispos constituían un acontecimiento de gran relevancia religiosa, social y musical. Con relación al ritual, hay que tomar en cuenta cuatro momentos: la declaración de sede vacante, las misas y rezos en el palacio episcopal antes del entierro, el cortejo fúnebre por las calles de la ciudad y la misa en catedral que culminaba con el entierro, por regla general en el propio recinto catedralicio. En este trabajo hemos intentado también adentrarnos en el aspecto musical y sonoro, que en el caso de un entierro episcopal tiene básicamente dos expresiones: el tañido de las campanas y los cantos y la música propios del ritual funerario.

El Tercer Concilio Provincial Mexicano, que regiría la vida religiosa de la Nueva España durante los siglos del Virreinato, establecía normas que debían observarse al morir un obispo, que iban desde la forma de administrarle la extremaunción hasta la de sepultarlo. Por constituir la extremaunción un acto semiprivado, no vamos a tomarlo en cuenta, aunque se proferían cantos y salmodias. La primera disposición del Concilio se refiere a “los toques de campanas que deben darse cuando haya fallecido el prelado”. Al respecto, los Estatutos del Concilio señalan:

cuantas veces aconteciere morir un prelado, al instante se toquen muy pausadamente la campana mayor sesenta veces, después todas las campanas mayores y menores se toquen tres veces solemnísimamente con sonido fúnebre y entonces las parroquias, los monasterios, las ermitas y hospitales respondan con semejante toque y solemnidad de campanas. Y esto del mismo modo se haga diariamente por todos los nueve días siguientes, durante el espacio de media hora, una vez después del mediodía, y otra después del ocaso del sol; así como en el tiempo del funeral.¹

1 “De los toques de campanas que deben darse cuando haya fallecido el prelado”, en *Estatutos Ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano en el Año del Señor de MDLXXXV*, Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870, Capítulo V-I, p. 542.

En cuanto a las exequias, se establecen normas relativamente sencillas pero que, como veremos, daban pie a variantes locales. Al morir el prelado, y después de embalsamarlo, se le debía vestir con el ornamento pontifical de color morado, colocarlo sobre el lecho revestido de paramentos de seda (sin que se especifique color) y ponerse en una cámara amplia en donde pudieran colocarse altares en los que se rezarían continuamente misas. “Después de esto —continúan los estatutos— los capitulares, sin faltar uno (bajo pena) [...] revestidos de sobrepellices, y a su tiempo también de capas de oro, juntamente con el clero, precediendo cruz alta, lléguense en orden de procesión al lugar, y encomienden a Dios el alma del prelado difunto ...” El resto es relativamente sencillo, ya que se determinaba que, una vez ordenadas las cosas necesarias para el funeral,

salgan los ministros dispuestos como de costumbre, y seis prebendados vestidos de pluviales y llevando cetros, y juntamente todos los conventos de religiosos y el demás orden de clérigos, salgan, guardando el orden debido, de la Iglesia Catedral, donde previo llamamiento se hayan congregado, y diríjense al sobredicho lugar donde está el cadáver. Y habiendo dicho el responsorio y la oración, pongan el cuerpo del difunto descubierto el rostro, y vestido como se ha dicho, en el féretro decentemente adornado, y los dignidades más antiguos y capitulares y los religiosos alternándose, llévenlo en hombros hasta la iglesia donde ha de sepultarse, cantando entretanto los salmos, u otras cosas que según el Manual romano, o laudable costumbre de aquella iglesia, han de decirse. Allí, si se pudiere según el tiempo propio para celebrar, celebren solemnemente el sacrificio de la Misa, añadiendo para edificación del pueblo, alguna digna oración fúnebre. Y por último, sepultado el cuerpo acompañen sin previa Cruz alta los parientes o familiares de dicho prelado hasta la misma casa de donde haya salido”.²

Cabe recordar que el Concilio III recomendaba no poner túmulos en las iglesias y que en general se buscaba huir del boato y la ostentación. En contrapartida, alentaba los rezos, vigiliias, responsos, misas y oraciones fúnebres durante los días del novenario,³ en tanto que ordenaba que cada sacerdote de la diócesis rezara

2 *Ibid.*, Capítulo VII-I, pp. 543-544.

3 *Ibid.*, Capítulo VII-II, p. 544.

por lo menos una misa por el alma de su prelado y todas y cada una de las iglesias del obispado celebraran dentro de los ocho días “una misa solemne con responso, pero sin pompa, y sin gravamen alguno pecuniario”.⁴ Hasta aquí lo dispuesto por el Concilio Provincial Mexicano.

El momento más espectacular de las ceremonias de entierro de un obispo lo constituía, no obstante, el desfile del cortejo fúnebre por las calles de la ciudad. El Concilio Mexicano no lo menciona, aunque tampoco lo prohíbe. Los documentos consultados en la catedral, así como la literatura fúnebre que nos ha llegado, indican, sin embargo, que los cabildos daban una enorme importancia a este momento, durante el cual se exhibía el gran poder convocador de la religión, así como el papel central de la Iglesia en la sociedad novohispana. Por lo que se refiere al ritual, el cortejo repetía la organización social, escenificando el papel y el estatus de cada uno de los estamentos —tanto el religioso como el civil— en el entramado social. Pero también favorecía la exteriorización de todo tipo de sentimientos y emociones y era a la vez, como veremos, una de las pocas oportunidades en que la capilla catedralicia interpretaba públicamente, fuera de la catedral.

DESARROLLO DE LAS CEREMONIAS FUNERARIAS. INTERVENCIONES MUSICALES

Entre 1606, año de la muerte de Diego Romano, y 1813, en que falleció Manuel González del Campillo, en plena revolución de Independencia, el ritual fúnebre se desarrolló con pasmosa regularidad, con breves pero no muy significativos cambios: pequeñas variaciones en el recorrido del cortejo, diferencias en el número de posas levantadas y algunas modificaciones en el ordenamiento de las representaciones sociales y religiosas en el cortejo. Las campanas guardaron celosamente el ritual y, por lo que leemos en los documentos, la capilla participó siempre en los rezos y ceremonias. Lo único que cambió —y es por el momento lo más difícil de documentar— fueron los gustos musicales y por ende el repertorio de responsos, misas y demás material musical utilizado en las ceremonias.

Los datos conservados en las Actas de Cabildo son extremadamente repetitivos y se afanan en detallar las calles por las que va a transitar el cortejo, así como el orden que deberán guardar los participantes. Esto último no sorprende

4 *Ibid.*, Lib. III, Título IX-VIII, p. 279.

debido a la importancia que el ritual y el orden de prelación tenían en una sociedad tan estratificada y vertebrada como lo era la estamental. La extrema precisión en cuanto al itinerario la interpretamos en el sentido de que el recorrido por la ciudad implicaba la preparación, aseo y adorno de las calles y posas donde se detendría el cortejo, itinerario que tendría que ver con algunos de los conventos más importantes de la ciudad y con la procesión del Corpus. Este recorrido ritual, en el que se exhibía la institución episcopal en el marco urbano, refrendaba el rango y la dignidad de ciudad episcopal de la Angelópolis y permitía a los fieles rendir tributo público a su autoridad máxima.

El orden acostumbrado en el cortejo empezaba por el escalón más bajo de la sociedad y ascendía hasta llegar a los dos cabildos: así, iniciaban los gremios y seguían las cofradías, los colegios, las órdenes o religiones, la clerecía del obispado, el cabildo religioso que llevaba el cuerpo del obispo y la Muy Noble Ciudad, o sea el cabildo secular y familias poderosas. El número de capillas o posas en donde se depositaba el cadáver durante el recorrido oscilaba entre cuatro y nueve, según la época y el recorrido.

Aunque la declaración de sede vacante y el nombramiento de comisarios para el entierro eran dos trámites distintos, a veces se efectuaban en la misma reunión de cabildo. Así ocurrió a la muerte de D. Gutierre Bernardo de Quirós en 1638: en la misma reunión se arreglaron los asuntos y nombramientos para el Gobierno, se declaró formalmente sede vacante y se nombraron los comisarios. Su tarea consistía en

disponer y prevenir todo lo que fuera conveniente para el entierro de su Illma. el Señor Obispo y elegir las calles por donde se ha de hacer, convidando las religiones y pidiéndoles vayan todas por sus antigüedades con Cruz y Preste y encomienden a los vecinos de las esquinas pongan en ellas unos tablados y encima unos bufetes y los adornen en que se ponga el cuerpo mientras se le cantan los Responsos que el Pontifical dispone ...⁵

5 Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante ACCP), Actas de Cabildo, Lib. 10, f. 197, 1638. En todas las transcripciones de documentos manuscritos de este artículo de han mantenido la ortografía y la sintaxis originales.

Un dato interesante es que sería con este obispo, en 1638, cuando se registraría por primera vez en Actas de Cabildo el ritual que se siguió en la muerte de un obispo poblano, pues en ellas no hay datos de sus dos predecesores en el siglo XVII: Diego Romano (fallecido en 1606) e Ildefonso de la Mota y Escobar (1625). Digna de mencionar también es la recomendación de que se haga el novenario tal como se hizo para el “señor obispo Doctor D. Diego Romano y con el mismo estipendio que se dio en aquella ocasión así a los dichos señores (Dean y Capitulares) como a la Capilla de Musica”.⁶ Si bien la muerte y funeral del obispo Romano no se consignó en Actas, se entiende que en dicha ceremonia participaba la Capilla y que recibía por ello un pago extra. Será también en 1638 cuando se registren por primera vez las calles por las que pasó el cortejo y se señale además que

se limpiaron y asearon con mucho cuidado y en quatro esquinas se le hicieron quatro Possas poniendo el cuerpo sobre unos tablados muy bien adornados y cubiertos de terciopelo negro y con quatro hachas cada uno puestas en unos blandones donde le dixerón los Responsorios y al fin dellos la oración conforme al Pontifical la qual cantaron quatro caperos capitulares por sus antigüedades.⁷

El obispo siguiente, Juan de Palafox, murió en España, así es que hay que esperar hasta la muerte de Diego Osorio de Escobar y Llamas, en 1673, para ver si hubo algún cambio en el ritual. La reunión del cabildo consigna el nombramiento de la Comisión de entierros y lutos, encargada además de elegir las calles, convidar a las religiones y encomendar a los “dueños de las esquinas pongan en ellas unos tablados y encima dichos bufetes y los adornen lo mejor que pudieren para las pozas en las que se ponga el cuerpo mientras se le cantan los responsos que dispone el Pontifical...”⁸ No se nos dice cuántas posas se colocaron y tampoco se registraron las calles por las que discurrió el cortejo.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, f. 197v.

8 ACCP, Actas de Cabildo, Lib. 16, f. 264, 1673. Diego Osorio falleció el 14 de octubre de 1673.

Por el contrario, la muerte de Manuel Fernández de Santa Cruz, ocurrida en 1699, dio lugar a un registro en Actas relativamente amplio y detallado del ritual. Además, fue motivo de la publicación de nueve de los sermones fúnebres pronunciados en los días siguientes a las exequias, documentos que han resultado muy valiosos para reconstruir el elemento sonoro del ritual funerario.⁹

Las Actas de Cabildo consignan que el cuerpo del obispo, quien había muerto en el pueblo de Tepexoxuma durante una Visita, llegó a su palacio embalsamado y se le colocó “sobre una cama dorada con colgaduras de damasco azul, amortajado con sus vestiduras Pontificales moradas”.¹⁰ Un salón de dicho palacio, ornamentado con colgaduras encarnadas y alfombrado “según y como se acostumbra con los señores obispos y ordena la erección de esta Santa Iglesia”,¹¹ fue dotado de altares para las misas. Se acordó que las misas de Novenario se cantaran a las nueve, “para dar mayor lucimiento y pompa a dicho Novenario [...] y en los días de fiesta que hubiere intermedio se ha de cantar la Missa del novenario después de Prima y mandaron que la asistencia a las Missas de dicho Novenario ha de ser con capas de choro los Señores Prebendados”.¹² El jueves 5 de febrero se llevó a cabo el funeral precedido del cortejo por las calles. Adelante iban las cofradías de la ciudad con sus estandartes y campanillas, luego los colegios, después las religiones con sus “cantes y prestes”, la clerecía y el cabildo con el cuerpo del difunto vestido de pontifical. Seguía después el cabildo secular, alcalde mayor, alcaldes ordinarios y “todo lo Noble e ilustre desta ciudad”. En el acta donde esto se registra se precisa que se pusieron nueve posas.

Todas las calles estaban muy bien aderezadas con sus tablados y paños negros con sus blandones y velas donde se cantaron en cada uno su responso con toda la

9 El ritual funerario del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz lo hemos estudiado ya desde otras dos perspectivas. Véase Montserrat Galí Boadella, “Cuerpos, túmulos y reliquias: cuerpo y muerte según el discurso religioso del barroco”, en *El umbral de los cuerpos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006, y “Presencia de la emblemática en los sermones fúnebres para el obispo Fernández de Santa Cruz (Puebla, 1699)”, en *IV Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli*, Zamora, Colegio de Michoacán, mayo de 2002 (inédito).

10 ACCP, Actas de Cabildo, Lib. 20, f. 136, 1699.

11 *Idem*.

12 *Ibid.*, f. 137.

Capilla y Musicos de dicha Sancta Iglesia y al fin de cada uno la oración conforme al Pontifical, yendo el Preste, el Sr Arcediano desta Sancta Iglesia donde después de haber cantado la Vigilia enterraron el Cuerpo de dicho Señor Obispo en la boveda que tienen debajo del Altar Mayor.¹³

Las actas no dejan adivinar la riqueza sonora del evento ni reproducen el efecto colectivo y mucho menos las emociones desatadas a la vista del cortejo mortuario. Para captar aunque sea una mínima parte de ello hay que acudir a los sermones, cuyos autores fueron actores y testigos del momento. El día de las exequias del doctor Joseph Gómez de la Parra, canónigo magistral de la catedral, fue el encargado de pronunciar el sermón, que más tarde se publicó como *Panegyrico funeral de la vida en la muerte del Ilmo y Excmo. Sr. Dr. D. Manuel Fernandez de Santa Cruz*, en el mismo año del deceso. Al sermón propiamente dicho, la publicación añadía, entre otros escritos, una “relación narrativa de la Enfermedad, Muerte, Entierro, y Honras funerales de su Excelencia”, es decir, un texto privilegiado para reconstruir estas ceremonias. Así, por ejemplo, sabemos que, ya en el momento de conocerse la gravedad del obispo, se organizaron rogativas mientras las campanas de la catedral y de las iglesias y conventos de la ciudad “clamaban”, según expresión de Gómez de la Parra. Y, conocida ya su muerte,

Acabadas las Vísperas, y dado el repique para los Maytines, se dio principio a tocar la Vacante, cuyas cien campanadas empezaron desde las quatro de la tarde, con tan sentidas pausas, que duraron hasta poco mas de las diez de la noche; cada golpe de la campana era como una saeta que traspasaba los corazones de todos. Todo este tiempo que duró la vacante, se observó tan grave, y mudo silencio, que no se oían sino los pausados y sentidos golpes de la mayor campana: al primero clamor de las campanas, estaban tan apunto en todas las Iglesias, y Conventos prevenidos, que luego inmediatamente correspondieron todas con los clamores; que duró toda la noche generalmente el doble.¹⁴

¹³ *Ibid.*, f. 137v.

¹⁴ Joseph Gomez de la Parra, “Relación narrativa de la Enfermedad, Muerte, Entierro, y Honras funerales de su Excelencia”, s/f., en *Panegyrico funeral de la vida en la muerte del Ill(ustrissi)mo y Exc(ellentissi)mo Señor Doc(tor) D(on) Manuel Fernandez de Santa Cruz...*, Puebla de los Angeles, por los Herederos del Capitán Juan de Villa Real, 1699.

Precisa el autor que, en los cuatro días que el cuerpo embalsamado del obispo estuvo expuesto en su palacio, fueron 277 misas rezadas las que se celebraron en los cuatro altares levantados para la ocasión así como en el altar de la capilla episcopal. Vamos a tratar de hacer un resumen de las ceremonias, sin omitir todo lo relacionado con el doblar de las campanas y con las misas, vigiliias y responso. Dos días después de la llegada del cuerpo a la ciudad de Puebla, se iniciaron las misas cantadas. Durante tres días, las distintas órdenes religiosas asentadas en la localidad cantaban la vigilia de difuntos. El entierro se fijó para las tres de la tarde: desde las dos empezaron a llegar al palacio las cofradías y religiones que, conforme entraban, cantaban el responso. Del palacio salió la fúnebre comitiva encabezada por 24 pobres, vestidos de negro y con pábilos en las manos. Seguían las religiones y parroquias de la ciudad, con “todo el exemplarísimo y lucidísimo clero”, y cerraba esta parte el Venerable Cabildo que acompañaba el ataúd con el cuerpo del obispo. Tras el féretro seguían la Muy Noble, Cesárea, Augusta, y Leal Ciudad, todos de luto, así como la familia del prelado.

Fue disposición del Venerable Cabildo, que saliese el Entierro por las principales calles de esta ciudad, aquellas por donde todos los años salía su Excelencia revestido de Pontifical en la solemne procesion del dia de Corpus. Se pusieron en el distrito nueve Possas con adorno de luces; en cada una se cantaba un Responso, por la diestra Capilla de esta Iglesia [...] El concurso en calles, ventanas, balcones, y azoteas fue innumerable; la tarde fue tan apacible y serena que ni en las Possas, ni en el entierro fue necesario encender segunda vez una candela; todos tan silenciosos con el sentimiento, que solo se oian suspiros, gemidos, y llantos, á los golpes que repetian con clamores y dobles las campanas.¹⁵

Se levantó un túmulo en la catedral, a pesar de que el obispo había pedido en forma expresa que se omitiera. El virrey, sin embargo, había ordenado su fabricación, como señal del honor debido a un obispo, pero quizás también a instancias del sobrino de Fernández de Santa Cruz, don Mateo, alto funcionario en la administración virreinal. Puesto el cadáver en la pira, se cantó el responso mientras todos ocupaban sus lugares.

15 *Ibid.*, s/f.

se dio principio á la Vigilia, por la admirable sonora, y diestra Capilla, con Musica tan tierna por las bien compasadas pausas, que suspendía quanto movia los animos á el dolor, á la pena, y al llanto. Cuando se entonó el Benedictus, cargaron los Prelados de las Religiones sobre sus hombros el cadaver, y formandose procesión por las naves de la Iglesia alrededor del Choro, lo llevaron hasta la puerta de la boveda que esta debajo del Presbiterio.¹⁶

Al siguiente día del entierro se cantó una misa a la que asistieron las religiones y sus prelados, la Nobilísima Ciudad así como la familia del obispo. Todos ellos asistieron al novenario completo que inició al día siguiente. Acabado aquél, se celebraron las honras funerales, para las cuales se erigió un

magnífico tumulo con las doscientas luces de hachas de quatro pabilos y candelas de á dos libras, se adorno con varias tarjas de Poesía, que contenían símbolos adecuados, acomodados geroglíficos, y enigmaticas alusiones, explicadas con galantes versos: á las tres se canto la Vigilia, con la misma solemnidad de musica ...¹⁷

Todavía hubo otra misa funeral el día siguiente, y concluido el sermón se cantaron los cinco responsos, clausurándose con esto las exequias de entierro, novenario y honras, con un total de once misas cantadas. No olvidemos, como escribe el doctor Gómez de la Parra, que “todos estos dias siempre que clamoreaban las campanas de la Iglesia Catedral, correspondían las demas Iglesias, y Conventos con los clamores repetidos, y continuados dobles”.¹⁸ Por si fuera poco, todas las iglesias y conventos de la ciudad realizaron sus respectivas exequias, en las que hubo, más o menos modesto, un túmulo levantado para honrar el obispo.

Durante el siglo XVIII y hasta consumarse la Independencia, se llevaron a cabo en la ciudad de Puebla de los Ángeles otras ocho ceremonias luctuosas de obispos poblanos: las de García de Legaspi Velasco —obispo electo (1706)—, Pedro de Nogales Dávila (1721), Antonio de Lardizábal y Elorza (1733), Benito Crespo de Monroy (1737), Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (1763), San-

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

tiago de Echeverría y Elzaguezua (1789), Salvador Biempica y Sotomayor (1802) y Manuel González del Campillo (1813). No hay novedades en cuanto al ritual y mucho menos en aspectos que pudieran modificar la liturgia y las intervenciones musicales de la capilla. Los datos de Actas de Cabildo son repetitivos, salvo algunas precisiones en ocasión de la muerte del obispo Echeverría. Éstas se refieren al orden en cuanto al cortejo fúnebre y especifican que abrirán la procesión 24 pobres con lutos y achones en mano, seguidos de la Escuela de Cristo, la República de Naturales de Santiago y San Juan del Río, los fiscales de los barrios y, tras las religiones, todo el clero, el Colegio de niños Infantes, músicos y capellanes de coro. Asimismo se detalla en Actas que el túmulo tenía siete cuerpos y estaba adornado con 96 achas. Una vez colocado el cadáver en él, se cantó “en el Coro, con toda la Música y mayor solemnidad la Vigilia y Oficio de difuntos”. El cuerpo se colocó debajo del altar principal una vez concluidos los responsos.

La presencia de los fiscales de los barrios y república de indios, a los que que no se había mencionado antes del obispo Echeverría, será ya una constante en lo que queda de régimen virreinal, ya que los encontramos en los cortejos de Salvador Biempica y de Manuel González del Campillo. Asimismo, en Actas se detalla la ubicación de cada una de las posas con mayor precisión que antes y se aclara que son las cofradías las que las costean.

REPERTORIO MUSICAL Y CONCLUSIONES

Hasta el momento, el inventario musical más antiguo conservado en el Archivo de la Catedral de Puebla sería el correspondiente a 1749, es decir, cinco décadas posterior al entierro del obispo Santa Cruz, aunque cercano a la muerte y exequias de dos importantes obispos: Benito Crespo de Monroy (1637) y Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (1763).¹⁹ Otros catálogos interesantes serían los de 1776, así como el que lleva la fecha de 1778, los cuales discurren entre la muerte de Álvarez de Abreu (1763) y la de Santiago de Echeverría y Elzaguezúa (1789). Sin embargo, hay que considerar que entre estos dos obispos rigió la sede poblana (1765-1775)

19 Estos inventarios se incluyen en los generales de la catedral, que inician, al parecer, en 1596. Los inventarios anteriores a 1749 corresponden a 1596, 1656, 1685, 1712, 1734 y 1743, y solamente contienen datos sobre los órganos, pero no sobre partituras o libros de coro.

un importante y polémico prelado, Francisco Fabián y Fuero (muerto en España), y que durante su gestión Puebla vivió un momento de esplendor cultural que debió reflejarse en la música de su catedral.²⁰ El contenido de estos inventarios pone en evidencia que se conservaba todavía mucho material de los siglos anteriores, aunque se perdió también una gran cantidad de música debido, a nuestro entender, a dos motivos vinculados entre sí: el desorden en que por épocas reinaba en el archivo musical de la catedral, así como la falta de interés por algunos materiales originada por los cambios de gusto y estilo.

El inventario de 1749 pudo coincidir con el nombramiento de José Joaquín Lazo y Valero como maestro de capilla;²¹ el segundo de 1776 se realizó poco después de la partida de Fabián y Fuero, mientras que el de 1778 se relaciona directamente con la muerte del maestro Lazo y Valero.

El de 1749 revela que la catedral de Puebla contaba con música de los maestros Alfonso Lobo, Francisco Guerrero, Cristóbal Morales, Palestrina, Joseph de Torres, Gutiérrez de Padilla, Francisco Vidales, Sebastián de Vivanco, Atienza, Ximenes, Saldaña, Antonio Salazar, Dallo y Lana y Sebastián López de Velasco, en tanto que ya aparecen obras de Pedro Rabasa, entre ellas una misa a ocho con violines. En cuanto a la música que nos interesa, relacionada con exequias o temas pasionarios, podemos señalar las siguientes obras:

- Primeramente un libro de Missas con ciento doce fojas en las que se incluyen siete Missas a los siete Misterios de Nuestra Señora y una de difuntos con Asperjes y *Vidi aquam*, su autor Joseph de Torres.

[...]

20 Francisco Fabián y Fuero (1719-1801), alma del IV Concilio Mexicano, fue obispo de Puebla entre 1765 y 1775. Pasó posteriormente a regir el arzobispado de Valencia (España). Durante su estancia en Puebla dotó a la Biblioteca Palafoxiana de su librería, creó varias cátedras y fundó una academia de bellas letras.

21 Al pie del inventario se lee: "Todo lo expresado que está en dicho Archivo, es a cargo del Mtro. De Capilla, Licenciado D. José Lazo, que lo tiene puesto al cuidado de D. Juan José Novoa, Músico de esta Santa Iglesia, quien ha de ser responsable". Sabemos muy poco de Lazo y Valero, pero el *Diccionario de la música española e hispano-americana* señala como fechas de su maestría en Puebla, de acuerdo con Spiess y Stanford, las de 1749-1762. Gracias al inventario de 1778 sabemos ahora que murió en este año, dato muy relevante, como se puede ver en esta ponencia.

- Item otro libro de Missas con ciento u treinta y ocho fojas en las que contiene ocho Asperjes y *Vidi aquam*, un cantico de Benedictus y una Pasion de Miércoles Santo, su autor Palestina [sic].
- [...]
- Item Un libro de Difuntos con ciento y una foxas en que hay lecciones, Missas y Variedad de Motetes, su autor Don Juan de Padilla.
- [...]
- Item otro libro de Missas con ciento sesenta y quatro foxas en las que contiene ocho misas con Asperjes, su autor Don Cristobal Morales.
- [...]
- Item otro libro con Missas de difuntos su autor [...] Saldaña.
- [...]
- Una lección de Difuntos sin autor.
- [...]
- Una Misa a ocho de Difuntos, por el Mtro Dayo [sic].
- [...]
- Item, dos Misereres.
- [...]
- Item dos Lamentaciones con Biolines [sic] por el mismo Mtro Ximenez.²²

Por su parte, el inventario de 1776 contiene obras de Joseph de Torres, Felipe Rogier, Alfonso Lobo, Palestrina, Navarro, Sebastián Vivanco, Juan Gutiérrez de Padilla, Cristóbal Morales y Francisco Guerrero, este último el autor mejor representado. Otros compositores registrados en colecciones y libros, a veces incompletos, son López, Capitán, Peralta, Díaz, Jerónimo Vicente, Patiño, Caseda, Galán, Gómez, Dallo y Lana, Atienza, Aínez y Salazar, además de Jalón, Higuera y Tabares. Como se puede observar a primera vista, hay una mayor cantidad y variedad de autores, lo cual puede deberse al que suponemos interés concertado del

22 ACCP, Inventario de 1749, Contaduría, "Memoria e Inventario de los Libros y Musica que en el Archivo de esta Santa Iglesia Catedral tiene para el servicio de ella tocante a Canto de Organo y es como sigue:", s/f.

maestro de capilla y el nuevo obispo Francisco Fabián y Fuero, quien acababa de abandonar la sede poblana para tomar posesión de la de Valencia (España).

Cabe señalar que en los ítems 6 y 8 se leen dos comentarios interesantes; reza el número 6: “Item otro Libro de facistol con todos los salmos necesarios, diez Magníficas, Salve, Himnos particulares, y de todo comunes, *Te Deum Laudamus*, y termina con *Regina Celi Letare*, á ocho voces por Don Francisco Guerrero: este Libro, dice el Mtro de Capilla es esencialísimo”.²³ El ítem 8 se refiere a una misa de difuntos, que es el material de nuestro interés, y en él se lee: “Item, otro Libro de Difuntos con Missas, Lecciones, Responsos y Motetes por varios Autores; este libro dice dicho Maestro es tambien muy esencial”.²⁴

Además de este libro con obras de distintos autores, se registran varios Asperjes. También se lee: “Ittem, seis Libretes forrados en badana amarilla y tienen las alleluyas de Pascua, secuencia del Espíritu Santo, secuencia de Difuntos, Salve e Himno de Pasion. (sin autor)”

Se registran además varias colecciones del maestro Padilla con misas, motetes y salmos que creemos que podrían contener repertorio para ceremonias fúnebres. La última parte de este inventario es muy general, ya que se refiere a “atados” con misas, motetes y salmos, entre otras obras, de autores importantísimos como Guerrero, el autor más mencionado, aunque también de Dallo, Salazar, Rogier, etcétera.²⁵

El último inventario que vamos a considerar revela una renovación muy clara del repertorio, porque incluye a numerosos autores de la escuela valenciana y catalana. ¿Tiene que ver esta renovación con el maestro Lazo o pudo haber influido alguna otra circunstancia, como lo es el que Fabián y Fuero, con quien la catedral poblana siguió teniendo contacto, marchara a Valencia? Los autores registrados son los ya mencionados Lobo, Guerrero, Torres, Padilla, Atienza y Salazar, a los que se añaden Jerusalem, el propio Lazo, Gamarra, Alberti, Mallen, Delgado, Durón y Nebra. Entre los catalanes, el ya famoso padre Soler, Josep Picañol, Joan Pujol, Josep Mir, Pere Coll, Pere Rabasa y Jaume Casellas. Y además tres italianos, Pergolesi, Barini y Locatelli, cuya presencia se entiende en el marco del éxito y difusión de la música italiana en la corte y en la sociedad españolas. Todos estos

23 ACCP, Inventario de 1776, Contaduría.

24 *Idem*.

25 *Ibid*.

nombres nos hablan de un notable enriquecimiento del repertorio de la catedral poblana, pero sobre todo de la aparición de nuevos y más modernos gustos. En todo caso revelan a un maestro de capilla bien informado de la música y los músicos de la metrópoli y de las nuevas tendencias.

De acuerdo con el inventario de 1778, la música que pudo haberse interpretado en las exequias de los obispos poblanos del siglo XVIII es también rica y variada. Los materiales registrados en los once primeros ítemes pertenecían al maestro Lazo y Valero y fueron donados por dicho a maestro a la catedral al morir:

- Oficio de difuntos con su partitura en 11 quadernos por el Mtro. San Juan. (f. 3)
- Miserere a 8 con violín y trompas y su partitura... por el Mtro. Mir (f. 3)
- Invitatorio de Difuntos a 8, con violines, flautas y clarines, y su partitura por el Mtro. Torres en 19 quad. (f. 3)
- Miserere a 8 con violín y trompas, y su partitura en 7 quadernos, por el Mtro. Soler. (f. 4)
- Missa de Réquiem a 4 y a 8, con violines y viola con sus dos partituras en 13 quadernos por el mtro. Barini. (f. 4)
- Miserere a 10 (7º) en partitura con violines y trompas por el Mtro. Lasso. (f. 4)
- Secuencia de Difuntos a 5 sin Autor. (f. 4)
- Oficio de Difuntos a 4 y a 8, con violines y trompas y flautas, por el Mtro. Picañol. (f. 5)
- Miserere a 10 en 78 cuadernos por el Mtro Pujol.
- Tres Responsorios a 4 por el Mtro. Cisneros. (f. 9)
- Miserere a 4 y a 8 con violines, flautas y trompas por el Mtro Mir. (f. 10)

Entre la música que ya pertenecía a la catedral, vale la pena mencionar tres misereres de Rabasa, Durón y San Juan, un invitatorio de difuntos y dos lamentaciones del maestro Salazar, así como gran cantidad de obras relacionadas con la semana santa y los funerales y exequias, compuestas por el propio maestro José Joaquín Lasso y Valero:

- Dos Invitatorios
- Quince Responsorios

- Dos responsorios
- Dos Misereres
- Ocho Lamentaciones a 8 = a 2 y a solo, con violines (f. 11)
- Un Miserere a 10 con violines, oboe y flauta
- Invitatorio de difuntos y su Misa en 20 quadernos (f. 11v.)
- Invitatorio de Difuntos, cornetas y trompetas en 14 quadernos por el Mtro. Lazo.

Finalmente, “una lección de difuntos a 4 por el maestro Ximénez” (f. 11v).

Respecto de la notable presencia de músicos catalanes, vale la pena señalar que el carácter de su música reforzaría la hipótesis de una renovación de la música en la catedral de Puebla.²⁶ No es necesario hablar aquí de Antoni Soler, porque es de sobra conocido, pero me gustaría señalar que tanto Mir como Rabassa y Picanyol se formaron en Cataluña, en la escuela de Francesc Valls, aunque se desempeñaron en Castilla, lo que explicaría su difusión en la Nueva España.²⁷ Nacidos los tres en los últimos años del siglo XVII o principios del XVIII, “protagonizaron la última etapa experimentadora del barroco hispánico, entroncándolo con las novedades de su tiempo y contribuyendo a la dinamización de los parámetros de este periodo e iniciaron asimismo la presencia del estilo galante en su música, expandiéndolo fuera de su Cataluña natal”.²⁸ Cabe recordar que Pere Rabassa se considera decisivo “para la modernización de la música española de principios del siglo XVIII” y que lo admiró el propio padre Soler, quien sintió el

26 Cuando a inicios del siglo XVIII la casa de Borbón integra definitivamente Cataluña a la Corona española, se va a producir, entre otros fenómenos, el de una mayor presencia de músicos catalanes en maestranzas de capilla españolas. Así, por ejemplo, Pere Rabassa fue maestro de capilla en la Catedral de Sevilla (1728), Jaume Casellas lo fue en la de Toledo (1734), Josep Mir lo fue en Ávila (1734) y en el Convento de la Encarnación de Madrid y, por su parte, Josep Picanyol lo fue en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (1736). Su aparición en las más importantes catedrales castellanas y en conventos madrileños explica su posterior difusión en las posesiones de ultramar.

27 Francesc Valls, maestro de capilla de la Catedral de Barcelona desde 1696, fue muy conocido por su tratado de música *Mapa armónico*. Murió en Barcelona en 1747, cuando ya sus discípulos habían logrado reconocimiento en las principales catedrales españolas.

28 Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. 3, p. 312.

mismo aprecio por Josep Mir y mandó copiar su música para el acervo del monasterio de El Escorial.²⁹ La presencia de estos autores en el repertorio del maestro Lazo nos permite considerarlo, también, un compositor moderno.

Los dos temas que hemos tratado de combinar, el ritual fúnebre de los obispos poblanos y la música que pudo haberse interpretado durante sus exequias, deberá trabajarse con un mayor conocimiento del repertorio vigente en la catedral de Puebla durante los siglos novohispanos. Creemos, sin embargo, que este primer planteamiento puede servir para intercambiar ideas acerca de una metodología musicológica tal como la entendemos y practicamos en Musicat.

29 Antoni Soler (1729-1783), formado en la Escolanía de Montserrat, en donde ingresó a los 6 años, fue maestro de capilla de la catedral de Lleida y posteriormente del Monasterio de El Escorial (1752). A él se debe en parte el reconocimiento de la escuela catalana del siglo XVIII.

CAMPANAS DE LA CATEDRAL DE MÉXICO (1653-1671): ADQUISICIÓN, USO, CONFLICTOS Y CONSAGRACIÓN

Ruth Yareth Reyes Acevedo

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

VIRREINATO DEL DUQUE DE ALBUQUERQUE

El periodo de 1653 a 1660 comprende el virreinato de Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque, quien tuvo un papel esencial tanto en el apoyo y supervisión de la construcción de la catedral, como en la adquisición de las campanas que debía haber en ella de acuerdo con lo establecido en el Concilio de Trento.

El primer dato en actas capitulares que hace referencia al interés del virrey duque de Albuquerque por el campanario data de marzo de 1654. Su excelencia pedía al cabildo que nombrara a una persona para que asistiera junto con Fernando Altamirano, tesorero de la Real Caja de la ciudad, a ver el traslado de las campanas. El cabildo eligió al canónigo Juan de la Cámara.¹

Reubicar las campanas era resultado de la dedicación del virrey para asegurar que se continuara y agilizara la construcción de la nueva catedral, pues, aunque el traslado del culto del antiguo templo al nuevo edificio se había realizado desde 1625,² en 1654 la vieja torre (cuya catedral había sido destruida casi 30 años antes) seguía en pie resguardando las campanas. Por ello, el virrey dispuso que se terminara de levantar el primer cuerpo de la torre oriente, al mismo tiempo que convocó a los maestros de la ciudad para que hicieran sus propuestas sobre el traslado de las campanas. Hubo cinco aspirantes. El ganador fue el religioso fray Diego Rodríguez.³

1 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Actas de Cabildo, Lib. 12, f. 29, 12 de marzo de 1654. En todas las transcripciones, he modernizado puntuación y ortografía.

2 Silvio Zavala, *El traslado del culto de la antigua a la nueva Catedral de México en 1625*, México, Archivo General de la Nación, 1988, p. 3.

3 "... el duque de Albuquerque, virrey de esta ciudad, y quien ha solicitado se acabase el primer cuerpo del campanario nuevo para poner dichas campanas y llamó maestros para que cada uno hiciese trazas para bajar dichas campanas y subirlas, y habiéndolas hecho los siguientes: el maestro Fr. Diego Rodríguez, astrólogo, mercedario, Murillo, el capitán Navarro, un hombre romano y Melchor Pérez, maestro mayor de la ca-

El 24 de marzo se inició la transferencia de las campanas. La primera que se bajó fue la de mayor tamaño y peso, pues alcanzaba los 440 quintales, a la que comúnmente se llamaba Doña María:

bajáronla sobre un castillejo que se hizo de madera, el cual vino rodando desde lo alto donde estaba pendiente por unas gruesas planchas, hasta hacer descanso en el suelo; y luego el día siguiente de la Encarnación teniéndola puesta sobre un lecho capaz de encina, a fuerza de tiras de sogas y mucha gente, y rodando sobre vigas acostadas en el suelo, la metieron y pusieron al pie de la torre nueva de dicha catedral, que cae sobre la capilla del Sagrario...⁴

De igual manera bajaron las siete campanas restantes, cinco de ellas pequeñas, una mediana y una más grande a la que designaban “La Ronca”, labor que duró cinco días.

El 29 de marzo se ascendió la campana mayor en medio del clamor generalizado de los campanarios de las iglesias y conventos de la ciudad, cuya intención era orar para que no ocurriese ninguna desgracia. Se logró colocarla en su sitio, ante la presencia del cabildo secular y el regular, la audiencia y el virrey.

En junio, la catedral adquirió otra campana grande que se trajo del partido de Jiquimilco; su pago fue en especie, pues se dio a cambio por ella un “ornamento de lama blanca, capa, casulla y dalmáticas”,⁵ elementos utilizados por los sacerdotes para el día del *Corpus Christi* y que seguramente emplearía para tal efecto el sacerdote de dicho pueblo en *Vísperas*. La campana se subió esa misma tarde a la torre nueva y fue estrenada para dar el toque de queda en la ciudad, el cual resonaba por lo común a las diez de la noche.

En mayo, el virrey fungió como mediador entre el cabildo catedralicio y el gobernador de Guyapan al concertar la adquisición de una campana. En primera instancia, el cabildo se disculpó con el virrey argumentando que la fábrica

tedral. Vistos sus modelos cuadró el del religioso y luego puso por obra el edificar los instrumentos de madera para el efecto, y en su fábrica estuvo desde el 1º de marzo hasta domingo de Ramos, 29 de él ...” Gregorio M. de Guijo, *Diario (1648-1664)*, México, Porrúa, 1986, vol. I, p. 248.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 253.

materia⁶ no tenía dinero para pagar el instrumento, pero finalmente llegaron a un acuerdo. Algunos días después, en las actas capitulares se resolvió la forma en que se transportaría la campana desde aquel pueblo. El sábado 4 de julio se trasladó a la catedral en un carro tirado por bueyes, se subió a la torre ante la presencia del virrey y se estrenó por la noche. Tuvo un costo de 800 pesos.

El virrey Alburquerque continuó negociando la adquisición de más campanas, las cuales debían obtenerse a costa de la economía catedralicia. Ésta atravesaba por un momento difícil debido, en parte, a la construcción de la catedral, aunque, sobre todo, a la prohibición de recolectar el diezmo que el virrey había impuesto al cabildo.⁷ Por ello, después de la compra de la campana de Guyapan, el cuerpo capitular pidió al duque de Alburquerque que no se negociara la adquisición de más instrumentos por la extrema pobreza en que se encontraba la fábrica.⁸ Sin embargo, continuó: el 24 de julio se colocaron tres pequeñas por orden del virrey. Se estrenaron el mismo día durante el repique de las doce del día ante su excelencia.

Durante noviembre de 1654 se adquirieron cinco campanas más. La primera se trajo del convento agustino del pueblo de Ayapitla y al parecer era bastante grande. El precio inicial fue de 6000 pesos, pero el cabildo sólo pudo pagar 800. A la siguiente semana se trajo otra campana grande procedente del convento franciscano del pueblo de Ozumba. El 12 de noviembre se transportó una más, originaria del convento dominico del pueblo de Atzacapotzalco. Una semana después se trajeron las dos últimas, una procedente de Tlalnepantla,

6 “El capital con que se contaba para los gastos de la catedral estaba contenido en la ‘fábrica’, la cual se dividía en dos: la fábrica espiritual y la fábrica material. La primera [...] era el principal ramo de gastos del cual dependían en parte los salarios del personal [...]. [La segunda] era relativa a los procesos constructivos y de restauración de los inmuebles.” Óscar Mazín Gómez, *Cabildo Catedral de Valladolid Michoacán*, Zamora, Colegio de Michoacán, 1996, pp. 107 y 242.

7 Los problemas de la catedral metropolitana en torno a la administración comenzaron en noviembre de 1654, cuando el virrey mandó al cabildo una cédula donde se prohibía a los prebendados salir a recolectar el diezmo. La medida del virrey tuvo como pretexto una queja que se le había hecho llegar, y en la cual se decía cómo había variado con el tiempo la forma de administrar los diezmos desde la erección de la catedral. Leticia Pérez Puente, “Dos periodos de conflicto en torno a la administración del diezmo en el arzobispado de México: 1653-1663 y 1664-1680”, en *Estudios de Historia Novohispana*, México, UNAM, p. 26.

8 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 12, ff. 70v-71, 7 de julio de 1654.

que pertenecía a la orden franciscana, y la otra de Tlayacapan, de la orden de los agustinos; ambas se subieron al campanario ante la presencia del virrey. Sin embargo, la campana de Tlayacapan se bajó, debido a que estaba rota; el virrey ordenó que se arreglara en el convento de San Agustín de la ciudad de México, donde se fundió cuatro veces; luego se entregó y se subió a la torre de la catedral en septiembre de 1655.

La apremiante adquisición de campanas durante 1654, se debió probablemente al cierre de la bóveda del primer cuerpo de la torre nueva, que se comenzó el 30 de noviembre y se terminó el 18 de diciembre, día en que “subió el virrey hasta el remate de ella, y al pie de una cruz que se puso en medio, entró una cajita de plomo y dentro de otra piedra metió cantidad de reliquias, y a son de repique de las campanas las cubrieron de piedra y mezcla ...”⁹

A pesar de la premura en la construcción de la catedral, uno de sus arquitectos, llamado Melchor Pérez de Soto, proporcionó una manera de trasladar las campanas. Este bibliófilo, tenía todo un expediente en la Santa Inquisición por su popular curiosidad hacia la sapiencia astrológica y por ello se le detuvo el 12 de enero de 1655 y se le envió a prisión, donde moriría asesinado a manos de un compañero de celda. Su visible depresión conmovió al celador, quien le proporcionó tinta y papel. Además de escribir un recado para su esposa, dibujó un plano sobre el modo de trasladar las campanas a los elevados campanarios de la nueva catedral. Este hombre en la prisión, aislado del mundo exterior, sólo percibía el sonido de las campanas. Según Irving Leonard, estos toques obsesionaron su espíritu desesperado, llenándolo de augurios, como si fueran el temible aviso tan agudamente expresado en las palabras de Macbeth: “No lo escuches, Duncan, pues es el clamor que te convoca al cielo o al infierno”.¹⁰

La última campana que se adquirió durante el periodo del virrey duque de Alburquerque fue originaria del convento agustino de Atlatlauca. Se elevó a la torre y se colocó junto a la campana mayor el día 10 de mayo de 1655.

En septiembre del mismo año llegó a la ciudad el nuevo prelado Mateo de Saga Bugueiro, originario de Galicia, quien ejerció el gobierno eclesiástico

9 De Guijo, *op. cit.*, p. 265.

10 Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 2004, p. 140.

durante seis años. Según Jonathan Israel, es probable que no haya sido del todo agradable para el arzobispo la importante intervención del virrey Alburquerque en la construcción de la catedral.

En 1656 tuvo lugar en la catedral un acto bastante significativo: el virrey duque de Alburquerque entregó simbólicamente las llaves de la catedral al cabildo.

[El] Domingo 30 de enero, a las cinco horas de la tarde, juntó el virrey al deán y cabildo de esta santa iglesia catedral en ella, y fue él y la virreina, y su hija y criados, y habiendo entrado cerraron todas las puertas, y en el cabildo les hizo el virrey una plática enderezada a los vivos deseos que ha tenido de ver la iglesia en el estado que está, que era acabada, y que de toda ella se podía ya servir, que su asistencia manifestaba su grande amor, y que así, en nombre de S. M., les entregaba las llaves de ella como templo que era de ellos ya, y no de seglares. Acabado este acto se fue él y la virreina e hija al presbiterio, e hincándose de rodillas besó la primera grada con toda veneración y respeto, y quitándose la capa y espada, y ellas cubriendo los tocados con unas tocas, subieron al presbiterio, y entre ellos tres la barrieron todo por sus manos y sacudieron sus barandillas y cogieron la basura, y acabado este acto, no quiso recibir agua manos, sino sacudiéndose todos el polvo, que fue mucho, salieron de la iglesia y se entraron en sus carrozas y se fueron a palacio; al tiempo de recibir el deán las llaves de manos del virrey, repicaron [las campanas] en dicha iglesia ...¹¹

Dos días después, el 1º de febrero, se realizó la dedicación de la catedral, fiesta que duró diez días. Al segundo de ellos, el virrey visitó la catedral y fue recibido con repiques de campanas y se celebraron los oficios divinos, ceremonia para la cual se mandó componer música, a petición de su excelencia:

El señor duque de Alburquerque, virrey de esta Nueva España, pide a este cabildo, que en remuneración de los buenos deseos que había mostrado en la fábrica de esta iglesia (que no había puesto otra cosa), y la disposición que había dado al presbiterio, que no la tenía ninguna iglesia en España, era capaz, para que

11 De Guijo, *op. cit.*, vol. II, p. 43.

las cuatro dignidades a un tiempo y con diferente música canten cuatro misas, con ministros y todo lo demás necesario, sin que se embarrasen los unos a los otros. Que gustaría mucho [que] así se ejecutase y que siendo así cosa de tan gran lucimiento y grandeza para celebración de esta fiesta y tan de su agrado con los deseos que tiene de que se haga con la mayor pompa posible, habiendo cuatro señores obispos consagrados, los trajera a sus expensas para este efecto...¹²

La composición de esta misa se encargó al célebre Francisco López Capillas, maestro de capilla de la catedral de México. “López Capillas alcanzó el cenit en música litúrgica en latín, ratificada por reconocimientos reales, por el ejemplar de sus misas y *magnificat* exquisitas.”¹³

El virrey duque de Alburquerque también se interesó por promover el uso y cuidado adecuado de las campanas a fin de que se conservaran en mejor estado: “su excelencia representa el cuidado que ha puesto en buscar campanas para la iglesia catedral [...] y que este cuidado se malograba con el poco que se tenía en tocarlas, pues por no haberle se habían quebrado las mejores ...”¹⁴

En 1658, tan sólo tres años después de que la mayor parte de las campanas se habían adquirido, estaban quebradas. El cabildo acordó que se mandasen fundir de nuevo. Cristóbal Millán y Juan de Aguirre informaron al virrey y al prelado la necesaria reparación de los instrumentos. El duque de Alburquerque les brindó su apoyo.¹⁵

Debido al descuido con que se utilizaban las campanas, el cabildo insistió en que se les diera un uso adecuado: “Y que para que el campanero no lleve violentos los indios que repicaron los repiques de las madrugadas se nombró al señor racionero Quevedo para que le haga cargo de esto al pertiguero [...] y el campanero haga y cumpla su obligación y se le dé la forma que ha de guardar en los repiques y que para los de las madrugadas el señor racionero Quevedo disponga se haga con gente pagada y no violenta...”¹⁶

12 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 13, ff. 15-16, 28 de enero de 1656.

13 Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México*, vol. 2. *Historia. Periodo virreinal (1530-1810)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1986, p. 65.

14 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 12, f. 257v, 12 de octubre de 1655.

15 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 13, f. 240v, 12 de julio de 1658.

16 *Ibid.*, f. 241.

El arreglo de las campanas implicó siete meses de espera y no se entregaron a la catedral hasta febrero de 1659,¹⁷ fecha en que se propuso su consagración por primera vez.

Casi al terminar el periodo del virreinato del duque de Alburquerque, el luto embargó a su familia debido a la muerte de su madre la duquesa. Al cabildo le correspondía realizar el oficio de difuntos. Éste era celebrado por una dignidad, quien, tomando capa, después de vísperas o nocturno, debía decir responsos y cantar la misa.¹⁸ Para ello, se determinó que se pusiera con toda “ostentación y grandeza” el túmulo, el cual constaba de un armazón de madera cubierto con paños e insignias fúnebres y erigido para la celebración de las honras del difunto, al que se suponía presente. Se acordó también que, tanto por la tarde como por la noche, se hiciera un clamor de campanas, “que ni sea como a la real majestad, ni se deje de aventajar al mayor y más solemne que se pueda hacer”.¹⁹

El virreinato del duque Alburquerque terminó en agosto de 1660. Fernández de la Cueva fue despedido formalmente en el palacio de los tribunales por la Real Universidad, la Audiencia y demás miembros de la nobleza.

1660-1671

Después del virreinato del duque de Alburquerque, las noticias referentes a las campanas en cuanto a su vinculación con los virreyes son prácticamente nulas, aunque sí las hay respecto a los acontecimientos en que debían intervenir esos instrumentos, entre ellos rogativas, decesos de miembros de la nobleza, tomas de posesión de virreyes, desastres naturales, enfermedades, etcétera.

El siguiente virrey fue Juan de la Cueva Leyva y Ladrada, conde de Baños. Se hizo famoso, más que por su labor como virrey, por su “enfermiza pero resuelta esposa, doña Mariana Isabel, décima virreina”,²⁰ que, según se presume, era quien realmente asumía el poder, junto con su médico personal, el doctor Pavino.

17 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 13, f. 281v, 7 de febrero de 1659.

18 ACCMM, *Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año, hecho por el muy Ilustre y venerables señores Deán y Cabildo año de 1751*, México, Serie Ordo, vol. 3, f. 5.

19 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 13, ff. 325v-326, 5 de septiembre de 1659.

20 Jonathan I. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial (1610-1670)*, México, FCE, 1997, p. 262.

En 1663, la ciudad de México se regocijó por el nombramiento del nuevo arzobispo Diego Osorio de Escobar, obispo de la ciudad de Puebla. El cabildo mandó que “se envíe con tres o cuatro capellanes de coro recaudo a todos los conventos de religiosas y religiosos para que luego que oigan la demostración que hace esta Santa Iglesia de repique de campanas, la acompañen repicando con toda solemnidad...”²¹

Respecto al estado de las campanas, en julio del mismo año fue necesario reparar las lengüetas de cuatro de ellas, así como la esquila con que se llamaba a coro, tarea que se encomendó al pertiguero, a quien también se le encargó que supervisara la manera en que se tocaban, “no permitiendo que lleguen muchachos”.²²

El periodo del virrey conde de Baños fue sombrío y uno de los peores en cuanto a la economía, pues a la corrupción que campeó en su gobierno se aunaron desastres naturales que provocaron pérdidas materiales en la agricultura de la región central de la Nueva España, así como una creciente crisis minera. La incapacidad para gobernar del virrey concluyó con su destitución en 1664; ocupó su lugar el arzobispo Diego Osorio de Escobar, quien estuvo solamente tres meses en el cargo y dejó el poder a su sucesor el marqués de Mancera en septiembre. Dos meses después regresaría a ocupar su puesto en la ciudad de Puebla, cuando el ilustrísimo Alonso de Cuevas y Dávalos fue elegido arzobispo de la Nueva España, donde gobernó diez meses.

Sobre la campana mayor, en actas capitulares se encuentra una referencia que alude a la mala colocación que tenía en 1666: “Propuso [...] don Juan de la Cámara el grande peligro que corre la campana grande de perderse, por estar puesta en lugar donde le perjudican las inclemencias del sol que le da de lleno, aires, aguas [...] y que siendo una presea de tanta estima, que no tiene segunda la cristiandad, sería bien prevenir este daño...”²³

El autor de tal apreciación había sido el virrey Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera (1664-1673), quien pidió que se reuniera y consultara a los maestros peritos en el arte. La junta se convocó de manera urgente.

21 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 15, f. 10, 23 de enero de 1663.

22 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 15, f. 82v, 13 de julio de 1663.

23 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 16, ff. 429v-430, 26 de octubre de 1666.

El deterioro de las campanas obligó a reglamentar su uso, pues según parece se tocaban indistintamente. La mayor, por ejemplo, se utilizaba con tanta frecuencia que el badajo se quebraba de manera constante. Por ello, el cabildo estableció que se empleara sólo en las festividades de primera clase, las oraciones del medio día y de la noche y en las fiestas en que se celebrase alguna gran solemnidad.²⁴

Entre el virrey Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, y el cabildo, hubo un enfrentamiento debido a que el segundo mandó tocar rogativas con las campanas sin informarle a su excelencia, quien cuestionó el acto: “Ayer y hoy se ha oído tocar a plegaria y rogativa en toda la ciudad a que dio principio esa santa metrópoli y aunque no dudo que Vuestra Señoría había tenido bastantes causas para resolverlo es de mi obligación preguntarlas y saberlas y qué motivo ha obligado a vuestra señoría a pasar a esta pública demostración sin participármela primero, como siempre se ha hecho y se ha debido hacer...”²⁵

El cabildo, evidentemente molesto, discutió la intromisión del virrey y decidió hacérselo saber: “se responda a su Excelencia refiriéndole la costumbre de la iglesia en tocar las campanas en las ocasiones de temblores, peste, falta de aguas y otras necesidades públicas, de que no se ha dado cuenta a su excelencia. Y que esta costumbre ha cinco años que la guarda la iglesia. Y es acción intraclaustra ...”²⁶

Ante la osadía del prelado y del cabildo, la respuesta del virrey no se hizo esperar. Cinco días después envió al cabildo una real cédula en que aparentemente eran los mismos reyes quienes amonestaban al cuerpo capitular:

Don Carlos por la divina gracia, rey de Castilla, León, etcétera, y la reina doña Mariana de Austria, su madre, gobernadora, etc., prosiguió leyendo el papel; su Excelencia se sirvió de remitir al deán y cabildo cerca de haberle hecho novedad oír tocar a rogativa y el papel de respuesta de los señores deán y cabildo y el voto consultivo del real acuerdo sobre la dicha respuesta, con el cual parecer se conformó su Excelencia y con su acuerdo declaró que siempre tendrá inconveniente y es digno de reparo que el venerable deán y cabildo proceda a hacer tocar

24 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 17, f. 189v, 23 de julio de 1669.

25 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 17, ff. 157v-158, 20 de julio de 1669.

26 *Idem*.

rogativas generales sin dar cuenta y participar por las causas que se ofrecen a los señores virreyes, no sólo por atención y cortesía, sino por obligación ...²⁷

El cabildo, sumamente irritado, pidió al vocero del virrey, Cristóbal Muñoz de la Varquera, portador de la real cédula, que esperase afuera del recinto para discutir la respuesta que se mandaría al virrey. El cuerpo capitular decidió que se pusiera al tanto al arzobispo, a fin de que se discutiera la refutación que acompañaría al documento recibido. Una vez discutido el problema, se le pidió a Cristóbal Muñoz que ingresara en la sala capitular para que anotara la impugnación al virrey, pero el vocero respondió que “no traía orden para poner respuesta sino tan solamente para hacerla notoria...”²⁸

El virrey Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, fue quien redactó y firmó en nombre de los reyes la impugnación que le convenía. El cabildo, por su parte, preparó la refutación a tal documento, la cual, en resumen, defendía el derecho del cabildo a su privacidad.²⁹

En 1669, la ciudad de México festejó la llegada del nuevo arzobispo. El repique de campanas le dio la bienvenida a la catedral y también avisó a la población.

Su ilustrísima entró a la catedral por la puerta que daba a la plazuela del marqués:

los músicos de la capilla entonaron el *Te deum Laudamus* y con pulsación de dichas campanas precediendo las insignias de todas las cofradías de esta ciudad la clerecía de ella vestida de sobrepellices los curas propietarios del Sagrario de esta Santa Iglesia y demás parroquias de esta ciudad, los capellanes y ministros de ella y señores Deán y Cabildo presidiendo a su Señoría Ilustrísima le llevaron en procesión por dentro de dicha Santa Iglesia, [...] y le entraron en el coro y los dichos señores Deán y Arcediano le dieron la posesión de la silla archiepiscopal y habiéndose sentado en ella su Señoría Ilustrísima [...] los músicos de dicha capilla en señal de alegría y festejo cantaron diferentes chanzonetas...³⁰

27 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 17, ff. 161-161v, 25 de mayo de 1669.

28 *Idem*.

29 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 17, f. 164, 31 de mayo de 1669.

30 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 17, f. 216, 7 de octubre de 1669.

CONSAGRACIÓN DE LAS CAMPANAS (1671)

Según Antonio Lobera, consagrar las campanas tenía la finalidad de dedicarlas al culto divino para desterrarles los espíritus malignos.³¹ El rito lo debía celebrar un obispo, quien lavaba las campanas con agua bendita, las bendecía, ungía con el santo crisma y perfumaba con mirra e incienso, mientras que la capilla musical acompañaba el acto entonando varios salmos.

El licenciado Bartolomé de Quevedo, canónigo, fue el encargado de preparar la ceremonia. El cabildo le había encomendado poner un tablado en la torre de la catedral, mandato que obedecía al deseo de consagrar las campanas que expresó su señoría ilustrísima, el arzobispo fray Payo de Ribera, quien diez días antes subió a la torre para inspeccionar el estado en que se encontraban.

El 27 de junio, alrededor de las siete de la mañana, todo estaba listo para la celebración. En la puerta del bautisterio se encontraba reunido el cortejo que esperaba recibir al prelado, integrado por el cabildo, sacerdotes, sacristanes y músicos vestidos con sobrepellices. El arzobispo arribó al lugar alrededor de las 8 de la mañana. Como saludo a la feligresía, le dio la bendición y, tomando el hisopo previamente sumergido en agua bendita, la aspersó. En seguida se dirigió a la capilla del Sagrario y, después de arrodillarse ante el altar de Nuestra Señora de Copacabana, se vistió de pontifical.

El cabildo en sesión había designado que los miembros que acompañarían y asistirían a su señoría ilustrísima formarían una comitiva de seis personas. Entre ellas figuraban el deán Juan de Poblete, el arcediano Juan Suárez de la Cámara, el tesorero don Miguel Ibarra, el racionero Juan de la Peña Buitrón —quien lo asistiría para la misa—, el maestro de capilla y medio racionero Francisco López Capillas —quien llevaría el báculo— y el maestro de ceremonias Pedro de Loaysa. También asistieron algunos prebendados, clérigos vestidos de sobrepelliz y la capilla musical, comitiva a la que se agregó el secretario del cabildo y un escribano, quienes certificarían la consagración.

31 Antonio Lobera y Abio, *El porqué de todas las ceremonias de la iglesia y sus misterios. Cartilla de prelados y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios, y en forma de diálogo simbólico, entre un vicario instruido y un estudiante curioso*, Madrid, Imprenta de Don Josef de Urrutia, 1791, p. 23.

El virrey Antonio Sebastián de Toledo no acudió, pero envió a dos representantes suyos: el licenciado don Miguel de Burgos, presbítero y promotor fiscal del arzobispado de la ciudad de México, y Francisco Villena, notario público de la audiencia arzobispal.

El cortejo encabezado por el arzobispo salió solemnemente por una de las puertas frontales de la catedral y se dirigió hacia el atrio para ingresar a la torre por la escalera de caracol: “estando arriba de dicha torre, dispuesto y prevenido todo lo conveniente y necesario de santos óleos y lo demás que para semejantes actos se requiere, procedió su Señoría Ilustrísima a la consagración de once campanas de las que estaban en dicha torre, con todas las circunstancias, requisitos y ceremonias que dispone y ordena el ceremonial romano ...”³²

“Doña María”, como se le conocía vulgarmente, era la campana más grande y antigua que se conservaba. La fundieron en 1578 los hermanos Buenaventura, a quienes se les pagaron 500 pesos inicialmente, dinero que se suplió de la obra pía de García de la Vega porque la fábrica no tenía para pagarlos. Se consagró con el nombre de “Santa María de la Asunción” y se localizaba del lado poniente de la torre. Un siglo después, cuando el cabildo preparaba el libro que contenía las cuentas de las campanas, especificó en algunas octavas las cualidades de “Doña María”: “Es muy bella y perfecta la simetría de su figura y la limpieza de su tez. Su sonido muy grave, dulce y sonoro y su peso se regula en 150 quintales ...”³³

La segunda campana que se consagró se encontraba del lado oriente. La única señal por la que se le podía reconocer era una cruz que tenía en la parte de enmedio. La llamaron “San José”, santo al que se le reconocía como el “patrón” de la Nueva España. Su fiesta se celebraba el 19 de marzo y fue instituida “... para que, por su patrocinio, se librase esta ciudad de los continuos temblores de tierra que padecía, para lo que se obligaron a cantar misa y que hubiera procesión antes de ella como se hace sacando la imagen del Santísimo Patriarca en ella, a todo lo que asiste y canta la capilla”.³⁴

32 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 18, ff. 175-175v-176, 27 de junio de 1671.

33 ACCMM, Libro de la fábrica material, vol. 4, [s.f.], 1796.

34 *Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar coro* [. . .], op. cit., ff. 106v-107.

La siguiente se bendijo con el nombre de “Nuestra Señora de los Ángeles” y se encontraba ubicada del lado norte; el rótulo por el que se la podía reconocer lo tenía en el borde inferior, *Hernán Sánchez Mafecit*, así como la fecha de 1616.

La cuarta campana se dedicó a san Pedro, santo cuya fiesta se celebraba en la catedral el 29 de junio y se iniciaba con repiques de campanas desde las cuatro de la mañana. Se encontraba del lado sur. Sólo era posible reconocerla por la cruz que presentaba en la parte central.

Otra de ellas se dedicó a santa Bárbara y se encontraba colocada del mismo lado que la anterior, aunque a la izquierda de ella. Presentaba el rótulo *Ave María gratia plena*. Según se presume, fue fundida en 1589.

La sexta se encontraba también del lado sur, pero a la derecha de la de san Pedro. Se dedicó a san Bartolomé y en el borde presentaba inscrita la fecha de 1592.

La séptima campana fue dedicada a Santiago y se encontraba del lado poniente. Su fiesta se celebraba el 25 de julio y era de primera clase, lo cual significaba que era una de las festividades más importantes del calendario litúrgico. Del mismo lado se encontraba ubicada otra campana que estaba junto a la mayor, a la que se llamó “San Agustín”; ésta presentaba una inscripción en latín, *conceptio tua Dei genibrix*, y la fecha de 1634.

La novena campana se encontraba ubicada del lado oriente, junto a la segunda que se había consagrado con nombre de “San José”, y tenía inscrito el año de 1658, además del rótulo con las palabras *San Miguel*. Se le dio el nombre de “San Payo”.

En comparación con las proporciones de las demás campanas, la décima era más pequeña y no presentaba ninguna leyenda ni fecha, solamente una cruz en la parte de enmedio; a ésta se le dio el nombre de “San Juan Bautista”, santo cuya fiesta se celebraba el 24 de junio y se consideraba de primera clase.

Con las mismas características que la anterior, aunque un poco más grande, fue la undécima y última campana, que se consagró con el nombre “Santa Catalina Mártir”.

CONCLUSIONES

La campana fue un elemento esencial para la sociedad novohispana. Su sonido acompañaba la vida cotidiana, pues señalaba las horas del día y los acontecimien-

tos más importantes, además de prevenir al pueblo de desastres naturales, aunque su función principal se inscribía en la cultura barroca, ya que recordaba al pueblo su deber principal: asistir a escuchar la palabra de Dios.

Fue necesario implantar un método para el toque de las campanas, según cada ocasión específica. Esto llegó a desarrollar en el pueblo una educación auditiva por la que era capaz de reconocer el tipo de asunto que se intentaba comunicar, según el ritmo y la duración del sonido de las ejecuciones, así como el timbre que emitirían la o las campanas utilizadas.

Respecto a su uso, a pesar de que se habían establecido horarios en que se debían tocar, el cuidado y la forma con que era preciso hacerlo, se aprendió mediante la experiencia, lo cual generó un interés por conocer estos instrumentos: su historia, la composición de su metal, su coloratura, su timbre, sus tonos y la duración de su sonido, características que hasta la fecha estudia la campanología.

Por su parte, la influencia del virrey duque de Alburquerque en la Nueva España, en cuanto al desarrollo y patrocinio de las artes en la catedral de México, fue determinante para agilizar su construcción y ornamentación. Luego de ocupar su cargo en agosto de 1653, durante los siguientes siete meses apresuró el levantamiento del primer cuerpo de la torre oriente de la nueva catedral. Por medio de un concurso, eligió el mejor proyecto de transportación de las campanas, que se llevó a efecto en marzo. A partir de entonces, se dedicó con ahínco a buscar los lugares donde podrían conseguirse las futuras campanas de la catedral. Entre junio de 1654 y mayo del año siguiente, consiguió 11 de ellas que, con las 8 que ya se tenían, sumaron un total de 19. Se había logrado adquirir así, en tan sólo un año, el doble de las que se habían obtenido en casi un siglo.

Respecto a la consagración de las campanas en 1671, desgraciadamente no he logrado identificar la adquisición e historia de cada campana debido a la falta de registros sobre ello. Al respecto, una duda persiste: ¿por qué se consagraron solamente 11 campanas? Mi hipótesis al respecto es que, tal vez, en alguna de las ocasiones en que se las hizo descender para repararlas, se dispuso fundir varias de ellas para conformar una de mayor tamaño. Sin embargo, no es más que una especulación.

**MUSICOLOGÍA: EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL:
ENCUENTROS Y HALLAZGOS. PRIMERA PARTE. TEORÍA, ESTILO,
REPERTORIO, ESTÉTICA. SEGUNDA PARTE. PERSONAJES, CAPILLAS
DE MÚSICA, ENSEÑANZA**

CRISTÓBAL DE CAMPAYA Y LA FABRICACIÓN DEL PRIMER REGLAMENTO DE CORO EN AMÉRICA: LA IMPORTANCIA DEL CORO EN LA CONQUISTA ESPIRITUAL DE MÉXICO-TENOCHTITLAN

Fernando Zamora

Jesús Alfaro Cruz

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

A partir del trabajo que realizamos desde 2005 en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), encontramos que era fundamental para historiadores del arte, historiadores en general y musicólogos estudiar el viaje que en 1536 realizó el canónigo Cristóbal de Campaya.

El motivo fundamental de dicho viaje fue la fabricación y compra de libros para el coro de la catedral de México. Se trata de un hecho fundamental para la catedral, que era en aquellos tiempos la principal promotora del arte y, además, cabeza de la naciente sociedad novohispana del siglo XVI.

Los primeros años de la administración de la catedral se caracterizaron por un arduo trabajo que tenía como finalidad proveerla de medios y recursos para el ejercicio de la liturgia y del coro catedralicio. Pilar dentro de estos recursos era la propia regla o reglamento del coro, fundamento para el ejercicio musical en la catedral durante la segunda mitad del siglo XVI.

La regla es un conjunto de disposiciones que norma el funcionamiento del coro. Designa el orden en que debe seguirse el oficio divino en el contexto de la liturgia. Dichas instrucciones sirvieron no sólo como base para ejercer la actividad musical en la vida catedralicia, pues también regularon la conducta de sus integrantes: los miembros del cabildo, músicos y cantores.¹

El 1º marzo de 1536, el cabildo de la catedral de México eligió al canónigo Cristóbal de Campaya “para que fuese a los reinos de Castilla, a negociar ciertas cosas concernientes a esta dicha iglesia y cabildo con su majestad y su muy alto consejo, conforme a una instrucción que lleva firmada del dicho señor obispo

1 Vid. *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año de 1585*, México, Eugenio Mallefert y Compañía, 1859.

[Juan de Zumárraga]”.² Dicha instrucción se refiere a asuntos de verdadera importancia para la época y conviene estudiarla para dar idea de la problemática propia del cabildo eclesiástico de la catedral. Algunos de los aspectos más significativos son los siguientes:

1. Solicitud de dignidades y canónigos para que desempeñen en la catedral de México los diferentes cargos requeridos para el servicio del oficio divino.
2. Realización de los trámites necesarios para continuar la construcción de la catedral.
3. Petición para que se autoricen y envíen las prebendas a quienes se desempeñan en la catedral.
4. Instancias de aumento de salario para todos los miembros del cabildo.
5. Compra de libros necesarios para el coro.

El quinto asunto es uno de los más significativos de la orden entregada al canónigo Cristóbal de Campaya, primer secretario del cabildo de la catedral de México.³ En 1536, la compra de libros tanto litúrgicos como cantorales resultaba fundamental para equiparar la misa y el oficio divino mexicanos con el modelo hispano:

Así mismo, ha de preguntar, en la iglesia mayor de Sevilla, por Peña, el benemérito y cantor, y darle la carta que para él lleva del cabildo y que le busque los libros siguientes: primeramente una regla de pergamino —que sea muy buena, de las nuevas—. Ítem un capitulario y un oficio natural diurno [sic] y un dominical. Y pagar lo que costare de los cien castellanos de minas que para esto lleva y, si faltare, avisar a su señoría o cabildo para que se provea. Y enviar luego, a lo menos, la regla y unas entonaciones de los himnos de todo el año y de los tonos de los salmos.⁴

La regla de coro imponía orden, jerarquía y cuerpo en la catedral. Se trataba de un instrumento definitivo para la imposición cultural de España sobre México.

2 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Actas de Cabildo, Lib. 1, f. 1v, 1º de marzo de 1536. En todas las transcripciones hemos modernizado puntuación y ortografía.

3 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, hoja suelta, s/f.

4 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, f. 3, 2 de marzo de 1536.

En muchos sentidos, la música conquistó al pueblo indígena. Se trataba de un elemento medular en la enseñanza de la liturgia y en el acercamiento de los conquistados hacia la nueva religión.

Para la catedral de México, impulsar las manifestaciones musicales que poco a poco se fueron arraigando en la vida cotidiana de la Nueva España revestía una importancia capital.⁵ Ello constituía un aspecto crucial del dominio europeo en la Nueva España.

A continuación presentamos, paleografiada, la rendición de cuentas que hizo el canónigo Cristóbal de Campaya al cabildo catedralicio cuando volvió de España en 1538. Este ejercicio da una idea no sólo del panorama general de la época, ilumina también la forma en que se realizaban las negociaciones en la corte imperial.

Del estudio de las órdenes entregadas por el obispo Juan de Zumárraga al canónigo Cristóbal de Campaya en marzo de 1536 y de las cuentas que éste entregó a su regreso en octubre de 1538,⁶ concluimos que la elaboración de dicha regla fue muy costosa: se confeccionó a mano y conforme a procedimientos que debían mucho al proceso gremial de la manufactura de libros.

Es importante enfatizar que nuestra citada regla de coro fue “de pergamino”.⁷ Esta materia prima para la escritura de libros se utilizaba particularmente para que perduraran mucho más.

La primera regla siguió un proceso complejo: transcripción, iluminación, corrección y encuadernación. Finalmente, hubo que transportar el enorme libro hasta la Nueva España.⁸ En la fabricación de la primera regla de coro de la catedral metropolitana participaron escritores, un iluminador, un librero y un sochantre.

Entre los creadores de la regla destaca en particular Juan de Avecilla, clérigo presbítero que intervino en “la parte que le cupo de escribir la regla del coro”.⁹

El cabildo de México solicitó a los reyes de España que permitiesen a Juan de Avecilla trasladarse a la Nueva España para trabajar en la catedral. “La Reina

5 Vid. Lourdes Turrent, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1996.

6 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, ff. 6-8v, 25 de octubre de 1538.

7 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, f. 3, 2 de marzo de 1536.

8 Vid. María del Carmen Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla/Área de Cultura y Fiestas Mayores, 2000, pp. 83-100.

9 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, ff. 7-7v, 25 de octubre de 1538.

[Isabel de Portugal], a petición de Cristóbal de Campaya, canónigo de la Iglesia Catedral de México, ordena a los oficiales de la Casa de la Contratación de Sevilla que den licencia a Juan de AVECILLA, clérigo, de buena vida, escritor y puntador de libros, para que pueda pasar a Indias, contando con el permiso de su Provisor, ya que el Cabildo de la citada Iglesia lo ha mandado buscar por la necesidad que tiene de sus servicios.”¹⁰

Uno de los puntos legitimadores en la conquista de México fue la evangelización de los indígenas. Para ello se tomó como modelo la liturgia de la iglesia catedral de Sevilla.

Cristóbal de Campaya fue el primer hombre que trajo a América una regla del coro. La simple adquisición de un libro manuscrito y manufacturado en España confiere a la catedral de la ciudad de México, y específicamente a su coro, un poder propio sobre los demás templos del mismo tipo erigidos hasta entonces en el Nuevo Mundo. La regla del coro fue parte fundamental en la incorporación de la música a la misa. De la importancia de esta regla se desprende el valor que la administración española atribuía al arte de la música como parte de una estrategia de evangelización y dominio.

10 Archivo General de Indias (en adelante AGI), Indiferente, 1962, Lib. 6, f. 38v, fotograma 86. Para conocer mayor información, *vid.* Álvarez, *op. cit.*, p. 129. Asimismo, se tiene noticia de que Juan de AVECILLA trabajó muchos años en México elaborando libros para la liturgia y canto de la catedral. *Vid.* ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, f. 31v, 16 de julio de 1540; f. 51, 22 de diciembre de 1542; f. 60, 15 de enero de 1544. Sin embargo, no se ha podido precisar aún durante qué años permaneció en la Nueva España dicho personaje, a quien, junto con Cristóbal de Campaya, habría que estudiar con mayor profundidad.

ANEXO

Documento 1

ACMM, Lib. 1, f. 1, 1º de marzo de 1536

In dei note amen. Por este presente auto público, se anotó e manifestó como en la muy nombrada e gran ciudad Temustitlan México, primero día del mes de marzo año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo, de mil e quinientos e treinta y seis años. El muy reverendo e muy magnífico señor don fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México, estando ayuntado con los muy reverendos señores don Manuel Flores, deán, e don Álvaro Temiño, maestreescuela, e don Raphael de Cerbanes, tesorero e Juan Bravo, Juan Xuárez Miguel de Palomares, Cristóbal Campaya, canónigos de la santa iglesia de México en su cabildo tañan una campana como lo han de costumbre. Acordaron y deputaron y nombraron a Cristóbal de Campaya, canónigo de la dicha iglesia, para que fuese a los reinos de Castilla, a negociar ciertas cosas concernientes a esta dicha iglesia y cabildo con su majestad y su muy alto consejo, conforme a una instrucción que lleva firmada del dicho señor obispo y de una dignidad e un canónigo. Para lo cual acordaron de le dar su prebenda, que así la gane como presente y más por su trabajo. Le mandaron dar y señalaron cien pesos de oro de minas de ley perfecta de cuatrocientos y cincuenta maravedíes, por tiempo y espacio de dos años primeros siguientes, el cual acto el señor obispo, dignidades e canónigos lo firmaron de sus nombres, según que aquí abajo se contiene. Fecho día, mes e año susodicho. Dijo que los cien pesos que se le dan de salario se entiende en cada uno de los dichos dos años. Vala e no enpera [sic]

Fray Juan obispo de México [rúbrica] Manuel Flores [rúbrica] Álvaro Temiño [rúbrica]

Raphael de Cerbanes doctor [rúbrica] Juan Brabo canónigo [rúbrica]

Miguel Palomares canónigo [rúbrica] Juan Xuárez [rúbrica]

Documento 2

ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, f. 1v, 2 de marzo de 1536

Es verdad que yo, el canónigo Campaya, recibí del señor obispo, deán y cabildo, doscientos pesos de oro de minas de ley perfecta, los llevo por paga de los cien pesos que yo he de haber de salario de este año de 1536, y los otros llevo para en cuenta de los libros que tengo de comprar en Sevilla, conforme a la instrucción que llevo firmada de su señoría y una dignidad y canónigo. Fecha a dos días de marzo de mil y quinientos y treinta y seis.

El canónigo Campaya [rúbrica]

Documento 3

ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, ff. 2-3v, 1º de marzo de 1536

Instrucción para el canónigo Cristóbal de Campaya para las cosas que ha de suplicar a su cesárea sacra majestad y negociar en su real consejo, concernientes a la dicha catedral de México y del deán y cabildo de la dicha iglesia [...]:

Así mismo, ha de preguntar, en la iglesia mayor de Sevilla, por Peña, el benemérito y cantor, y darle la carta que para él lleva del cabildo y que le busque los libros siguientes: primeramente una regla de pergamino —que sea muy buena, de las nuevas—. Ítem un capitulario y un oficio natural diurno y un dominical. Y pagar lo que costare de los cien castellanos de minas que para esto lleva y, si faltase, avisar a su señoría o cabildo para que se provea. Y enviar luego, a lo menos, la regla y unas entonaciones de los himnos de todo el año y de los tonos de los salmos.

Documento 4

ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, ff. 6-8v., 25 de octubre de 1538

Jesucristo año de 1538 años. Cabildo de ella para que su majestad envíe [la] declaración de su real voluntad en la determinación de la cosa lo más en bien de que ser pueda. Éste es traslado bien y fielmente sacado de un párrafo de cuenta que el señor canónigo Campaya dio a los muy reverendos señores deán y cabildo de esta santa iglesia de México. De los cien pesos de minas que llevó a la corte de su majestad, para expedir e despachar cédulas e para comprar libros e otras cosas, para que esta santa iglesia de México, el tenor de la cual es este que sigue:

- Cuenta y cargo de los pesos de oro, que yo el canónigo Campaya, recibí del señor obispo, deán y cabildo de esta santa iglesia de México, cuando su señoría y mercedes me enviaron a los negocios al consejo.
- En primero de marzo de 1538, recibí del señor obispo, deán y cabildo, cien pesos de oro de minas, de a cuatrocientos y cincuenta maravedíes, cada un peso de buena moneda para los negocios, que conforme a la instrucción llevaba, los gastase [y] que suman los cien pesos [de minas], cuarenta y cinco mil maravedíes.
- Más pague, dos reales, por hacer la obligación de los escritores de la regla del coro.
- Pagué a Juan de Avecilla, trece mil y setecientos y ochenta y seis maravedíes, por la parte que le cupo de escribir la regla del coro. Hay conocimiento.
- Pagué a Bartolomé de Mesa, clérigo y escritor de la regla del coro, ocho mil y ciento y doce maravedíes, por la parte que le cupo de la escribir, como parece por su conocimiento.
- Ítem, pagué a un Francisco Flores, iluminador, dos mil e cuarenta y seis maravedíes, por cierta iluminación de las letras grandes, pequeñas y párrafos, de la regla del coro, de que hay conocimiento. Y [de]volvió los mil e cincuenta maravedíes, por manera que no vale por más de por mil maravedíes. No tuve lugar de enmendar el conocimiento.

- Ítem, pagué a Alonso de Alfaro, librero, treinta y tres reales, por encuadernar la dicha regla. Hay conocimiento.
- Ítem, pagué de parte por los dos pares de hierros, seis reales, de Valladolid y de Granada hasta Sevilla.
- Ítem, pagué al sochantre de la iglesia mayor de Sevilla, cuatro ducados, por el corregir de la regla de coro. Hay conocimiento.
- Ítem, pagué que cupo de flete, a los dos pares de hierros y regla de coro, peso y medio de minas, que suma seiscientos y setenta e cinco maravedís.
- Ítem, pagué que cupo de acarreo a las dichas piezas, desde la Veracruz a esta ciudad, peso y medio de tomín.

En veinte e cinco días del mes de octubre de mil e quinientos e treinta e ocho años, el señor canónigo Cristóbal de Campaya, dio esta cuenta a los señores deán e cabildo en la manera susodicha. Y se le alcanzó por mil y quinientos y veinte y tres maravedís y medio, los cuales pagó luego de contado y se han de cargar al mayordomo de la iglesia, con mil e veinte maravedís, que la de cobrar de los racioneros Ruy García y Juan González, que dio aquí el dicho señor canónigo por descargo, que gastó por ellos en corte, los cuales dichos señores lo dieron todo por bueno e lo aprobaron por bien gastado e le dieron esta carta de primero, firmada de una dignidad e un canónigo, por ante mí Juan Baptista de Valverde, secretario del dicho cabildo escolástico. El canónigo Juan Bravo. Juan Baptista de Valverde secretario, e yo el dicho Juan Baptista de Valverde, notario e secretario de cabildo, que por mi mano propia trasladé fielmente, las dichas cuentas por más fe e testigo, firmé aquí mi nombre.

Juan Bautista de Valverde, secretario del cabildo [rúbrica]

Documento 5

ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, f. 24, 6 de enero de 1540

En viernes 6 de enero del dicho, estando ayuntados en cabildo, habiendo a saber, el reverendísimo señor don fray Juan de Zumárraga y los muy reverendos señores de cabildo, el doctor don Rafael Cervantes, tesorero, y Juan Xuárez, y Miguel de Palomares, y Cristóbal de Campaya, y Ruy García, racionero. Después de haber hablado en algunas cosas tocantes al servicio de nuestro señor y de esta santa iglesia, y lo que mandaron asentar lo siguiente:

- Otrosí, mandaron que se le den al padre AVECILLA, cincuenta pesos de tepuzque,¹¹ para ayuda apartar sus fletes, y que se le descontarán de las obras de los libros que ha de hacer para esta iglesia.
- Así mismo, en cuanto al hacer el par [tamaño], su señoría y mercedes, dijeron que haga sus muestras y que él que mejor y más barato lo hiciese, le sería dado el cargo de lo hacer y le pagarán lo que justamente valiera.

Documento 6

ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, f. 31v, 16 de julio de 1540

Viernes, 16 días del mes de julio de 1540, estando juntos en cabildo, como lo han de uso y costumbre, el reverendísimo señor don fray Juan de Zumárraga y los muy reverendos señores el doctor don Rafael de Cervantes, tesorero, y Miguel de Palomares y Cristóbal de Campaya, y Diego Velázquez, y Rodrigo de Ávila, canónigos, y Ruy García, racionero. En presencia de mí, Francisco de Salcedo, después de haber platicado en cosas tocantes al servicio de Dios y de esta santa iglesia, lo que su señoría y mercedes mandaron asentar es lo siguiente:

- Primeramente se acordó, su señoría y los señores de cabildo, al padre AVECILLA sobre elaborar el salterio para esta dicha iglesia en esta mañana. Que el dicho Padre AVECILLA ha de elaborar el dicho salterio, de una letra grande que dio por muestra en el dicho cabildo, que dice Ave maría, la

11 Algunos autores consideran que el tepuzque (antigua moneda utilizada en la Nueva España) es equivalente a 1.5 tomines. Si bien no estamos de acuerdo con tal apreciación, en este trabajo les asignamos a ambas monedas un valor equivalente.

cual dicha muestra está firmada de su señoría reverendísima y del dicho padre AVECILLA, y queda guardada en el archivo de esta santa iglesia. Y así le [ha] de pagar por cada cuaderno de la dicha letra, cuatro ducados de Castilla, que vale cada uno mil 75 maravedís. El cual dicho cuaderno ha de tener ocho hojas de pergamino, y ha de ser una mano menos, que el libro que trajeron de Castilla. Y mandósele dar un negro de los de la cantera, para que le sirva y haga pergamino. Y esto por lo que a la iglesia le costó. El cual negro ha de pagar el padre AVECILLA, de lo que la iglesia le hubiere de dar de la escritura de dicho salterio.

Documento 7

ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, f. 51, 22 de diciembre de 1542

En 22 de diciembre de 1542 años, estando capitularmente ayuntados el reverendísimo señor don Fray Juan de Zumárraga, primer obispo de esta ciudad de México, y los muy reverendos e magníficos señores don Diego de Loaisa, chantre, y Juan Bravo, y Juan Suárez, y Cristóbal de Campaya, y Diego Velázquez, y Rodrigo de Ávila, y Francisco Rodríguez, Santos, canónigos de esta santa iglesia de México, y Pedro de Campoverde, y Alonso de Arévalo, racionero de ella, dijeron que el padre Juan de AVECILLA, clérigo, haga el dominical, oficio, y un quiral, del tamaño del punto y letra de los libros que trajeron de España. Y que se dé prisa y no se ocupe en otras obras y que le arreen por ello, el precio que está concertado por los otros.

Documento 8

ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, f. 60, 15 de enero de 1544

En México, 15 de enero de 1544 años, su señoría y los señores deán y cabildo, estando capitularmente ayuntados, dijeron, mandaron al padre AVECILLA haga el dominical, oficio y quiral, que se entiende quiries y gradual y credos [a] santos y vírgenes, y el credo romano, y que se haga por el precio que hizo la otra del santoral oficio.

Documento 9

ACMM, Actas de Cabildo, Lib. 1, ff. 6-8v.

Cuenta total de gastos por la fabricación y transporte de la regla del coro

25 de octubre de 1538

100 pesos de oro de minas/45 000 maravedíes

Por hacer la obligación de los escritores de la regla del coro 2 reales/68 md

A Juan de AVECILLA, por escribir la regla del coro 13 786 md

A Bartolomé de Mesa, por escribir la regla del coro 8 112 md

A un Francisco Flores, iluminador, de la regla del coro 996 md

A Alonso de Alfaro, librero, por encuadernar la dicha regla 33 reales/1 122 md

Por los dos pares de hierros de Valladolid y de Granada hasta Sevilla 6 reales/204 md

Al sochantre de la iglesia mayor de Sevilla por corregir la regla del coro 4 ducados/1 500 md

De flete a los dos pares de hierros y regla de coro 1.5 pesos de minas/675 md

De acarreo a las dichas piezas desde Veracruz a esta ciudad 1.5 pesos de tomín/90 md

Costo total: 59 006 pesos de minas/26 553 md

Equivalencias:

1 peseta = 4 reales

0.30 peseta = 1 tomín

1 castellano de oro = 8 tomines

1 castellano de oro = 480 maravedíes

1 real = 34 maravedíes

1 peso de oro de minas = 450 maravedíes

100 pesos de oro de minas = 45 000 maravedíes

1 duro = 1 ducado

1 ducado castellano = 375 maravedíes

1.5 pesos de tomín = 0.1875 castellanos de oro = 90 maravedíes = 2.64 reales

EL TRIUNFO DE LA IGLESIA: VILLANCICOS DIECIOCHESCOS PARA SAN PEDRO

Drew Edward Davies

Universidad Northwestern

En la sacristía de la catedral metropolitana de México se encuentra una pintura enorme en la que san Pedro triunfa sobre los enemigos de la Iglesia católica. Pintada por Cristóbal de Villalpando en 1686, ilustra al apóstol Pedro, fundador mitológico de la Iglesia romana y discípulo escogido por el propio Cristo, sentado en un gran trono al lado de su templo, abajo de una fiesta en el cielo. Esta imagen lo representa como el símbolo máximo de la primacía de Roma sobre las personas católicas de todo el mundo.¹ Además, imágenes de san Pedro adornan las portadas de la mayoría de las catedrales novohispanas. Por ejemplo, una estatua de san Pedro vestido como un obispo está a la izquierda de la portada de la catedral de Durango y en su día tenía las llaves de la Iglesia en la mano (fig. 1). Adentro de la catedral se lo ve tallado en madera sobre la silla del obispo. (fig. 2) Para la gente del siglo XVIII, el uso de estas imágenes de san Pedro en lugares tan destacados demostraba la importancia de este apóstol para la Iglesia novohispana.

Aunque parece que en ese tiempo las iglesias prominentes de España e Italia no celebraban la fiesta de san Pedro con fervor especial, esta ocasión, el 29 de junio, era una de las más relevantes del calendario litúrgico novohispano. Era un tema preferido de los sermones panegíricos, de las pinturas y, notablemente, de los villancicos que daban esplendor a las celebraciones catedralicias en los oficios de los maitines. De verdad, un aspecto curioso del repertorio de la música novohispana es la preponderancia de obras musicales dedicadas a san Pedro, porque no se halla ningún repertorio paralelo

1 Para conocer interpretaciones de esta pintura, véase Nelly Sigaut, "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido", en María Concepción García Saiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Tradicón, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004, pp. 207-253, y la introducción de Clara Bargellini en Juana Gutiérrez Haces et al., *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 208.

tan extenso en Europa.² Así, es interesante que en la catedral de Durango se preserve un mayor número de obras para esta devoción que para cualquier otra. De las obras musicales destinadas a fiestas particulares, en Durango 15% se dedican a san Pedro: más que para la Navidad, la Purísima Concepción, la Virgen de los Dolores o la Semana Santa. En esta ponencia considero las razones de que se celebrara la fiesta de san Pedro tan intensivamente en la Nueva España y cómo se expresaba la doctrina de esta devoción en los sistemas estéticos de la música y el arte devocional.

La fiesta de san Pedro tiene lugar en Roma desde el año 354, por lo que es una de las solemnidades más antiguas de la Iglesia católica. Aunque se trata de festejar a san Pedro y también a san Pablo, la liturgia celebra específicamente la vida del primero; el día siguiente se dedica otro festejo a san Pablo. Según la tradición, san Pedro fue el primer obispo de Roma y su crucifixión ocurrió en el sitio donde hoy reside la Basílica de San Pedro en la Ciudad del Vaticano, aunque la veracidad de estos mitos ha sido cuestionada desde el siglo XIV.³ Es claro que, desde el principio, la Iglesia católica mitificó el papel de san Pedro en el desarrollo de esa institución para consolidar la preeminencia de Roma y el papado bajo la legitimidad del nombre de Cristo. La repetición de este mito es común en los textos de villancicos, como por ejemplo en el de *A labrar, cantores*, compuesto en Durango por José Bernardo Abella Grijalva en 1784: “A labrar, cantores, venid presurosos, acudid ligeros, que se eleva el supremo edificio, de cuyo artificio que el ángel aplaude, y el hombre venera. Es Pedro sagrado, la piedra primera al taller donde el ruido del golpe alternando es dulce sonido, que en ecos veloces alegres repite con sonoras voces”.⁴

Mientras Santiago significa la monarquía española, san Pedro representa la Iglesia universal romana, una distinción importante en el siglo XVIII, cuando los Borbones adoptaron medidas anticlericales. En verdad, en el contexto novo-

2 Existen villancicos para san Pedro en archivos españoles, pero no tantos. La obra *Lagime di San Pietro* de Orlando di Lasso (1594), la más importante entre las relativas a ese santo en Europa, no fue escrita para la iglesia.

3 Daniel William O'Connor, *Peter in Rome: The Literary, Liturgical, and Archeological Evidence*, New York, Columbia University Press, 1969.

4 Durango ms. Mus. 2A.58.

hispano, san Pedro articulaba la autoridad del papa por encima del poder político de la monarquía. Se debe recordar que ésta se sentía amenazada por los jesuitas y otras organizaciones papistas e internacionales —a aquéllos se les expulsó en 1767—. ⁵ También juraban los mendicantes lealtad directamente al papa, aunque la monarquía había secularizado muchas de sus iglesias. Carlos Herrejón Peredo ha señalado que la devoción a san Pedro en la Nueva España aumentó paralelamente con la secularización de las iglesias regulares, aunque es importante reconocer que la tradición artística tiene raíces en el siglo XVII. ⁶

En Durango, la devoción a san Pedro llegó a su cumbre en la segunda mitad del siglo XVIII. Un canónigo de la catedral, Joseph Díaz de Alcántara, expresó el sentimiento de la fiesta en 1760 con un sermón panegírico que reza: “fue Pedro, esta piedra de la montaña que derribó los metales de la estatua, imagen de las monarquías, puesto que todas las coronas se postran reverentes a sus plantas, bastando sólo su confesión para destruir la variedad e inconstancia de los yerros todos de la idolatría”. ⁷ Este sermón, uno de los únicos de la catedral de Durango publicados en el siglo XVIII, demuestra con palabras claras la idea de que san Pedro, iconoclasta, es la autoridad máxima de un imperio pos-soberano. El mensaje sigue el de un sermón famoso del papa León I, del siglo V, que llamó a los romanos a alegrarse en la gloria de la Iglesia como *caput mundi* y sucesor del antiguo imperio. ⁸ En la liturgia, las tres lecciones del segundo nocturno de los maitines de san Pedro consisten en este sermón de León “el Grande”, según el cual la soberanía política se traduce en guerra mientras que el imperio mundial de la Iglesia promete la paz. De acuerdo con él, “muchos reinos deben ser confederados bajo un solo imperio, para que la predicación del Evangelio proceda rápidamente en las naciones unidas por la regla de una

5 David A. Brading, *Church and State in Bourbon Mexico: The Diocese of Michoacan 1749-1810*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 9. Brading escribe “the prime vice of the Society of Jesus was that it was an international institution”.

6 Carlos Herrejón Peredo, *Del sermón al discurso cívico: México, 1760-1834*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003, p. 96.

7 Joseph Díaz de Alcántara, *Panegíricos, uno de el Augto. Sacramento del Altar, otro de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, y el tercero de el Apóstol San Pedro en el día que estrenó su altar mayor la Sta. Iglesia de Durango*, México, Colegio de San Ildefonso, 1760, p. 39.

8 Es posible que fuera escrito en el siglo XI, y no por León I en el V.

ciudad”.⁹ Obviamente, se reinventa Roma como la nueva Jerusalén con san Pedro a la cabeza.

En una catedral en que se han proferido palabras como las de Díaz de Alcántara, no sorprenden que haya un repertorio de docenas de villancicos, responsorios y arias para la fiesta de san Pedro. Es notable que casi todas estas obras se compusieron en Durango, especialmente en los años posteriores a 1780, aunque algunas de Juan Corchado y otra española de José de San Juan sobreviven desde la década de 1720. Pero no es una tradición única en Durango —las obras de Manuel de Sumaya en Oaxaca demuestran que la composición local de villancicos para san Pedro era una tradición novohispana ya a principios del siglo XVIII—. ¹⁰ De hecho, en las obras de Abella verificamos el origen del resurgimiento de las composiciones para esta fiesta en la influencia de Sumaya (Abella nació en Oaxaca alrededor de 1730, tocaba violín en la capilla de música de la catedral de esa ciudad y posiblemente conocía a Sumaya). También es interesante que, además de un himno para las Vísperas, *Decora lux*, y una serie de responsorios compuesta en los inicios del siglo XIX, casi toda la música para san Pedro es para el oficio de los maitines.

Los villancicos para san Pedro repiten conceptos doctrinales consistentes. Describen la celebración en la tierra y en el cielo de san Pedro como el soberano, y a menudo vuelven a una ontología neoplatónica normalmente ausente en la música dieciochesca. La actividad creadora de música, ya sea ejecutada por ángeles o por hombres, figura fuertemente en el repertorio, y a veces se representa a san Pedro como maestro de capilla celestial: un contrapuntista neoplatónico. Es interesante comprobar que los villancicos no relatan los eventos de la vida de san Pedro, como lo hacen los ocho responsorios litúrgicos, sino que usan un vocabulario simbólico —llaves, libros, peces, barcas, cadenas y gallos— para celebrar el triunfo y la gloria del santo.

9 “Disposito namque divinitus operi maxime congruebat, ut multa regna uno confoederarentur imperio, et cito pervios haberet populos praedicatio generalis, quos unius teneret regimen civitatis.”

10 Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya. Tesoro de la música polifónica en México*, México, Cenidim, 1997, vol. 7. En esta edición, 11 de las 18 obras se dedican a san Pedro y se compusieron entre 1719 y 1729, cuando Sumaya tenía el puesto de maestro de capilla en la catedral metropolitana de México.

El texto del villancico *Al triunfo que entona la iglesia feliz*, compuesto en 1782 por Abella, reitera los mensajes articulados en *A labrar cantores* y en los sermones de Díaz y León I. Aquí, la Iglesia triunfa sobre los enemigos en un texto neoplatónico en que gente, ángeles, animales y peces se juntan para celebrar la gloria universal de aquella. Campanas y canciones resuenan en esta realidad alternativa y antropomórfica que fusiona el cielo con la tierra. Presenta un escenario teatral donde una persona se encuentra con una celebración religiosa, pregunta qué es lo que pasa y aprende un mensaje doctrinal. Es casi una concepción cinematográfica de la actividad devocional: cuando escuchamos la música, podemos pensar en una lente que primero se enfoca en la muchedumbre, se mueve hacia el individuo con el *zoom* y, finalmente, se retira tanto que se puede ver a los ángeles en el cielo celebrando a san Pedro concurrente con los hombres en la tierra:

Al triunfo que entona la iglesia feliz, de que el duro furor de el abismo no puede oprimirle —Ángeles, hombres, fieras, aves, peces—, decidme por quién tanta gloria sus aras consiguen. Por la voz que Pedro forma donde establece sublime con sola una confesión a la fe muralla firme. Pues sigan sus glorias, repitan sus timbres, el Ángel, el hombre, el pez, ave, y fiera, y en honra de Pedro festivos publiquen que logró la dichosa constancia; que triunfa, que vence, que reina, que vive.¹¹

Un compositor puede maximizar la calidad teatral de tal texto al yuxtaponer una voz sola a un coro de voces para dramatizar la interacción entre el individuo y la muchedumbre. Así divide Abella las cinco voces en dos coros: el primero con una voz sola, aunque ésta no representa solamente un carácter individual. Como siempre en este estilo, el coro repite en homofonía las palabras del solista, que canta en un estilo más galante. En la obra comentada, funciona en una gran escala la retórica del lenguaje tonal de Abella. Al principio, escuchamos un *ritornello* en sol menor que representa el escenario de la actividad ritual (ejemplo 1a), pues una modulación a una clave mayor sobreviene en el momento en que una persona de la muchedumbre explica que se celebra a san Pedro, y que éste es el

11 Durango ms. Mus. 2A.101.

fundador de la Iglesia (ejemplo 1b). Esta música, para voz sola en el estilo galante, sirve para convencer al individuo de que acepte la doctrina. Después, el coro o la muchedumbre repite las palabras del individuo y refuerza el mensaje de la doctrina (ejemplo 1c). Cuando llegamos a la palabra “firme”, un símbolo de la fe de san Pedro, regresamos al sol menor y a la música del principio. Así es la música cinematográfica y sofisticada en el uso de la retórica. Aunque haya pasado un siglo después de la pintura de Villalpando realizada en la sacristía de la catedral de México, el texto y la música comparten la misma iconografía: el villancico es casi una dramatización del escenario de la pintura.

Algunos villancicos de Abella y de Rueda, entre otros compositores, siguen el tema de la Iglesia militante y triunfante de san Pedro. Pero el carácter de este último en la Biblia es más humano y paradójico que el símbolo de la piedra insinuado por la Iglesia. El episodio bíblico que revela el carácter interno de san Pedro, una persona a veces temerosa e indecisa, ocurre cuando se arrepiente después de negar a Cristo: “Entonces Pedro se acordó de lo que Jesús había dicho: ‘Antes que cante el gallo, me negarás tres veces’. Y saliendo de allí, lloró amargamente”.¹² Las lágrimas de san Pedro ofrecen un asunto más oportuno para la expresión musical que los temas militantes y triunfantes. Aunque haya una variedad de pinturas novohispanas con tal tema, normalmente en los villancicos se representan las lágrimas en contraste con las fiestas. Por ejemplo, en el villancico *Con himnos sagrados*, de Abella, compuesto en Durango en 1784, se presenta esta dualidad, que tiene raíces epistemológicas en las confesiones de san Agustín. Entendemos que el dolor de san Pedro simplemente aumenta su gloria: “Con himnos sagrados celebre la iglesia sagrada de Pedro, las glorias alternando en el canto sus penas. Ay, qué bien suena, que si éstas hicieron mayor su fineza, el recuerdo le aumenta sus glorias. El llanto y la risa en su obsequio se muestran. Ay, qué bien suena entre el bien y la dicha el suspiro; entre el júbilo y gusto, la queja”.¹³

¹² Mateo 26: 75. Véase también Lucas 22: 61-62.

¹³ Durango ms. Mus. 2B.8. Véase Augustine, *Confessiones*, IX, VI: “quantum fleui in hymnis et canticis tuis, suave sonantis ecclesiae tuae vocibus conmotus acriter. Voces illae influebant auribus meis, et eliquebatur veritas in cor meum, et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrimae, et bene mihi erat cum eis”.

En la preparación de *Con himnos sagrados*, Abella usó su villancico del año anterior, *Canta el gallo y llora Pedro*, una de las obras más fascinantes del repertorio duranguense, como modelo textual; de hecho, la letra presenta la misma dualidad:

Canta el gallo y llora Pedro. No sin misterio que estuvo en su llanto el acertar la composición de un dúo. Ay, qué tiernas las lágrimas forman un eco sonoro, un blando murmullo al compás del acento armonioso del ave canora que a Pedro fue susto. Qué bien que se alternan al paso, que agudos son de canto y llanto dulces contrapuntos. Cuánto más en distantes extremos el amor dispuso de su misma discordia el concierto, del suspiro y las penas el gusto.

Con las palabras “composición de un dúo”, refiere Abella al tema poético de la dualidad entre los llantos y las glorias, no al número de voces en el arreglo. No obstante, al mismo tiempo el texto desarrolla una metáfora musical por medio de las palabras “compás”, “discordia” y “concierto”, y la frase “canto y llanto”, juego de palabras sobre “canto llano”, la base del arte del contrapunto. La metáfora con el arte musical refuerza la ontología neoplatónica: que el concordio celestial gobierne la fábrica del universo. Tal ontología parece anacrónica en el pensamiento del siglo XVIII y señala una vista de la creación medieval acorde con las categorías musicales de Boethius, *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*, como se ve en la iluminación principal del manuscrito “F” del siglo XIII, la fuente principal de la polifonía de Nuestra Señora de París. En general, unos villancicos de 1780 regresaron al uso “barroco” de la alegoría que no se encuentra tanto en la música dieciochesca italianizada. La idea de san Pedro como músico divino se desarrolla asimismo en otros villancicos, como por ejemplo en la obra *¡Ah de los mares!* de Francisco Rueda, en que se llama a san Pedro “el divino Orfeo”, en una conexión “barroca” de la mitología griega y la doctrina cristiana.¹⁴ Pero, en el caso de Abella, vemos el fenómeno de un compositor que usa antiguos modelos de principios de siglo, donde también se usaron ideas anacrónicas para evocar la antigüedad e importancia de san Pedro.

14 Durango ms. Mus. 2A.78.

Por ejemplo, la dualidad entre los llantos y las glorias simbolizada con contrapunto musical es una idea expresada en el villancico escrito por Manuel de Sumaya en su oposición para el puesto de maestro de capilla de la catedral metropolitana de México en 1715. La obra empieza con las palabras “Sol-fa de Pedro es el llanto”, y el estribillo acaba con la frase “He hallado lo que perdí del sol la vez que lloré, porque me alumbró él a mí”.¹⁵ Cuatro años después, Sumaya escribió otro villancico titulado *Pedro es el maestro*, que introduce el concepto de san Pedro como maestro de capilla celestial: “Pedro es el maestro que sabe echar hoy el contrapunto”.¹⁶ Continúa en la primera copla: “En sacro elevado solio, Pedro sus glorias obtuvo, siendo preceptor sagrado, maestro de capilla agosto”. Finalmente, en la tercera copla encontramos el escenario con el gallo que probablemente fue la fuente del texto de Abella: “Contrapunto entonó el gallo y Pedro se explica al punto, en un concertado llanto, de amargo armonioso rumbo”. Recordemos que Abella estuvo en la catedral de Oaxaca durante el fin del reino de Sumaya como maestro de capilla. En estos villancicos se ubica a san Pedro, símbolo de la Iglesia, en el papel del gobernador del orden celestial, el monarca más legítimo después de Dios.

En *Canta el gallo*, de Abella, escuchamos la dualidad entre los llantos y las glorias en la yuxtaposición de un lenguaje musical cromático y raro, y un contrapunto perfecto. En la introducción, el cromatismo es expresivo y usa técnicas “barrocas” para señalar lamentación, sobre todo el bajo cromático descendente (ejemplo 2a). La imitación polifónica es difícil de cantar porque los tonos no están preparados, aunque la progresión es el círculo de quintas. Además, la figura vocal de una quinta descendente seguida por una cuarta ascendente puede producir un sonido ahogado en la garganta del cantor. El pasaje entero es una evocación musical de lamentación particularmente bella y rara en la música novohispana. No obstante, comparamos este cromatismo con la invocación del contrapunto en el mismo villancico (ejemplo 2b). El desorden cromático que se transforma en el contrapunto perfecto presagia *La creación* de Haydn (1797).¹⁷ Abella cambia la

15 La obra fue grabada por Chanticleer en *Mexican Baroque*, Teldec 4509-96353-2. El manuscrito existe en el archivo de la catedral de Guatemala.

16 Aurelio Tello, *op. cit.*, pp. 197-206. El manuscrito está en el archivo de la catedral de Oaxaca, aunque probablemente se compuso en México.

17 Nicholas Temperley escribe que el preludio de Haydn representa el caos: “by a refusal to meet the harmonic expectations that were the basis of classical style”. Se puede

mensuración para evocar la polifonía tridentina y la perfección y antigüedad de la Iglesia en este pasaje, su representación de la armonía de las esferas. El contraste entre los dos pasajes evoca sofisticadamente el epigrama final del villancico: “de su misma discordia el concierto, de el suspiro y las penas el gusto”. Esto forma parte de una tradición literaria novohispana con influencia de Sumaya y parte de una tradición discursiva europea con raíces en el pensamiento medieval.

Finalmente, quiero considerar brevemente un villancico construido en forma de diálogo, compuesto por Santiago Billoni en Durango alrededor de 1750, que enfoca el sufrimiento de Pedro más que el tema del triunfo de la Iglesia.¹⁸ Por ser un compositor romano, Billoni compuso la música más progresista e italianizada del repertorio duranguense. Frecuentemente se encuentran diálogos así en el repertorio europeo, aunque pocas veces en el novohispano. La obra *¿Por qué, Pedro, tan duro?* de Billoni es un diálogo entre Cristo (un tiple) y san Pedro (un tenor), puesto en la forma italiana de un *duo da capo*. Esta forma permite a dos caracteres expresar dos puntos de vista diferentes, entablar un diálogo y llegar a una moraleja compartida. En los textos de Abella falta esta moraleja epigramática, mientras que Billoni añade a la dualidad de los llantos y las glorias el concepto de que Cristo perdona a los pecadores. Es un modo de expresión más interior que el de las obras de Abella, pero al mismo tiempo podemos decir que esta moraleja, el perdón, todavía ejemplifica el triunfo de la doctrina eclesiástica:

Jesús: ¿Por qué, Pedro, tan duro conmigo te has portado,
que ingrato me has negado mientras tu bien procuro?

Pedro: Pésame haber errado.

Jesús: Hallas en mí clemencia.

Dúo: Basta la penitencia huyendo del pecado.

Pedro: Si anduve duro atiende, cual queda mi ternura,
mi llanto es mi ventura, que nueva gracia enciende.

Dúo: Conserve la memoria, que para el mal pasado,
remedio sólo ha dado, el llanto en la gloria.

decir lo mismo sobre Abella. Nicholas Temperley, *Haydn: The Creation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 83.

18 Durango ms. Mus. 3A.19.

Billoni, por supuesto, compone en un estilo más italiano y galante que el de Abella y usa una retórica musical elevada para expresar el *pathos*, como en la *opera seria* del día (ejemplo 3a). La línea para violín es interesante porque tiene ornamentos escritos en valores rítmicos. En un pasaje de diálogo, san Pedro canta en sol menor la tónica, mientras que la música de Cristo se mueve por una secuencia de acordes en inversión que termina con un dúo sobre las palabras “basta la penitencia” (ejemplo 3b). Esta progresión desde la tónica menor por un área de inestabilidad hasta una cadencia en una clave mayor coincide en el texto con el momento en que Cristo persuade a san Pedro para que acepte el perdón. La música continúa con secuencias y suspensiones para las palabras “huyendo del pecado” y prueba que san Pedro ha dejado atrás su dolor y sus pecados. Este ejemplo muestra cuán intensamente usa la música italianizada la retórica para comunicar los mensajes doctrinales, y que la música con una base teatral todavía puede ser sincera y compleja.

Hemos visto que los temas poéticos de estas obras coincidían con los de los sermones predicados en la Catedral de Durango por José Díaz de Alcántara en 1760 y con otras artes devocionales en una concepción total. En los villancicos, por ejemplo, todas las criaturas del mundo —aves, peces, animales y hombres— celebran la gloria de san Pedro como maestro de capilla divino y máximo gobernador humano de la fe. Este punto de vista neoplatónico es distinto de los textos italianizados que se cantaban típicamente en el siglo XVIII, aunque resulta consistente con la iconografía visual. En verdad, los textos parecen arcaicos y así fortalecen la idea de que la devoción a san Pedro es antigua, universal e inmutable. Sobre todo, era un fenómeno único de la cultura catedralicia novohispana que celebraba la soberanía de la Iglesia romana por ser ésta la autoridad primaria en un tiempo de anticlericalismo borbónico.

Figura 1
Escultura de san Pedro, catedral de Durango
Foto: D.E. Davies, 2005.



Figura 2
Silla del obispo, catedral de Durango



Ejemplo 1a

José Bernardo Abella Grijalva, *Al triunfo que entona la iglesia feliz* (1782)

Compases 1-4; *ritornello* que presenta el escenario del ritual

Ejemplo 1b

José Bernardo Abella Grijalva, *Al triunfo que entona la iglesia feliz* (1782)

Compases 26-29; presentación de la doctrina con voz sola en el estilo galante

Ejemplo 1c

José Bernardo Abella Grijalva, *Al triunfo que entona la iglesia feliz* (1782)

Compases 35-38; repetición homófona de la doctrina

35

Ti
Por la voz que Pe-dro for-ma con so - la u-na con - fe - si - ón a la fe mu-ra-lla fir - me

A
Por la voz que Pe-dro for-ma con so-la u-na con - fe - si - ón a la fe mu-ra-lla fir - me

T
Por la voz que Pe-dro for-ma con so-la u-na con - fe - si - ón a la fe mu-ra-lla fir - me

B
Por la voz que Pe-dro for-ma con so - la u-na con - fe - si - ón a la fe mu-ra-lla fir - me

Vln I

Vln II

B

Ejemplo 2a

José Bernardo Abella Grijalva, *Canta el gallo y llora Pedro* (1783)

Compases 31-35; representación cromática del llanto

31

Ti I
en su llan - to, en su llan - to el a - cer - tar

Ti II
en su llan - to, en su llan - to el a - cer - tar, el a - cer - tar

A
en su llan - to, en su llan - to el a - cer - tar

T
en su llan - to, el a - cer - tar, a - cer - tar

B
en su llan - to, el a - cer - tar

Vln I

Vln II

B

Ejemplo 2b

José Bernardo Abella Grijalva, *Canta el gallo y llora Pedro* (1783)

Compases 95-100; perfección de la Iglesia representada por el contrapunto y desarrollo de la idea neoplatónica

95

Ti I
dul - ces con - tra - pun - tos, dul - ces con - tra - pun - tos,

Ti II
dul - ces con - tra - pun - tos, dul - ces con - tra - pun - tos,

A
dul - ces con - tra - pun - tos, dul - ces con - tra - pun - tos,

T
dul - ces con - tra - pun - tos, dul - ces con - tra - pun - tos,

B
dul - ces con - tra - pun - tos, dul - ces con - tra - pun - tos,

Vln I

Vln II

B

Ejemplo 3a

Santiago Billoni, *¿Por qué, Pedro, tan duro?* (ca.1750)

Compases 1-6; *ritornello* que expresa *pathos* elevado en lenguaje musical

Grave

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), and Bass (B). The score is in 3/4 time, B-flat major, and marked 'Grave'. It consists of six measures. The first measure is a full bar rest for all instruments. The second measure begins with a triplet of eighth notes in the Vln I part, followed by a slur over the next two measures. The Vln II part has a similar triplet in the second measure. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. The third measure features a triplet of eighth notes in the Vln I part. The fourth measure continues the slurred phrase in Vln I. The fifth measure has a triplet of eighth notes in the Vln I part. The sixth measure concludes the phrase with a slur over the final two notes. The Vln II part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

Ejemplo 3b

Santiago Billoni, *¿Por qué, Pedro, tan duro?* (ca.1750)

Compases 13-19; Cristo persuade a san Pedro de hallar el perdón en él (uso de la retórica musical)

13

Cristo

ha-llas en mi cle - men - cia, bas - ta la pe - ni - ten - cia, la pe - ni - ten - cia

San Pedro

8 Pé - sa - me ha - ber e - rra - do,

Vln I

Vln II

B

17

J. C.

bas - ta la pe - ni - ten - cia, bas - ta la pe - ni - ten - cia, hu - yen - do del hu - yen - do

P

bas - ta la pe - ni - ten - cia, bas - ta la pe - ni - ten - cia, hu - yen

Vln I

Vln II

B

EL CANTOR MULATO LUIS BARRETO. LA VIDA SINGULAR DE UNA VOZ EN LA CATEDRAL DE MÉXICO EN EL AMANECER DEL SIGLO XVII

Alfredo Nava Sánchez

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Existe, en el archivo de la catedral de México, una hoja algo oxidada y con trazos de letras todavía renacentistas que nos descubren el número de celebraciones a que los músicos, contratados por el cabildo, estaban obligados a asistir.

No hay que olvidar que pinturas, retablos, poemas y músicas mantenían al poblador pendiente de cada fiesta y celebración, en especial de las religiosas. Para imaginarnos el número de encuentros entre la feligresía, los músicos y la catedral, desglosaré el documento mencionado: el número de fiestas dobles que las dignidades eclesiásticas estaban obligadas a celebrar sumaban un total de 111. Entre ellas se incluían las fiestas más importantes del año: jueves, viernes y sábado santos, tres días de Pascuas de resurrección, Domingo de cuasimodo, la Ascensión y su octava, tres días de Pascuas del Espíritu Santo, La Trinidad, Corpus y su octava, en enero 13, febrero 4, marzo 6, abril 6, mayo 7, junio 6, julio 7, agosto 14, septiembre 7, octubre 3, noviembre 9 y 14 en diciembre. Eran 45 a las que los músicos estaban obligados a asistir, además de las de Pascuas, Semana Santa y Navidad. Adicionalmente a estas festividades, la capilla de música se comprometía a asistir a las procesiones de la iglesia mayor cuando se salía y entraba en ella, en los lugares en donde se oficiaba la misa, ya fuera en los conventos de la ciudad o cuando el arzobispo salía de ésta para ir a officiar con hábitos pontificales.¹

La misa era el culmen de todas estas festividades. Dentro de esta ceremonia, la catedral alojaba a todos los miembros de la sociedad citadina, empezando por el virrey y terminando con el mendigo. Por esto, solía poner especial atención en desplegar todo su aparato decorativo y ornamental con el fin de hacer del evento algo fastuoso y admirable.² La música y sus intérpretes eran esenciales. De una de esas

1 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Correspondencia, caja 2, exp. 2, s/f. En todas las transcripciones he modernizado puntuación y ortografía.

2 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 4, f. 261, 22 de mayo de 1601.

voces, impregnada por los cambios de la música barroca y de sus particularidades americanas, quiero escribir aquí. Su nombre: Luis Barreto.

EL ESCLAVO

Era el 18 de agosto de 1595 en la ciudad de México, cuando Bartolomé Franco, sochantre y racionero de la catedral, se presentaba ante el cabildo para declarar que no podía padecer más en su casa la presencia del veinteañero esclavo mulato Luisillo, comprado por 1500 pesos apenas unos días antes en el puerto de Veracruz. Franco había puesto todo su empeño en mantener y cuidar al esclavo como si fuera suyo, pero la situación había llegado al límite cuando el mulato, aprovechándose de su protector, le “jugó” 50 pesos que le había mandado ir a cobrar. El sochantre suplicó al cabildo que el esclavo se encargara a otra persona, pues él ya no estaba dispuesto a dejarlo entrar a su casa por ninguna razón. El cabildo pensó de inmediato en un severo castigo e incluso en la posibilidad de vender al imberbe esclavo. Sin embargo, cuando esto sopesaban los miembros del cabildo, el racionero y maestro de capilla Juan Hernández interrumpió las cavilaciones para suplicar que se suspendiese la decisión hasta la próxima junta del cabildo, cuando él haría una propuesta sobre lo que mejor convenía para la fábrica y utilidad de la Iglesia con relación al esclavo mulato.³

La reacción del maestro de capilla era comprensible porque estaba bien enterado de las habilidades vocales que el mulato poseía. El problema en ese momento radicaba en apaciguar los impulsos, todavía juveniles, del esclavo, para bien explotar sus atributos en el coro. Era imprescindible educar al cantor, de manera atenta y cuidadosa, para que pudiera comportarse según las normas de la representación del culto religioso de la época. Nada, o casi nada, podía salirse del aparato teatral y exaltador de la misa católica. Fueron diversos los conflictos que el esclavo tiple hizo pasar al cabildo, quien se empeñó en buscar variadas opciones para alojarlo y cuidarlo, hasta que tomó la decisión de dejarle en la sacristía a cargo del sacristán de la catedral.⁴

3 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 4, ff. 130-130v.

4 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 4, ff. 130v-131.

La resolución del cabildo fue que debería venderse al mulato quien mientras tanto había pasado aquellos días de incertidumbre con el sacristán Mendoza. Bartolomé Franco, hasta donde había parecido decir su última palabra, estaba convencido de que no quería responsabilizarse más del esclavo. Tuvo que pasar un mes para que el sochantre cambiara de opinión y ofreciera comprar a Barreto si ésa era la intención del cabildo. Prometía pagar la suma total de lo que había costado; en el momento daría 1000 pesos y en “fianzas abonadas” los 500 restantes. El cabildo, antes de tomar una decisión, optó por hacer una última consulta entre sus miembros, para lo cual ordenó a Franco que saliera del cuarto de sesión, ya que se vería si convenía o no su propuesta. La mayoría decidió que de ninguna manera se debía vender al esclavo, ya que era muy necesario en el coro y otros inconvenientes más lo impedían. Por lo demás, mandaban al racionero Franco a hacerse cargo nuevamente del esclavo, tomando en cuenta su deseo de comprarlo, y seguir manteniéndolo en su casa como hasta unos días atrás. Según el acta del cabildo, la intención de Franco en el fondo era que el esclavo permaneciera en la catedral y sobre todo en la capilla de música, aunque cabría la posibilidad de sospechar algún beneficio para el sochantre. En esta declaración, dos prebendados, los racioneros Pedro Osorio y Serván Ribero sostenían su primera postura de que no había convenido comprar al esclavo y que lo que correspondía a la situación era venderlo.⁵

No hay otra cosa que llame más la atención que los 1500 pesos que costó Luis Barreto a la catedral, algo exorbitante según la cotización de los esclavos en esa época. Es cierto que la juventud del mulato habría podido incrementar su precio pero no parecía suficiente para llegar a la mencionada cantidad. No cabe duda que era realmente la voz del mulato esclavo la que valía tal cantidad de dinero, por lo que interesó al cabildo conservarla en buen estado y hacer todo lo posible para que aquél no sufriera ninguna desgracia que dañara su valioso tesoro.⁶

5 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 4, ff. 130-130v.

6 En 1596, una familia de esclavos se vendía en 1400 pesos, cien menos que el propio Barreto. La familia estaba integrada por Francisco, el padre, de 40 años y procedente de tierra Mandinga; María, la madre, de 30, proveniente de tierra Cazanga, y dos hijos, uno de 9 y otro de 7 años. Los dos niños son los que más valían, en este caso por la promesa de mano de obra fresca para el comprador; los padres, aunque mayores, estaban todavía en una edad productiva y por ello convenía la compra de los cuatro negros.

UN CANTOR CON PRIVILEGIOS

Una singular característica tenía que ver con la bella voz de Barreto: el haber sido castrado. En cuanto a la castración, España sirvió como escenario para la aparición de los primeros cantores capones⁷ y desde fechas tempranas como 1506 se tiene noticia de ellos.⁸ Estos años marcan el inicio de algo que fue haciéndose tradición y que, en muchas ocasiones, trató de silenciarse o pasarse por alto. Según el estudio de Ángel Medina, en España hay casos en que los cantores capones llegan a confundirse con cantores convencionales debido a la forma en que los cabildos los nombran. De esta manera puede suceder que, a la hora en que se contrata a un cantor capón, se especifique su condición y que más adelante únicamente se le mencione como tiple, cosa que sucede también en sentido inverso. Lo anterior llega a ocultar la situación de capones de algunos cantores a los que sólo se conoce como tiples, por lo que pienso que no debemos extrañarnos que la misma situación ocurrida en la península se haya reproducido aquí.

La última decisión del cabildo sobre el futuro del esclavo dentro de la catedral consistió en darle buen trato y proporcionarle una casa, comida y vestido, aunque Franco volvió a despedir al mulato de su casa por lo menos dos veces más durante los dos años siguientes.

El sochantre alojó durante buen tiempo a Barreto y todo indica que fue desde su llegada del puerto de Veracruz cuando fue comprado. Durante los primeros años, el hogar de Franco fue el de Luis Barreto, a pesar de las constantes disputas que el racionero sostenía con el mulato y que, en muchas ocasiones, estuvieron a punto de impedir el paso del cantor por la catedral. Uno de los últimos capítulos de las desavenencias entre Barreto y Franco sucedió en agosto de 1598. Franco volvió a reportar al cabildo los, según él, graves y continuos excesos del mulato que había tratado de aplacar manteniéndolo preso. Por tercera vez, el cabildo resolvió que lo mejor era venderlo. El canónigo Antonio de Salazar ofreció comprarlo, y el cabildo respondió que si esto ocurría el mulato sería recibido en el coro con un salario, como se hacía con los demás cantores.⁹

7 Capón era el nombre con que se conocía en España a los cantores a los que se había amputado los órganos sexuales.

8 Ángel Medina, *Los tributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, p. 48.

9 ACCMM, *Actas de Cabildo*, Lib. 4, f. 149v.

Pasados los meses, no se resolvió lo que tantas veces se había decidido. Luis Barreto continuó siendo esclavo de la catedral y los documentos no nos indican dónde terminó siendo su hogar, aunque es lógico especular, por otro tipo de datos, que Franco acabó por seguir aguantando al esclavo, tal vez como una petición de su amigo el maestro de capilla. Es importante mencionar que, después del último disgusto de Franco, la estancia del mulato no fue más discutida por el cabildo; al contrario, durante algún tiempo, las únicas frases escritas en las actas sobre Luis Barreto se referían a la necesidad de brindarle alimento y vestido, como años antes ya se había hecho.¹⁰ En el archivo histórico del arzobispado hay una descripción de lo que se gastó en su vestido por un total de 87 pesos de oro común. Parte del dinero que se utilizó, 31 pesos, fue producto directo del trabajo del mulato como cantor, pues las obvenciones que por lo general se concedían a los cantores por su participación en las distintas celebraciones, como la de *Corpus* o Navidad, se le descontaron para pagar una porción de lo que se necesitaba; otro tanto del dinero surgió de lo que había recibido Barreto como aguinaldo: seis pesos.¹¹ Una nueva lista similar a la del arzobispado de México se encuentra en la correspondencia del cabildo catedral de México. Tal relación es muy rica en detalles sobre el tipo de material que se eligió para vestir al cantor: telas, bordes y botones descritos nos hacen imaginar el adorno y la elegancia con que Barreto solía cumplir con su obligación. Se incluyen telas finas, gran parte de ellas de importación, como seda o medias de Bruselas. La descripción y cuenta del vestuario es de septiembre de 1601 y nos revela que se hacían gastos de 135 pesos de oro común en las prendas para diseñar el vestido del tiple mulato.¹²

Ya Bartolomé Franco había escrito en dos hojas, de su puño y letra, “23 partidas” desde el 15 de mayo de 1600 hasta el 8 de abril de 1601 —casi un año—, sobre lo que se había gastado en mantener durante este tiempo al mulato cantor. El total de todas estas partidas, que aparece en una de las fojas de este

10 “Mandose hoy dar a Luis Barreto, esclavo de esta santa iglesia y cantor tiple de la capilla de ella, sesenta pesos de oro común para vestirse teniendo atención a lo bien que parece su voz y lo que con ella se solemnizan las pascuas.” ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 4, f., 19 de diciembre de 1597.

11 Archivo Histórico del Arzobispado de México, caja 2, Exp. 4.

12 ACCMM, Fábrica Material, caja 1, exp. 2, s/f.

documento, fue de 485 pesos.¹³ Entre alimentos y vestido, la fábrica material de la catedral se gastaba 475 pesos al año.¹⁴ Esto superaba por poco el salario de un año de 450 pesos del organista principal de la catedral, Alonso Rodríguez de Mesa, en la misma época.¹⁵

El trato que se daba a Barreto pocas veces se podía conceder a un africano o descendiente de africanos. Las muestras excesivas del cuidado de Luis sobran. Antón y Juan, los otros dos esclavos de la catedral, jamás aparecen en las actas del cabildo o en algún otro documento recibiendo la atención y los cuidados que recibía el cantor, a pesar de que los tres eran esclavos y sirvientes del templo metropolitano. En noviembre de 1601, un tal Martín López cobraba tan sólo 20 pesos por la compra de un paño negro que serviría para vestir a los negros de la iglesia, Juan y Antón.

LA HUIDA

Ni siquiera los “mimos” de los que el mulato era acreedor pudieron detenerlo de intentar una fuga en mayo de 1601. Su huida no era comparable a las que negros de haciendas o trapiches se aventuraban a emprender para liberarse de los malos tratos y la opresión de sus amos. Aquellos que fueron conocidos como cimarrones, vagaban por zonas perdidas del territorio novohispano y llegaron a formar colonias de fugitivos como las que se asentaron en la costa de Guerrero o las localizadas en el camino entre México y Veracruz, que, en tiempos de Barreto, se encontraban en pleno esplendor. Escapaban por razones, en muchos casos, de verdadera sobrevivencia. Tampoco parece ser que la de Barreto haya sido una actitud como la de ciertos esclavos negros blasfemos, que proferían “malas palabras” para caer en la Inquisición y denunciar que su actos respondían a un impulso provocado por las atrocidades cometidas por el dueño con ellos.

No, el rumbo que Barreto se trazó como destino de fuga parece decirnos que otras eran las intenciones del magnífico cantor. Y es que el lugar adonde quería llegar era nada menos que a la península Ibérica.

13 *Idem.*

14 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 5, ff. 387-389v, 12 de mayo de 1615.

15 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 4, ff. 290-290v, 4 de enero de 1603.

Para su mala fortuna, fue sorprendido antes de embarcarse. Cerca de mayo de 1601, atado de pies y manos, enviado por Martín de Abaurrea, uno de los encomenderos con los que la catedral solía mantener relaciones, nuestro afromestizo fue trasladado del puerto de Veracruz a la ciudad de México. Francisco Hernández, vecino del puerto, llevó al cantor Barreto “aprisionado, con una toba¹⁶ buena, de suerte que va seguro, y más lleva unas esposas para de noche, para que con menos cuidado y más seguridad lo lleve”.¹⁷ Era común, en aquellos tiempos, dar una severa, y en ocasiones cruel, reprimenda a los esclavos huidos, pero para suerte de Barreto esto no ocurrió, sino algo muy distinto.¹⁸ La necesidad tan grande de voces agudas en el templo catedralicio permitió que ningún castigo físico se le infligiera.¹⁹ No pasó mucho tiempo después de su regreso forzado para que pidiera al cabildo, encarecidamente, que se le otorgara un vestido adecuado a su condición de cantor. Bastó tan sólo un mes para que se aprobara esa medida. Habían pasado nueve meses desde tal petición cuando decidió volver a solicitar un mejor vestuario, y además algún estipendio para cubrir sus necesidades alimenticias; además prometió al cabildo servirle como nunca y declaró estar arrepentido de cualquier cosa pasada, y deseoso de enmendarse en lo que antes había fallado.²⁰

Antes de esa carta, el cabildo había recibido una descripción de las penas que sufría el esclavo al no contar con el vestido y el sustento necesarios. Al parecer, el cabildo pensó que el mejor castigo para su intento de fuga consistía en quitarle, por algún tiempo, los privilegios a los que estaba acostumbrado el afrodescendiente. Por otro lado, parece cierto que el mismo cabildo decidió, a partir de la última petición del cantor, retirarle este castigo, porque después de esta fecha los papeles que traen escrito el nombre de Luis Barreto sólo son cuentas sobre lo que se hubo de gastar en su alimento y ropas.

16 “toba. (Del lat. *tofus*) f. Piedra caliza, muy porosa y ligera, formada por la cal que llevan en disolución las aguas de ciertos manantiales y que van depositándola en el suelo o sobre las plantas u otras cosas que hallan a su paso.” Diccionario de la Real Academia Española, versión electrónica: www.rae.es

17 ACCMM, Fábrica Material, caja 1, exp. 2, s/f.

18 Rolando Mellafe, *Breve historia de la esclavitud en América latina*, México, Sepsetentas, 1973, p. 120.

19 En una carta de Luis de Yllana, maestro de mozos de coro, queda bien ejemplificada esta necesidad. Enrique Otte, *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*, México, FCE, 1993, p. 131.

20 ACCMM, Fábrica Material, caja 1, exp. 2 y 5, s/f.

Hay gran cantidad de cuentas sobre lo que se le pagaba a una cocinera por preparar de la comida de Barreto entre 1602 y 1604: por cinco meses de comida se habían gastado 35 pesos; desde abril de 1602 hasta el 11 de mayo de 1604, 148 pesos; hay además peticiones de las que no he encontrado las respuestas como las de los periodos que van de julio a septiembre de 1603 y de noviembre de 1603 a enero de 1604.²¹

Paralelamente a las peticiones alimenticias, se conocen las solicitudes de vestido en donde es realmente notable el cuidado del cabildo para que las ropas que se le proporcionaran fueran buenas. Falta solamente ver los totales de las cuentas para darse cuenta que así era. En julio de 1602, el canónigo Antonio de Salazar registra un gasto de vestido para el esclavo; a estas alturas, parece que este canónigo se encargaba también de todo lo relacionado con el mantenimiento del mulato, seguramente debido a la edad que el racionero Franco tenía a esas alturas y a las múltiples obligaciones de su cargo. En abril de 1603, la ropa de que se había hecho cargo Salazar estaba hecha “pedazos”, por lo que se hacía una solicitud para reemplazarla.²² El 10 de junio de 1603, vuelve a aparecer Franco reportando el costo de dos vestidos que, sumados, daban la cantidad de 162 pesos y 6 tomines.²³

“EL MEJOR CANTOR DE LAS INDIAS”

Es a partir de estos años cuando en la vida del esclavo parecen terminar los conflictos y el personaje entra de lleno en la dinámica del común de los cantores. No recibe un salario anual, pero se le pagan obvenciones por las diversas fiestas, igual que a los demás, aunque se llama “el esclavo cantor Luis Barreto”. Pero los mejores tiempos del mulato estarían por llegar.

En agosto de 1608, proveniente del puerto de Cádiz, desembarcaba en Veracruz fray García Guerra, nombrado arzobispo de la capital novohispana en sustitución del fallecido fray García de Santamaría Mendoza. De la orden de los dominicos, el nuevo prelado traía consigo la fama de disfrutar como pocos

21 *Idem.*

22 Mateo Alemán, *Sucesos de don fray García Guerra y oración fúnebre* (est. prel. y transcripción modernizada de José Rojas Garcidueñas, pról. de Antonio Castro Leal), México, Academia Mexicana, 1983.

23 Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 2004, pp. 31-32.

la fiesta y la música. Ya desde su llegada al puerto, el cabildo mandó a algunos músicos para que lo acompañaran en su trayecto a la ciudad de México.²⁴

El dominico no era amante exclusivo de la música, sino de la fiesta en cada una de sus expresiones. Se le podía ver tanto en una corrida de toros como disfrutar las guitarras que acompañaban la letra de las canciones populares. No cabe la menor especulación en cuanto a que los gustos de este hombre eran producto del goce de este mismo tipo de expresiones en Europa. Fray García Guerra fue un hombre que, en España, se hallaba muy cerca de la corte del rey y en consecuencia se había acostumbrado a las fiestas y celebraciones constantes, en las cuales, se supone, debían estar los mejores artistas. Durante su desempeño como arzobispo y sus dos años como virrey de la Nueva España, manifestó sus inclinaciones por el pleno deleite de este tipo de expresiones. Se decía que no dejaba de ser asiduo visitante del convento de Jesús María por las tardes, sólo por disfrutar de la voz y el tañido de instrumentos de un par de enclaustradas.

La mejor época de Barreto coincide plenamente con el gobierno de fray García en la catedral y en el palacio virreinal. Hay diversos testimonios de su preferencia por el mulato. Algunos refieren informes que personal del cabildo comunicaba al arzobispo sobre la buena actuación de Barreto en fiestas tan importantes como la del Santísimo Sacramento. En más de una ocasión, su Señoría mandó reconocer el excelente trabajo del esclavo con alguna compensación extraordinaria.

Al parecer la voz del mulato cautivó al dominico y su participación durante las celebraciones fue cada vez más notable. Para desgracia del cantor, su Ilustrísima moriría pronto. Sin embargo, Barreto ya gozaba de un prestigio como cantor que los siguientes dignatarios eclesiásticos sabrían estimar.

HACIA LA LIBERTAD

Con la llegada de Juan Pérez de la Serna, en sustitución de fray García, las cosas no cambiaron mucho. Muestra de ello es el apoyo del nuevo arzobispo para que Barreto pudiera comprar su libertad.²⁵ En 1615, el mulato ya contaba 40 años, según informes que el mismo de la Serna había mandado hacer. A pesar de ello,

24 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 5, f. 389, 12 de mayo de 1615.

25 Archivo General de Notarías del Distrito Federal (en adelante AGNDF), Escribano Andrés Moreno, 1615, ff. 157-160v.

su voz continuaba provocando entusiasmo a los miembros del cabildo, que por ningún motivo querían dejar ir al tiple. La decisión de Barreto, evidentemente, era algo que ya había meditado con tiempo y sabiendo que tenía claras posibilidades de obtener la manumisión.

El esclavo tenía también la opción de comprar su libertad cubriendo el costo que su amo había pagado por él. Según Frederick Bowser, en el Perú de fines del XVI y principios del XVII, esta forma de obtener la libertad fue más importante que la conocida por que el amo se la diera de manera voluntaria. En México, al parecer, sucedía lo mismo.

Los precios que los esclavos debían pagar no eran fijos y más bien dependían del ánimo del amo. Si el esclavo era hábil e instruido podía llegar a obtener un acuerdo favorable o, por lo menos, justo. Este derecho estaba previsto debido a que los esclavos tenían la posibilidad de acumular dinero con la debida autorización del amo.

Sobre esta realidad se apoyó Luis Barreto para comenzar el proceso de su liberación. Pero con lo que el mulato podía ganar le era imposible juntar la cantidad de dinero que se requería para consumarlo. Juan Hernández, la persona que lo cuidó y que hizo posible que estuviera en la catedral, fue quien le hizo el favor de pagar por su libertad. El gesto del racionero hacia Barreto no puede más que mostrarnos una relación afectiva muy estrecha entre los dos personajes.

Para iniciar los trámites era indispensable conseguir el dinero que el mulato le había valido al cabildo: 1500 pesos de oro común. Con tal fin, el maestro de capilla decidió imponer a censo en la capellanía de pobres vergonzantes, obra pía de la catedral cuyo patrón era el arzobispo, algunas de sus propiedades: una hacienda de labor en términos del pueblo de Coatepeque que fue de Sancho Núñez de Guzmán, unas tierras que compró ahí mismo a Alonso del Valle y a otros principales y, por último, otras adquiridas “de los indios y de don Esteban de León y Simón de Santa María, Matheo Fernández y de un indio de la estancia de san Francisco con unas casas en el dicho pueblo”.²⁶

Poner a censo esos bienes significaba que recibiría cierta cantidad de dinero, en este caso 3000 pesos por la hipoteca de las tierras, con la obligación de pagar 5% cada año: “conviene a saber ciento cincuenta pesos de oro común de

26 *Idem.*

renta y censo redimible en cada un año...”²⁷ El censo era una de las formas más comunes de crédito en la Nueva España.²⁸

Una vez obtenido el dinero, Juan Hernández lo dio al mayordomo de la catedral, Lorenzo de Burgos. En consecuencia, se emitió la carta de pago correspondiente. El escribano Andrés Moreno la formuló así: “carta de pago en forma como el derecho se requiere los cuales son que los paga [los mil quinientos pesos de oro común en reales de plata] el dicho racionero Juan Hernández por la libertad de Luis Barreto como parece por los dichos autos que están y quedan en poder del dicho racionero Juan Hernández como secretario que es del cabildo de la dicha santa iglesia...”²⁹

La decisión de Barreto de obtener su libertad y el apoyo de Hernández para conseguirla propiciaron una larga serie de reuniones del cabildo catedral que comenzaron con el acuerdo de consultar al arzobispo al respecto y esperar la presencia del deán, que se encontraba enfermo. Los votos de aquella sesión se contradecían, pues algunos apoyaban la petición y otros la rechazaban.

Pasaron casi tres semanas para que hubiera una respuesta. Debido al interés del arzobispo Juan Pérez de la Serna por la situación del esclavo cantor, pidió informes detallados sobre la persona de Barreto antes de emitir un juicio. Como resultado de sus indagaciones, Pérez de la Serna se declaró en favor de conceder la libertad a Barreto y aceptar su ofrecimiento de pagar por ella y trabajar exclusivamente para la catedral durante cinco años. Confiaba en que el asunto de Barreto no originaría disputa alguna y que su libertad actuaría en servicio de Dios y en beneficio de la fábrica de la iglesia catedral.³⁰

Entonces comenzó una disputa entre la decisión del arzobispo y la opinión del deán, Pedro de Vega Sarmiento. Para éste la situación era diferente, y se manifestó en contra de darle la libertad al esclavo debido a que a su parecer no había una causa justa para hacerlo:

27 Gisela von Wobeser, “Las capellanías de misas: su función religiosa, social y económica en la Nueva España”, en Ma. del Pilar Martínez López-Cano, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz Correa (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1998, p. 121.

28 AGNDF, Escribano Andrés Moreno, 1615, ff. 166-166v.

29 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 5, ff. 389-389v, 12 de mayo de 1615.

30 *Ibid.*, ff. 389v-390, 15 de mayo de 1615.

como porque si él no fuera de la iglesia debiera ella de comprarle por mucha más suma de dinero que el que pueda dar por sí, por ser inestimable su valor, y saber el dicho señor deán la necesidad que hay de él. Y que en España se dan salarios excesivos y prebendas cuantiosas a los que tienen semejantes voces, y que así no tienen por buena administración, como la debe hacer el cabildo, el sacar fuera de la iglesia al que Dios metió en ella para su servicio, por cuya cuanta ha de vivir y morir, de mal que de lo contrario se seguirían muchos inconvenientes y nota pública, como ya se ha visto, juzgando algunos que en causa de Dios se da lugar a intercesiones y respetos humanos, y éste es su voto.³¹

Muy inteligente fue la estrategia del deán de poner a Dios por juez dictaminador del caso. Pero las leyes terrenas también pesaban. El canónigo doctoral, Luis de Herrera opinó respecto a la posible manumisión de Barreto. Su testimonio reviste gran importancia no sólo para esta historia, sino para entender mejor cuánto se estimaba una buena voz y la música en general en relación con la catedral.

La disertación del doctor en cánones es una síntesis de los argumentos que esgrimían quienes, como el deán, no estaban de acuerdo con que al mulato se le diera la libertad. Al mismo tiempo, es también un recuento de la vida de Luis Barreto hasta ese momento en la catedral. Claro que la visión que nos ofrece Herrera se propone argumentar la negativa a la manumisión, por lo que nos muestra la imagen del cantor extraordinario y la del esclavo y sirviente holgazán.

Resalta que el informe rendido por el doctor Luis de Herrera se redactó con motivo de las indagaciones que el arzobispo venía haciendo sobre el caso, de las cuales consta en este documento, ordenaba se le hiciera recuerdo.³²

A continuación, un resumen de las tres razones del doctor en cánones para votar contra la manumisión de Luis Barreto:

1. Menciona que, como la manumisión es una especie de enajenación, se requieren dos cosas para validarla y justificarla: causa y solemnidad o forma justas. Con ese estilo barroco de la época, el doctor señala que ambos aspectos pueden reducirse a la utilidad del esclavo para la iglesia. Por ello alega que, a la catedral no le reporta ninguna utilidad manumitir al esclavo, sino todo lo con-

31 *Ibid.*, f. 392, 29 de mayo de 1615.

32 *Idem.*

trario, ya que ello actúa en “manifiesta quiebra y menoscabo del culto divino y música que para él, con tanto gusto, sustenta esta iglesia, por ser como es el dicho Barreto tiple y el mejor que se conoce en las indias ...”³³ La necesidad de este tipo de voces impide al cabildo, según el doctor, dejarlo marchar, aun y por todo el dinero del mundo. El cabildo, antes que en el pago de los 1500 pesos, debería fijarse, según De Herrera, en la necesidad de su voz, pues no hay nada que asegure que el mulato pueda vivir para pagar su deuda...

2. Esta segunda razón tiene que ver con el carácter del cabildo de mero administrador de bienes, por lo cual está impedido para “enajenar y sacar” de la iglesia a los esclavos útiles y necesarios, como en este caso. De Herrera acepta la capacidad de los obispos para conceder la libertad a los esclavos y enumera cuatro posibilidades de que esto ocurra: “por algún insigne servicio a la iglesia, [...] por algún respecto de mayor bien y piedad [...], dando el obispo a la iglesia el valor de dos esclavos en cambio por aquel que quiere franquear [...], o, finalmente, quedando el tal esclavo en el patrocinio de la iglesia por toda su vida. Sirviéndola conforme a su capacidad, industria e inteligencia ...”³⁴

3. Por lo anterior, Luis de Herrera asegura que Luis Barreto no cumple con ninguno de los requisitos mencionados para exigir su libertad. Afirma que los servicios que el mulato ha prestado a la catedral no han aumentado su hacienda, sino todo lo contrario, pues la han mermado al tenerse que pagar cada año cerca de 500 pesos exclusivamente para alimentarlo. Acusa además al esclavo de aprovecharse de las obvenciones y limosnas que suelen darse a los cantores en las fiestas y “músicas extraordinarias” como si fuera libre. Antes, argumenta el doctor, la iglesia le ha servido mejor, pues le ha puesto en su coro “en hábito clerical honrado y estimado entre sacerdotes y prebendados”, además de pasar por alto y aun “componer sus trampas y travesuras”, algo que ni sus padres pudieron hacer por él.³⁵ Añade que es conocida de los miembros de la catedral su holgazanería y falta de servicio para la iglesia, por lo cual no merece de ninguna forma lo que solicita.

Luis de Herrera concluye su declaración expresando que, si el interés es el dinero, por derecho, el pago debería ser el valor del esclavo multiplicado por dos,

33 *Idem.*

34 *Idem.*

35 *Idem.*

lo que equivaldría a cerca de 4000 pesos, “algo menor para su valor real” y que: “finalmente, tampoco ofrece quedar en servicio de la iglesia por su vida, sino por sólo cinco años y es con el salario que después pedirá contra expresas decisiones de derecho canónico y común sentencia de los intérpretes, conforme a lo cual no siento que se le pueda dar la libertad que pide y en la forma en que la pide. Y así la contradigo y protesto *ut supra*, en México a veintinueve de mayo de mil seiscientos y quince años. Doctor Luis de Herrera”.³⁶

Las cartas estaban echadas y era evidente que había más de uno que no estaba de acuerdo con dejar en libertad al mulato. Pero, en esta sociedad de la jerarquía, del orden y de la corporación,³⁷ la figura de la autoridad tenía un gran peso sobre los de más “abajo”. En el caso aquí tratado, tuvo mucho que ver la opinión del arzobispo para que se concediera la libertad a nuestro personaje.

La decisión del prelado en tal sentido prevaleció y fue ratificada ante el cabildo el 30 de junio de 1615. Los argumentos de Juan Pérez de la Serna para inclinarse por ello fueron que, basado en los múltiples testimonios de personas doctas en el caso, era de utilidad para la iglesia dejar en libertad a una persona de 40 años que iba de más a menos. Por lo tanto, dispuso que se aceptara el pago de los 1500 pesos y que Barreto se comprometiera por escrito a servir a la catedral en el ministerio de músico por un periodo de seis años, uno más de lo antes ofrecido por el esclavo.

De esta manera, podía otorgársele recaudo y escritura de libertad. Escuchada la opinión del arzobispo, gran parte del cabildo la secundó, con excepción del doctor Luis de Herrera.

Formalmente, la concesión de libertad estaba consumada, y ahora el esclavo se regiría según lo que dispusiera el cabildo, con “obligación de las multas que todos los demás músicos tienen en sus salarios, precediendo información de utilidad”.³⁸ Solamente faltaba una cosa: el papel que la hiciera oficial, y real en la práctica.

El día esperado, por el que Barreto había cantado e insistido durante gran parte de su vida, llegó. Fue el 7 de agosto de 1615: “Los dichos señores este día, otorgaron a favor del dicho Luis Barreto carta de libertad en forma y en confor-

36 María Alba Pastor Llana, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificales*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, FCE, 2004.

37 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 5, ff. 398-398v, 30 de junio de 1615.

38 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 5, f. 403v, 7 de agosto de 1615.

midad de lo determinado en esta razón, y pasó la escritura de Andrés Moreno, escribano de su majestad y de los negocios de esta Santa Iglesia, a quien para este efecto se mandaron entregar todos los autos originales hechos a pedimento del dicho Luis Barreto sobre la dicha libertad”.³⁹

La vida del mulato después de este acontecimiento sería distinta. Legalmente, él dejó de ser una propiedad para convertirse en un ser humano libre, con la posibilidad de decidir, por sí mismo, su futuro...

El cantor Luis Barreto cumplió lo establecido, cubrió el pago requerido y hasta 1621 no dejó de ser el tiple de la capilla de música.⁴⁰ En 1619, al parecer, decidió acercarse de una manera más profunda a los caminos de la religión y en acta del 28 de junio del mencionado año se le toman por faltas los días que había pedido por *patitur*, pues el cabildo descubrió que el músico se había refugiado en el convento de San Francisco sin explicación alguna. Este dato podría explicar una petición posterior planteada cuando el mulato se encuentra en la fase última de su ordenación.

Lo anterior es un motivo más para reconocer en Luis Barreto un caso excepcional entre los afromestizos de la época. En este espacio no puedo referirme más a fondo sobre la cuestión, estudiada en todo detalle en mi tesis de licenciatura. Cumplido el contrato, Barreto viajó hacia la Puebla de los Ángeles para integrarse a la capilla de música de la catedral de aquella ciudad. Ahí trabajó con el maestro de capilla Gutiérrez de Padilla, quien, bajo el patrocinio del cabildo angelino, emprendió la tarea de reunir una capilla de música con los mejores cantores y ministriles de la Nueva España. Cuatro años más tarde, Barreto regresaría a la catedral de la ciudad de México.

El último documento relativo al músico mulato es una carta de 1640, evidentemente escrita por él, con frases y enunciados que denotan su habilidad narrativa y expresiva. Pide en ella ayuda al cabildo para curarse de sus achaques y enfermedades. Pocos días después, seguramente, moriría. Se acaban las referencias a él.

39 “En el punto de lo pedido por Luis Barreto, músico, se determinó haber cumplido con la obligación que hizo de acudir por seis años a cantar a la capilla, y se dio por libre de ella ... ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 7, f. 158, 14 de septiembre de 1621.

40 ACCMM Actas de Cabildo, Lib. 7, f. 103, 16 de diciembre de 1620.

Actualmente, Luis Barreto es una figura de excepción en nuestra historiografía colonial. ¿Pero hasta cuándo lo será? Los trabajos de María Elisa Velásquez y de Antonio García de León sobre las condiciones de los africanos y afroestizos en las ciudades novohispanas han ido aclarando y matizando la actuación de estas personas en la sociedad de la época. El caso de Luis Barreto, sin miedo a equivocarme, puede compararse con el del pintor, también mulato, Juan Correa, de fines del mismo siglo XVII. Son casos aislados que, debido a la función de los escritos oficiales, nos han legado la perspectiva de una sociedad urbana de rígida estructura social. Pero estas muestras de movilidad, aunque pocas, hacen surgir preguntas: ¿por qué? y ¿cómo llegaron a esa posición tales personajes? Y, sobre todo, abren el panorama para una nueva interpretación de la sociedad y de la cultura urbana de la capital novohispana, en donde, sin lugar a dudas, hay que tomar en cuenta realidades que ha pasado por alto la historia colonial, como el hecho de que la ciudad de México era en el siglo XVII una urbe casi africana. O que el discurso oficial de ciertos documentos refleja solamente eso, la visión del poder sobre la realidad, no la realidad en sí. ¿Cuántos Barretos o Correas pueden estar escondidos en los documentos, sólo porque su condición fue borrada por la oficialidad?

LOS ÓRGANOS BARROCOS DE LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO

Edward Charles Pepe

Investigador independiente

INTERVENCIONES EN ÓRGANOS HISTÓRICOS

En 1555, el Primer Concilio Mexicano declaró: “exhortamos a que todos los religiosos y ministros trabajen [para] que en cada pueblo haya órgano [...] que es el instrumento eclesiástico”.¹ En el siglo XX, la Iglesia católica ha cambiado completamente de actitud: la guitarra se ha convertido en el instrumento elegido en muchas iglesias para acompañar las ceremonias religiosas. En cambio, el órgano, que alguna vez fue el rey de los instrumentos, ahora se ve con indiferencia. Tomando en cuenta que hasta la mejor intervención altera inevitablemente el registro histórico que nos ofrecen los órganos sin restaurar y que todavía no hay un sistema adecuado para evaluar o controlar la calidad de las restauraciones en México, no encuentro mucho sentido en pretender que se realicen en órganos antiguos solamente para colocarlos después en un entorno que no les resulta propicio. Exceptuando unos pocos casos, parece mucho más sensato conservarlos y estudiarlos. Además, puesto que cualquier órgano, restaurado o no, puede desaparecer de la noche a la mañana en alguna catástrofe, la prioridad debe ser claramente medirlos y documentarlos lo mejor que se pueda, introducir la información relativa a ellos en bases de datos y luego publicarla. Las medidas o proporciones de un órgano, después de todo, son su alma —son *musica universalis* en menor escala— y ofrecen una manera objetiva de compararlo con otro.

También urge escribir una historia de los órganos en la Nueva España y efectuar un estudio a fondo de sus características, tanto fonéticas como de construcción, para que ningún instrumento más se restaure fuera de su contexto histórico y geográfico.

La investigación que llevo a cabo en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México debe verse como parte de este esfuerzo.

1 Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934, p. 183.

DOS ÓRGANOS DEL SIGLO XVII EN LA CATEDRAL DE MÉXICO

Un órgano que hasta ahora casi no se ha mencionado en la literatura, se instaló en la catedral de México entre 1655 y 1656. El organero, Diego de Sebaldos (Cebaldos, Ceballos), era un checo (de Bohemia) que vivió y trabajó en Puebla y en Tlaxcala.² En 1669, después de su muerte, un órgano de once registros fabricado por él se colocó en la catedral de Puebla.³ El hecho de que Sebaldos haya construido órganos para dos de las principales catedrales de México habla de su renombre como organero, así como de la importancia de Puebla como lugar de fabricación de instrumentos musicales durante ese siglo. El órgano de Sebaldos creado para la catedral de México pudo haber sido el que se donó a la Congregación de Nuestro Padre Señor san Pedro en 1735, cuando Joseph Nasarre construyó otro nuevo para aquel templo.⁴

La instalación del órgano de Sebaldos en la catedral de México es la más antigua que ha quedado registrada de un instrumento hecho en la Nueva España, hasta donde tengo conocimiento. Curiosamente, hasta ahora no ha aparecido en publicaciones. El órgano, situado del lado del evangelio del coro, tenía de seis a ocho registros, incluido uno interior de lengüetas.⁵ Todos los registros eran partidos, según la tradición ibérica que empezó a desarrollarse a fines del siglo XVI. El flautado del órgano tenía un poco más de siete “cuartas” o palmos. Entonces se trataba de un órgano de cuatro pies, con entonación baja.⁶ La extensión del teclado no está especificada. El instrumento tenía flautado bardón tapado de

2 Josué Gastellou y Gustavo Mauleón, *Catálogo de órganos tubulares históricos del estado de Tlaxcala*, Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Central, 1999, p. 186, y Patricia Díaz Cayeros, “El órgano de Félix de Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla”, en *1 Coloquio Muscat: Música, catedral y sociedad*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006, p. 238.

3 Efraín Castro Morales, *Los órganos de Nueva España y sus artífices*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla- Secretaría de Cultura, 1989, pp. 16-17.

4 Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, SEP, 1973, p. 46.

5 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Fábrica Material (en adelante FM), caja 2, exp. 5, f. 6. Los documentos antiguos nunca son tan claros como uno quisiera.

6 Puesto en términos modernos, 13 palmos equivalen a 8 pies. El tono “normal” del órgano en España y en el virreinato en aquel tiempo era aproximadamente de $A = 415$ H. Ése era el caso, por ejemplo, de la Capilla Real de Madrid y de San Agustín en la ciudad de México. Véase ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 23, f. 347v, 14 de diciembre de 1694. Por el largo del tubo principal, el órgano de Sebaldos hubiera tenido un tono cercano a $A = 392$ H.

tono de ocho pies, flautado de cuatro pies, flautado bardón tapado de tono de cuatro pies, una octava de dos pies, un registro que se llamaba quintas rochelas (posiblemente un registro compuesto de lleno) y una trompeta de ocho pies.⁷ De las características principales del órgano clásico barroco español, faltan las lengüetas “de batalla” (que sólo se desarrollaron en España después de 1680) y el coro de nasardos (incluido las cornetas).

En la disposición fónica, resalta el término *rochelas*. A las cuatro citas del término ya publicadas,⁸ todas de documentos mexicanos, ahora se puede añadir una quinta: el uso del término por Sebaldo. Por ser el más antiguo, probablemente constituye la fuente de los otros. Joaquín Saura Buil propone que *rochelas* se deriva “con toda claridad” de la palabra alemana *Rohrschelle*.⁹ Siendo checo, Sebaldo bien pudo haber hablado alemán y, por consiguiente, esto apoyaría tal vez la hipótesis de Saura Buil. Por otra parte, el registro del órgano de Sebaldo al cual se aplica el término, por ocupar en la lista de registros el lugar donde usualmente se encuentra el lleno, no parece haber sido una *Rohrschelle*. El sonido fuerte que produce un lleno, por ser un registro compuesto de múltiples hileras de tubos, tendería a apoyar las otras posibles fuentes del término señaladas por Saura Buil: las palabras hispanoamericanas “rochela” (que significa “desorden”) o “recholá” (“gran cantidad”).

El órgano estrenado en la Catedral de México en 1695 fue construido por Jorge de Sesma en Madrid entre 1689 y 1690. Instalado entre 1692 y 1695 por Tiburcio Sanz del lado de la epístola de la catedral, el instrumento fue sometido a

7 ACCMM, FM, caja 2, exp. 5, f. 6. La ortografía aquí es la original.

8 Los cuatro documentos donde figura el vocablo son el encargo que el cabildo de la catedral de la Ciudad de México hizo en 1688 de solicitar un órgano en España (Manuel Toussaint, *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 2a. ed., México, Porrúa, 1992, p. 286); el contrato de 1699 del órgano de Félix de Izaguirre para el Convento de la Purísima Concepción en la ciudad de México (María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, México, Cenedim, 1991, p. 110); el informe de 1710, escrito al realizarse la entrega del órgano de Izaguirre para la catedral de Puebla (Castro Morales, *op. cit.*, p. 25), y el contrato de 1734, del órgano de Joseph Nassarre para la Catedral de México (Guillermo Tovar de Teresa, “Los órganos de la Catedral de México”, *Música y ángeles: los órganos de la Catedral de México*, México, Sociedad de Amigos del Centro Histórico de la Ciudad de México, 1983, p. 41).

9 Joaquín Saura Buil, *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 419. “Rohr” significa, entre otras cosas: tubo, caña; “Schelle”, también entre otras acepciones: campanilla (*Diccionario alemán-español y español-alemán*, Barcelona, Ramón Sopena, 1964).

una inspección al ser entregado, como era normal en aquel tiempo. La comisión designada para ello por el cabildo constaba del personal de la catedral apropiado: en este caso, el maestro de capilla Antonio de Salazar, el ex maestro de capilla Joseph de Agurto y Loaysa, el organista principal Joseph de Ydiáquez, el segundo organista Francisco de Orsuchi (Orsuchil), el bajonero Joseph de Espinosa de los Monteros, el músico Diego de León, el sochantre Francisco de Atienza y Pineda, y el contratenor Agustín de Leiva. Las evaluaciones se leyeron en las reuniones del cabildo, el 6, 13 y 17 de mayo.¹⁰ Aun cuando la mayoría no tenía mucho qué decir acerca del órgano, excepto que sonaba bien, Ydiáquez era bastante escéptico respecto a él. De León también formuló preguntas problemáticas. El cabildo terminó con tantas dudas acerca del órgano, sobre todo del carácter fónico del coro de los flautados, que se decidió (de acuerdo con una sugerencia de Francisco de Orsuchi) realizar un examen oficial al instrumento.¹¹ Las personas designadas para llevar a cabo tal inspección fueron Joseph de Ydiáquez, Francisco de Orsuchi, Diego de León y Joseph de Espinosa de los Monteros (para dar el tono en el bajón).¹² Los cuatro, junto con el racionero Juan de Narváez, pasaron un día y medio (18 y 19 de mayo) examinando juntos el órgano, registro por registro y tubo por tubo, y redactando un informe de su evaluación. A Tiburcio Sanz se le pidió que permaneciera en casa. Se le permitió que enviara un representante y él escogió a Félix (Féliz) de Izaguirre, su hermano, para actuar en su nombre.¹³ El informe escrito del escrutinio de la comisión aún existe¹⁴ y sus conclusiones se copiaron en las actas correspondientes.¹⁵

Que la comisión considerara el órgano tan “suave de carácter” que podía haber habido problemas al construirlo, nos permite una interesante reflexión sobre la manera de fabricar órganos en la Nueva España y en la península ibérica en aquel tiempo. Resulta claro que los organistas de la catedral estaban acostumbrados a un instrumento con un carácter más “recio”.¹⁶ No se sabe si la discusión derivada de

10 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 24, ff. 12-23.

11 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 24, f. 23.

12 *Idem*.

13 Es la única mención de Félix de Izaguirre en los autos del órgano de 1695.

14 ACCMM, FM, caja 2, exp. 7, ff. 18r-22r.

15 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 24, ff. 26v-30v, 31 de mayo de 1695.

16 “Suave”, “recio” y “más recio” son términos que se usan en las Actas de Cabildo. Véase, por ejemplo, ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 24, f. 29r, 31 de mayo de 1695.

ese aspecto refleja diferencias en el modo de construir órganos en la colonia y en la madre patria. Los documentos nos hacen creer que el estilo de armonización suave fue buscado por Jorge de Sesma. Además, inducen a suponer que ése era un estilo nuevo en España en aquel tiempo¹⁷ y que por tal razón no parecía familiar en la Nueva España. Pero si se recuerda que el organero Jorge de Sesma nunca había entrado en la catedral de México, el hecho podría explicarse porque no tomó en cuenta la amplitud del espacio. De hecho, en una carta del chantre Ramírez de Prado se afirma del órgano, cuando se armó en el convento de las Maravillas en Madrid, que “no es ponderable el ruydo que ha hecho”.¹⁸

Gracias al informe escrito de la inspección en que se apuntaba el nombre de cada registro y el número de los tubos que contenía, se puede reconstruir la disposición exacta del órgano construido por Jorge de Sesma, al menos tal como fue instalado por Tiburcio Sanz (véase Tabla 1). Es interesante que la disposición del instrumento concuerde por completo con la de los que construía entonces el famoso padre de Jorge, José de Sesma, en el área de Zaragoza.¹⁹ Eso ocurrió porque el chantre Alonso Ramírez de Prado, también “agente” de la catedral “en la corte”, entregó el pedido de 1688 para la construcción de un órgano a Joseph Sanz, organista de la Corte Real. Sanz, tal vez por ser aragonés,²⁰ le informó a Ramírez de Prado que el órgano solicitado por la catedral no podía ser construido por un fabricante de Madrid y envió al chantre a Zaragoza a ver a la familia de Sesma. Al parecer, José de Sesma no tenía tiempo o interés en construir un órgano para México y dejó el trabajo a su hijo, que apenas estaba empezando su carrera.²¹ Jorge se trasladó a Madrid con el propósito de construir el órgano para la ciudad de México.²² Aunque murió en Madrid en 1690,²³ casi había terminado la manufactura del instrumento.²⁴ Puesto que los secretos del órgano fueron rechazados por el

17 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 24, f. 27r, 31 de mayo de 1695.

18 ACCMM, Correspondencia, Lib. 21, f. 440v.

19 Véase Pedro Calahorra Martínez, “Un siglo de vida y trabajo de los organeros zaragozanos Sesma (1617-1721)”, en *Anuario Musical*, núm. 38, 1983, pp. 15-60.

20 Louis Jambou, “Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II”, en *Revista de Musicología*, núm. 21, diciembre de 1998, p. 469.

21 Antes, Jorge había construido sólo un órgano. Calahorra Martínez, *op. cit.*, p. 36.

22 ACCMM, Correspondencia, Lib. 21, f. 431v, 28 de noviembre de 1689.

23 José Subirá, “Necrologías musicales madrileñas”, en *Anuario Musical*, núm. 13, 1958, p. 209, y ACCMM, Correspondencia, Lib. 21, f. 445, 21 de septiembre de 1690.

24 ACCMM, Correspondencia, Lib. 21, f. 440v, 14 de febrero de 1690.

cabildo de la catedral de la ciudad de México cuando llegaron allí²⁵ y luego fueron reconstruidos por Tiburcio Sanz, no podemos tener la certeza de que la disposición del órgano realmente expresara con exactitud las intenciones de Jorge de Sesma. La comisión encargada de examinar el aparato, sin embargo, decidió finalmente que tal como fue ensamblado por Sanz, sí cumplía con el concepto fónico original, en cuanto a la disposición y al carácter tonal.

Lo que a menudo se ha supuesto, y que resulta perfectamente claro al comparar el órgano que actualmente ocupa la tribuna del lado de la epístola de la catedral de la ciudad de México con la disposición reconstruida a partir del informe de inspección, es que el instrumento de Sesma se alteró de modo considerable (si no es que totalmente) en fechas posteriores. Desde hace tiempo se sabe que Joseph Nassarre hizo modificaciones en él alrededor de 1734-1735.²⁶ Específicamente, rehízo la cadereta (interior y exterior). Pero ahora la disposición original pone en claro que, por lo menos, Nassarre también agregó contras de pedal (y torres de pedal) y reconstruyó la caja (volviéndola mucho más amplia y exuberante) para que hiciera juego con la del órgano que acababa de fabricar del lado opuesto del coro. También 50% amplió el número de registros de 31 a 46, más o menos. Es decir que el órgano resultó 50% más grande. Ya no es preciso, entonces, referirse al órgano del lado de la epístola de la catedral como “español” o “de Jorge de Sesma”. Si algunos pocos elementos suyos de 1695 aún sobreviven, es algo que se aclarará con base en su inminente restauración. Pero, por lo general, el órgano “de carácter suave” de Jorge de Sesma tristemente ya parece “sobrevivir” sólo en los documentos del archivo.

25 ACCMM, Actas de Cabildo, Lib. 23, ff. 145v-146, 14 de febrero de 1693.

26 Eso se sabe desde 1948. Véase Toussaint, *op. cit.*, p. 113.

| TABLA 1 | | Disposición del órgano de Jorge de Sesma (1695) (según el informe de los inspectores) ²⁷ | |
|----------------------|--------------------------------|---|---------------------------------------|
| Tono (en pies) | Mano izquierda | Una partición del registro no está indicada (sin embargo, probablemente sí la hubo) | Mano derecha |
| ÓRGANO GRANDE | | | |
| 8 | | Flautado mayor | |
| 8 | | Flautado bordón | |
| 4 | | Flautado menor tapado | |
| 4 | | Octava | |
| 4 | Octava | | Octava |
| 2 2/3 | | | |
| + 2 | Docena + Quincena | | Docena |
| 2 | | | Quincena |
| 2 + | | | |
| 1 1/3 | Quincena + Decinovenena | | Quincena |
| | | | Decinovenena |
| Lleno IV | | | Lleno IV |
| Cimbala III | | | Cimbala III |
| 2 2/3 | | Nasardo mayor (dozena) | |
| 2 | | Nasardo mediano (quinzena) | |
| 1 3/5 | Nasardo menor (dies y septema) | | Nasardo menor (dies y septema) |
| | | | Corneta magna VII |
| | | | Corneta menor (eco) |
| | | | III |
| | | Flabiolete | |
| 8 | Trompetas R.es | | Trompetas R.es |
| | | Dulcaines (de batalla) | |
| 4 | Bajonsillos | | |
| 16 | | | Chirimías |
| | | | Clarines (<i>de batalla</i>) |
| | | | Voz humana (<i>de batalla</i>) |
| | | Cascabeles III | |
| 16 | | Contras (de 45 notas) | |
| 8 | | Flautado bordón tapado (<i>punto</i>) alto | |
| 4 | | Octava punto alto | |
| | | | Tolosana III (<i>punto</i>) alto |

27 La información en cursivas no se encuentra en el informe de los inspectores, sino en varios otros documentos del ACCMM.

| | | | |
|--------------------------------|-------|----------------------------------|--------------------------|
| CADERETA <i>de espalda</i> | | | |
| | 8 | | <i>Flautado bordón</i> |
| | 4 | | <i>Octava</i> |
| | 2 | Quincena | Quincena + Decinovenena |
| | 1 1/3 | Decinovenena | |
| con guía en | 1 | [Lleno] III + Cimbala II | [Lleno] III + Cimbala II |
| | | | Corneta inglesa IV |
| | 8 | Trompetas de realejo | Trompetas de realejo |
| <i>ocho, también acopladas</i> | | | |
| <i>[¿permanentemente?]</i> | | | |
| <i>¿CONTRAS ?²⁸</i> | | | |
| | 16 | | <i>Contras</i> |
| REGISTROS DE ADORNO | | | |
| | | | Timbales |
| | | | Pájaros |
| | | | <i>Temblante</i> |
| | | seis fuelles de <i>tablillas</i> | <i>dos teclados</i> |

28 No se sabe si se construyeron.

FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA,
ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS

LECTURA ARQUEOLÓGICA DE LOS LIBROS DE CORO. EVIDENCIAS DE MODIFICACIONES HISTÓRICAS

Laura Olivia Ibarra Carmona

Escuela Nacional de Conservación,
Restauración y Museografía
“Manuel del Castillo Negrete”, INAH

Mónica Pérez Flores

Museo Nacional de Antropología, INAH

INTRODUCCIÓN

La inquietud de presentar esta reflexión en torno a los libros de coro surgió a partir de los resultados obtenidos durante las acciones de conservación realizadas en el proyecto *Libros de coro Musicat: Rescate, limpieza e inventario de los Libros de Coro de la Catedral de México*. Lo que ahora exponemos es uno de los productos de esta primera aproximación a esas obras, en términos de su rescate y documentación. Cabe señalar que fue la minuciosa observación efectuada durante el registro del estado material de ellas lo que llevó a identificar, hasta ahora, cinco tipos de modificaciones.

Con lo anterior destacamos que la disciplina de conservación de bienes culturales no se limita a realizar tratamientos técnicos de restauración, pues a partir de toda evidencia material genera conocimientos de diversas índoles en torno al objeto de estudio, en este caso los manuscritos musicales.

En este sentido, se puede hablar de la “actividad arqueológica” que realiza el conservador, en tanto que la arqueología, en su acepción más amplia, es el estudio sistemático de los restos materiales de determinada etapa de la evolución humana. A partir de las interpretaciones que de éstos se hagan, surge la posibilidad de comprender ciertos aspectos del desarrollo cultural en que se inscribe determinado objeto, con la finalidad de recuperar la mayor cantidad de evidencias históricas. De manera que una *lectura arqueológica* de los libros de coro permitirá aproximarse al momento de su creación y explicar su función y uso en diferentes contextos, ya que al identificar las evidencias que el propio libro contiene será factible formular interpretaciones pertinentes.

Las modificaciones apreciables en los libros dan cuenta de su función y uso constante; de hecho, la mayoría de los ejemplares presentan al menos un tipo de modificación.

ANÁLISIS DE LAS MODIFICACIONES

Las modificaciones identificadas en los libros se clasificaron así:

- *Incorporación de un cuadernillo.* Esta modificación del contenido musical se detectó en los libros 43 y 89, donde se insertó un cuadernillo completamente disímil al resto de cuerpo del libro, que presenta foliación íntegra y características formales y estilísticas bien definidas (fotografía 1).
- *Actualización del texto musical.* Se manifiesta en ciertas áreas o en la totalidad de los folios raspados, sobre los cuales se escribió otro texto y a veces notación musical. En algunos casos esto sucedió en repetidas ocasiones, a tal grado que el pergamino sufrió un adelgazamiento considerable y su textura dejó de ser lisa y se hizo rugosa. Lo anterior también resultó evidente al identificar que el estilo caligráfico de la modificación, así como el aspecto de la tinta, no corresponden con el resto de la obra. De los 114 cantorales de este acervo bibliográfico, 49 han sufrido tal modificación. De este conjunto, 14 tienen una referencia cronológica consignada en su contenido, que abarca de 1607 a 1899. En cuanto a los 35 restantes, no se ha identificado cuándo se modificaron. Este tipo de alteraciones se aprecia en los cantorales 34, 64, 95 y 107, por mencionar algunos ejemplos (fotografías 2 y 3).
- *Alteración del orden de los folios.* Se trata de cambios del orden de ciertos folios, de manera que, al observar la foliación de las fojas, es evidente que ya no hay continuidad en la numeración. No obstante, los rasgos estilísticos de estos folios confirmaron que todos ellos pertenecían a un mismo cantoral. Los libros 87 y 95 ilustran dicha modificación (fotografía 4).
- *Reutilización de folios en elementos estructurales del libro.* Se detectaron folios que formaron parte del contenido de cierto libro —o bien de otro desconocido—, constituyendo sus contraguardas y guardas. En

el caso de las contraguardas, son fojas adheridas a la cara interior de ambas tapas y las guardas son la primera y la última fojas sueltas del libro. Esta modificación se observó en los ejemplares 22, 26, 34, 101 y 102 (fotografía 5 y 6).

- *Recomposición de ejemplares a partir de diversos libros.* Al parecer, el contenido actual de los libros 33, 64 y 95, se constituyó intercalando folios de otros cantorales, de modo que se alteró el orden de la foliación, así como las características estéticas y formales de cada uno de ellos. Una variante de este tipo de modificación se aprecia en los libros 34 y 38, que están formados por varios oficios o fiestas con su foliación independiente; además, el tamaño de los folios y las características estilísticas son distintos (fotografía 7).

CONSIDERACIONES FINALES

Con esta breve descripción de algunas evidencias históricas de los libros de coro de la catedral metropolitana de México, se confirma que se trata de bienes culturales complejos, en tanto que convergen en ellos cualidades simbólicas, tecnológicas, formales, estilísticas, musicales e históricas que se modificaron según su contexto histórico. Las alteraciones del contenido musical lo demuestran, pues se manifiestan en el estado actual de los libros; de ahí que haya ejemplares con profundas huellas de uso y otros en que prácticamente no son perceptibles.

La importancia actual de todas las modificaciones —en tanto que repercuten en la recuperación del contenido musical de los manuscritos—, plantea la necesidad de analizarlas con el enfoque de diversas disciplinas y con la finalidad de comprender de manera profunda e integral estos bienes culturales recientemente incorporados a la vida contemporánea.

Las líneas de estudio que se desprenden de esta primera aproximación son múltiples, pues las variables que determinaron tales modificaciones —ahora consideradas históricas— también lo son. Algunas de las interrogantes que surgen a partir del presente análisis son éstas: ¿a qué razones se debe cada tipo de modificación? ¿Cada una de ellas estuvo vinculada con alguna temporalidad? ¿Es posible establecer el origen de los folios reutilizados? ¿Se puede determinar alguna relación entre los libros que presentan la misma modificación?

Estas cuestiones y muchas otras deben responderse en el marco de un trabajo guiado y profundizado por la musicología, disciplina provista de las herramientas intelectuales y metodológicas adecuadas para contextualizar el evento histórico que dio origen a las transformaciones estudiadas. Por su parte, la conservación, al reconocer estas evidencias como testimonio del valor histórico de los libros, obliga a respetarlas en su totalidad al establecer los tratamientos de restauración.

Finalmente, se afirma que, a partir del trabajo interdisciplinario, se aspira a conocer de manera profunda e integral los bienes culturales aquí estudiados, en tanto documentos históricos y elementos del desarrollo musical novohispano. En tal sentido, no justipreciar la importancia documental de los libros de coro, no sólo por su contenido, sino también por sus componentes materiales y el contexto de que informan, implicaría en cierto modo destruirlos. En sentido inverso, dar continuidad a esta primera aproximación al análisis de las modificaciones del contenido musical de los libros de coro se contribuirá a valorarlos en su sentido más amplio y a reconocerlos en todo su esplendor.



1. Libro 43. Incorporación de cuadernillo en el siglo XIX. (Foto: Laura Olivia Ibarra Carmona y Mónica Pérez Flores, en adelante LOIC-MPF).



2. Libro 95. Folio raspado. (Foto: LOIC-MPF).



3. Libro 34. Modificación de estilo caligráfico. (Foto: LOIC-MPF).



4. Libro 95. Alteración del orden de la foliación original. (Foto: LOIC-MPF).



5. Libro 34. Utilización de un folio como guarda. (Foto: LOIC-MPF).



6. Libro 102. Empleo de un folio como contraguarda. (Foto: LOIC-MPF).



7. Libro 34. Composición del libro 34 a partir de otros libros de coro o folios pertenecientes a otros cantorales. (Foto: LOIC-MPF).

EL GÉNERO MOTETÍSTICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII EN ESPAÑA: UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN

Francisco Rodilla León

Universidad de Extremadura (España)

1. LA RECUPERACIÓN DE LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Desde que a finales del siglo XIX comenzó en España la recuperación de la música de los siglos XV, XVI y principios del XVII, muy largo ha sido el camino recorrido, tanto en el terreno de la catalogación y reedición de las obras de este periodo como en el de su interpretación. Y es que ciertamente ambos aspectos se hallan muy relacionados, puesto que sólo partiendo de un conocimiento exhaustivo de las fuentes directas, de su posterior transcripción en partitura moderna y del estudio del funcionamiento de las capillas musicales de la época se puede emprender la tarea de interpretar la música de esa época con un mínimo de criterios históricos y estéticos.

Por otra parte, la restauración de nuestra música renacentista ha sido frecuentemente una “hazaña” emprendida por tan sólo unos cuantos y, generalmente, muy poco valorada. Y no es que la música española del Renacimiento carezca del valor suficiente como para ser equiparada con la de finales del siglo XIX o comienzos del XX, por ejemplo, con compositores internacionalmente bien considerados, como Falla, Albéniz, Granados, etc. Prueba de ello es que España dotó a la Europa del Renacimiento de grandes músicos, intérpretes, tratadistas y compositores. Baste recordar los nombres de Cabezón, Narváez, Milán, Salinas, Bermudo, Morales, Victoria y otros tantos.

La restitución y puesta al día de la música española del siglo XVI fue una tarea iniciada bajo los últimos latidos del Romanticismo musical y, como consecuencia, entendida con sus mismos criterios de interpretación. Entre ellos, podemos destacar los siguientes:

Coros muy nutridos, relacionados directamente con el romanticismo de corte germánico y con la ópera italiana. Estos grupos podían estar formados por más de cien voces. En este punto, podemos citar los conjuntos austríacos Wiener Singverein, de la Sociedad de Amigos de la Música, y Wiener Singakademie, ambos

fundados en la segunda mitad del siglo XIX (1858) y el coro inglés London Choral Society, fundado en 1903. A ellos habría que añadir los coros profesionales creados en la segunda mitad del siglo XX, dependientes de las radios o televisiones estatales. Éstas son las agrupaciones que servían de referencia a los coros de aficionados españoles que se “atrevían” a afrontar el repertorio español de música, cuando esta música comenzaba a recuperarse a medida que avanzaba el siglo XX. Juan José Olives nos da cuenta de la posible conveniencia de emplear esas masas corales para interpretar la música del siglo XVI: “Utilizar un coro de estas características en calidad de vehículo sonoro de la música polifónica es, en principio, desaconsejable. Es preferible reducir el número de miembros o, mejor aún, emplear un conjunto coral especializado (ya que no sólo se trata de cuestiones numéricas), con el fin de proporcionar la claridad de textura necesaria a aquella música”.¹

La interpretación de la *música antigua* se realizaba sin excepción con voces “a capella”, del mismo modo que se indicaba en los propios manuscritos o en las ediciones originales de la época, sin plantearse la posible intervención de instrumentos, ni siquiera del órgano. Este aspecto se halla muy ligado a la idea que se tenía acerca de la polifonía interpretada en el Vaticano en el siglo XVI, en la época de Palestrina: la polifonía pura “a capella”.

Las nuevas ediciones, en algunos casos de tipo práctico, contenían todo lujo de detalles de interpretación, evidentemente ajenos a la obra original: reguladores, acentos, cambios bruscos de dinámica, variaciones en la agógica, etc., recursos, según se puede ver, más propios de la música del siglo XIX que del XVI.² A este respecto, se pronunció Rubio de la siguiente manera: “Es pueril pensar que cada nota debe llevar un matiz particular, que el color debe ser distinto del de la anterior y siguiente. [...] Deben evitarse con el mayor esmero los efectos rebuscados, de puro relumbrón”.³

1 J. J. Olives, “Estructura y funcionamiento de un coro”, en *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*, Barcelona, Salvat, 1990, t. 6, pp. 122-123.

2 Vid. al respecto, por ejemplo, las ediciones de la obra de Victoria que editó la Universidad de Comillas. J. I. Prieto, (ed.), *Victoria. Antología polifónica*, Comillas, Schola Cantorum-Universidad Pontificia de Comillas, 1948.

3 S. Rubio, *La polifonía clásica*, El Escorial-Madrid, Biblioteca “La Ciudad de Dios”, 1956, p. 195.

En ciertas ediciones, las obras se transportaban también conforme a los criterios del transcriptor o editor, a una “supuesta” tonalidad apropiada para su interpretación, en ciertos casos con un número considerable de alteraciones. Este hecho desvirtuaba la obra no sólo desde el punto de vista de su presentación visual, pues también obligaba a interpretarla en una determinada altura, modificando notablemente su sonoridad.

Respecto a los *tempi* elegidos en estas interpretaciones, solían ser los que se reflejaban en la nueva edición, incluso con indicación metronómica.⁴ Si a ello sumamos que el compás era el de C y que, según el solfeo tradicional, la unidad de medida en este compás moderno es la negra, el resultado era una obra densa, lenta y frecuentemente “calante”. Se perdía, pues, una de las importantes características de la polifonía renacentista: la fluidez, el movimiento, y todo ello creyendo que así se dotaba a la obra de mayor solemnidad o misticismo.

2. TENDENCIAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL SIGLO XVI A PARTIR DE LAS ÚLTIMAS DOS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Las corrientes nuevas en el terreno de la interpretación se mantienen, como es lógico, en dos frentes: por un lado, las que siguen realizando grabaciones e interpretaciones de música española de finales del siglo XVI y principios del XVII “a capella”, con solistas y con *tempi* más bien lentos. Habitualmente son registros realizados por grupos ingleses de gran prestigio (formados por solistas adultos), en cuyos resultados se observa gran pulcritud y perfección. Entre las numerosas grabaciones que conocemos de este estilo podemos destacar las de Peter Phillips: motetes de Alonso Lobo⁵ y el *Requiem* de Tomás Luis de Victoria,⁶ por citar sólo unas pocas.

En un terreno todavía a mitad de camino se encuentran, por ejemplo, dos discos compactos realizados por Bruno Turner en los que se incluye polifonía española del Siglo de Oro. Y decimos “a mitad de camino” porque todavía pre-

4 Prieto, (ed.), *op. cit.*

5 P. Phillips (dir.), *Sacred Music by Alonso Lobo*, interpretada por The Tallis Scholars, Gimell Records, 1997.

6 P. Phillips (dir.), *Victoria Requiem. Alonso Lobo: Versa est in luctum*, interpretados por The Tallis Scholars, Gimell Records, 1987.

dominan en esta grabación las obras “a capella”, aunque ya se hacen concesiones a la interpretación con órgano, chirimía o bajón.⁷

En España no han faltado ediciones de “música antigua” cuyos autores se preocupan ante todo por interpretar la música renacentista española con criterios de carácter más “historicista”. En el terreno de la música profana son dignas de mención las grabaciones realizadas por el conjunto Hespèrion XX, dirigido por Jordi Savall.⁸ Pero en lo que respecta a la música sacra, las primeras grabaciones que conocemos realizadas con un nuevo punto de vista, consistente en incluir entre sus intérpretes a un conjunto instrumental formado por corneta, chirimía, sacabuche, bajón u órgano, datan de los años ochenta y corresponden a obras de Guerrero y Victoria. En ambos se ha contado con asesoramiento de José María Llorens, aunque curiosamente los intérpretes han sido conjuntos alemanes.⁹ Entre los españoles, debemos destacar a la Capilla de Peñafloreda, conjunto que ha producido interesantes ediciones de música de compositores del XVI. Últimamente algunos grupos extranjeros ya tratan nuestra música sacra renacentista vista desde

-
- 7 B. Turner (dir.), *El Siglo de Oro. Spanish Sacred Music of the Renaissance*, interpretada por Pro Cantione Antiqua y The London Cornett and Sackbutt Ensemble, 1ª ed., 1978; reed., Teldec Classics International, 1993. En esta grabación se incluyen obras de Juan de Castro, Rodrigo de Ceballos, Juan Esquivel Barahona, Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Alonso Lobo, Juan Navarro, Juan Pujol, Tomás Luis de Victoria y Sebastián de Vivanco.
- 8 Vid. los registros editados por el sello Astrée Audivis en que este conjunto interpreta las obras de los principales cancioneros de música profana de los siglos XV-XVII. Savall (dir.), *Cancionero de la Colombina (1451-1506)*, interpretado por Hespèrion XX, col. “El Siglo de Oro”, Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Audivis, 1992; *Cancionero de Palacio (1474-1516)*, interpretado por Hespèrion XX, col. “El Siglo de Oro”, Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Audivis, 1991; *Cancionero de Medinaceli (1351-1595)*, interpretado por Hespèrion XX, col. “El Siglo de Oro”, Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Audivis, 1992.
- 9 F. Bernius (dir.), *Polifonía religiosa del siglo XVI. Francisco Guerrero (1529-1599)*, interpretada por Kammerchor Stuttgart Ensemble Ricercare y Freiburger Münsterbalsler, en “Monumentos Históricas de la Música Española”, Ministerio de Educación y Ciencia, referencia 1019/20; H. Kramm (dir.), *Polifonía religiosa del siglo XVI. Tomás Luis de Victoria*, interpretada por Coro de la Universidad de Münster, conjunto instrumental y órgano, en “Monumentos Históricas de la Música Española”, Ministerio de Educación y Ciencia, referencia 1019/30; S. Lustig (dir.), *Polifonía religiosa del siglo XVI. Tomás Luis de Victoria (1548-1611)*, interpretada por Studentischer Madrigalchor Münster y Renaissance Consort Freiburg, en “Monumentos Históricas de la Música Española”, Ministerio de Educación y Ciencia, referencia 1019/33.

el mismo prisma, como sucede con el coro de la Abadía de Westminster y los Sacabuches y Cornetas de su Majestad,¹⁰ o la reciente edición de la música de Sebastián de Vivanco realizada por La Capilla Flamenca & Oltremontano, dirigidos por Dirk Snellings, en la que se incluyen chirimía, corneta y sacabuches.¹¹

3. CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN

Un estudio exhaustivo de las fuentes documentales que hemos explorado y la información obtenida de otros investigadores nos da una idea bastante precisa de cómo debía de sonar la música de los compositores de principios del siglo XVII en su contexto original, es decir en las catedrales: una interpretación muy próxima a lo que pudieron oír los mismos autores cuando sus obras se cantaron y tocaron por primera vez. Y, en efecto, los datos que hemos obtenido nos hablan muy frecuentemente de cantores, mozos de coro, ministriles, órganos, etc., circunstancia que permite saber con exactitud cómo estaban configuradas las correspondientes capillas. Para nuestro propósito, nos basaremos en la información procedente de algunas catedrales que hemos investigado a fondo, como las de Ciudad Rodrigo (Salamanca), Oviedo, Calahorra, Coria, Plasencia y Salamanca.

Cada catedral, según sus posibilidades, podía tener un número variable de cantores, y un mínimo de cuatro: tiple, contralto, tenor y bajo, a los que habría que añadir algunos capitulares que también intervenían como refuerzos vocales. En Ciudad Rodrigo, a finales de la década de 1560, tenemos documentados al menos dos triples y un contralto, e imaginamos que la plantilla se completaba con el correspondiente tenor y bajo o contrabajo. Barrios Manzano, por su parte, refiere que en la Catedral de Coria, en 1610, el número de cantores efectivamente era variable, entre uno y cuatro por cuerda, de modo que había cuatro cantores principales que recibían una remuneración más elevada y algunos otros con menor consideración y, por tanto, salario más bajo.¹² García Fraile nos revela que en la

10 J. O'Donnell (dir.), *Francisco Guerrero. Missa de la Batalla Escoutez*, interpretada por Westminster Cathedral Choir y 's Sagbutts and Cornetts, Hyperion, 1992.

11 D. Snellings (dir.), *Motetes de Sebastián de Vivanco*, interpretados por la Capilla Flamenca & Oltremontano, col. "La Música en la Iglesia de Castilla y León", Fundación Las Edades del Hombre, 2003.

12 M^a del P. Barrios Manzano, *La música en la catedral de Coria (Cáceres). 1590-1755*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, p. 101.

catedral de Salamanca existían a comienzos del siglo XVII cuatro cantores, aunque en 1612 figuran cinco.¹³ Respecto a los mozos de coro, podemos decir que su número habitualmente era seis, aunque podría aumentar o disminuir según los diferentes momentos y la situación económica de la catedral correspondiente. En la época en que el polifonista Juan Esquivel ingresa como mozo de coro en la catedral de Ciudad Rodrigo, hemos llegado a contar hasta siete mozos, incluido él mismo. En este recuento excluimos a los llamados miseros, ya que sus funciones no se relacionaban con el canto en la capilla, sino con la ayuda durante la misa o el oficio.¹⁴ De ese modo, los efectivos vocales de las capillas (entre cantores y mozos de coro) podían situarse aproximadamente en diez o doce. Esta circunstancia nos da una idea de la fluidez y poca densidad sonora de los grupos vocales que debió de escuchar el maestro mirobrigense en su época. Bien es cierto que, para la interpretación en ciertos momentos más solemnes, como la visita de algún rey, noble o dignidad eclesiástica, se recurría a la ayuda de otras capillas, con lo cual el número de voces podía llegar hasta veinticinco o treinta, pero ya indicamos que esta circunstancia sólo se producía en ocasiones especiales.

Acerca de la presencia de los ministriles en la música polifónica de finales del siglo XVI y principios del XVII en algunas catedrales españolas, podemos aportar los siguientes datos:

Desde fecha bien temprana, 1569, se constata la existencia de cuatro ministriles dentro de la capilla de la catedral mirobrigense, aunque no disponemos de datos concretos que confirmen cuáles eran los instrumentos que tocaban, salvo el bajón. En cualquier caso, es factible que fueran los acostumbrados: corneta, chirimía y sacabuche, además de aquél.

En la catedral de Oviedo, ello está documentado a partir de 1578. Desde que llegó un tal Céspedes, el cabildo se interesó por la música de ministriles como una actividad permanente. Por decisión suya, se encomendó a ese mismo ministril que llevara a la catedral de Oviedo a otros instrumentistas. La primera capilla de

13 D. García Fraile, "Sebastián de Vivanco (c. 1550-1622). Libro de motetes (1610)", vol. II, en *La música en la Iglesia de Castilla y León*, Salamanca, Fundación "Las Edades del Hombre", 2003.

14 Semejante nombre reciben también en Coria. *Vid.* Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 115.

ministriles estuvo formada por bajón, corneta, cornetilla, chirimía, flauta, sacabuche y otros instrumentos que no se especifican.

La seo calagurritana disponía de música de ministriles desde bastante antes de 1587, porque sabemos que en ese mismo año fue despedido el maestro de ministriles Sebastián Pérez y porque el nuevo maestro contratado, Damián Torres, ya ejerció el mismo cargo con anterioridad a aquél. Pero lo que más llama la atención de la catedral de Calahorra son los dos inventarios que refieren los instrumentos existentes en aquella capilla de música en el último cuarto del siglo XVI. El primero, de 1578, incluía seis chirimías, dos bajones, dos sacabuches, flautas, cuatro vihuelas de arco, cornamutas, pífanos, cornetas..., mientras que el segundo, de 1593, llega a mencionar más de cincuenta instrumentos en total. Destaca, en cualquier caso, la presencia en ambos inventarios de las vihuelas de arco, instrumentos que cada vez serán más frecuentes en las capillas españolas a medida que avanza el siglo XVII. Así pues, la catedral de Calahorra es una de las más ricas en cuanto al número y variedad de instrumentos allí conservados.

Respecto al bajón, se trata del instrumento —excluido el órgano— más temprano cuya presencia se halla documentada. Las referencias más antiguas que conocemos y que certifican su presencia como instrumento acompañante de una capilla vocal datan de 1560 y corresponden a la catedral de Plasencia.¹⁵ López-Calo señala que en ese mismo año se encargó al maestro de capilla que acudiera a Toledo en busca de cantores y de “un bajón de chirimía”.¹⁶ Este dato es importante, ya que la presencia de un “bajón” junto a los efectivos vocales sólo se justifica si sirve para acompañar y reforzar al conjunto vocal, concepto que aproxima nuestra música de la segunda mitad del siglo XVI al “nuevo estilo” que algunas décadas más tarde terminaría por afianzarse.

No debe ser muy posterior la presencia de este instrumento en la catedral de Salamanca, porque sabemos que en 1564 se le pagaron al ministril Nieva cinco

15 En cualquier caso, según García Fraile, la documentación más antigua que se conoce se encuentra en la catedral de Pamplona y corresponde a 1530. Cfr. D. García Fraile, *op. cit.*, y B. Kenyon de Pascual, en Emilio Casares (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. II, Madrid, SGAE, 2000, p. 63.

16 J. López-Calo, *La música en la Catedral de Plasencia*, Trujillo, Cáceres, Fundación Xavier de Salas-La Coria, 1995, p. 27.

reales por “aderezar el bajón”.¹⁷ Resulta de ello claro que lo gestionado no es una compra, sino un arreglo, lo que demuestra que su utilización era habitual desde tiempo atrás. Su intervención queda confirmada en la siguiente noticia de las actas capitulares salmantinas, que data de 1576: “que taña con el bajón todas las veces que haya coro con música”.¹⁸

En la Catedral mirobrigense, la primera cita que hemos localizado es de 1569, año en que se encarga al canónico Martín Gómez que escriba al ministril Hurtado para que sustituya a Villa Real, quien, al parecer, debía de tocar el bajón.¹⁹ Por su parte, en la catedral de Coria, la presencia de este instrumento como acompañante de la capilla vocal data del 25 de septiembre de 1595, cuando se obliga al ministril Pedro de Madrid a acompañar a los cantores en todos los días solemnes.²⁰

En referencia al resto de los instrumentos que solían formar el conjunto de ministriles, hay constantes alusiones en los libros de actas que hemos manejado y en otras fuentes proporcionadas por algunos investigadores. López-Calo, por ejemplo, refiere que la catedral de Plasencia fue una de las más avanzadas en cuanto a la presencia de ministriles. La fecha que proporciona es bien temprana: 1537.²¹ En cualquier caso, estos ministriles debieron de permanecer poco tiempo en esa catedral, porque ya no se vuelve a mencionar la necesidad de tenerlos a su servicio hasta 1554.²² De lo que no cabe duda es de que el conjunto de ministriles que trabajaba en la catedral de Plasencia sumaba seis de ellos, aunque hasta fecha bien tardía no se especifica cuáles eran los instrumentos que tocaban. Las constantes referencias de las actas capitulares de la catedral placentina nos revelan que algu-

17 D. García Fraile, *op. cit.*, p. LXXXIV.

18 Archivo de la Catedral de Salamanca, Actas de Cabildo, vol. 30, f. 394v.

19 Archivo de la Catedral de Ciudad Rodrigo, Actas de Cabildo, vol. 8, f. 2, 30 de diciembre de 1569.

20 Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 109. El texto citado completo reza así: “Se acordó que yo, el secretario, notifique a todos los cantores de esta santa Iglesia y a Pedro de Madrid que todos los días solemnes acudan a esta santa Iglesia a la terna y estén en ella y que Martín Caballero, contralto, y Juan Redondo, tenor acudan a todas las misas de tercia todos los días y los unos que los otros lo guarden so las penas de los Estatutos y demás que al Cabildo pareciere / Notifíquelo a los cantores desta Iglesia y a Pedro de Madrid, ministril”.

21 López-Calo, *op. cit.*, p. 25.

22 *Idem.*

nos se fueron incorporando progresivamente hasta establecerse de una manera más o menos definitiva: bajón, sacabuche, chirimías y, posiblemente, cornetas (1557), vihuelas de arco (1567), “contrabajón” (1573) y flautas (1575).²³

Por su parte, Arias del Valle nos proporciona una interesante relación de los instrumentos que intervenían en la catedral de Oviedo entre 1579 y 1589. Es la siguiente: bajón, corneta, cornetilla, chirimía, flauta, sacabuche y otros no especificados.²⁴

Pero la noticia más importante que hemos podido localizar acerca de la presencia de estos instrumentos en las catedrales españolas durante la segunda mitad del siglo XVI procede de la catedral de Calahorra.²⁵ Se trata de una lista de instrumentos que data de 1593: dos sacabuches, seis chirimías (tiples y tenores), dos bajones, tres cornetas, diecisiete flautas, tres cornamusas, pífanos, cuatro dulzainas (chirimías) y cuatro vihuelas de arco.²⁶ Como se puede observar, se trata de datos abrumadores. ¿Es posible que tal cantidad y variedad de instrumentos fuera custodiada entre las pertenencias de una catedral que podríamos considerar “menor”, sin que su uso fuera habitual y —diríamos mejor— cotidiano? Pensamos que no, que su uso era frecuentísimo y que la música que los ministriles interpretaban se producía tanto para acompañar la vocal, como con puro carácter instrumental. Pruebas de lo primero encontramos, por ejemplo, en la catedral de Coria, cuando el cabildo determina “que los ministriles sería justo que la Cuaresma viniesen a esta santa Iglesia los sábados en la tarde a tañer las Completas y se digan solemnes como en las demás Iglesias Catedrales de España...”²⁷ Está claro que, en este caso, los ministriles “doblan” o acompañan —y no sustituyen— a cantores y mozos de coro

23 *Ibid.*, pp. 60 y ss.

24 R. Arias del Valle, *La orquesta en la S. I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1990, p. 17.

25 Información más extensa sobre la capilla musical de la Catedral de Calahorra a finales del siglo XVI se ofrece en F. Rodilla León, “Nuevos datos sobre la capilla musical de la Catedral de Calahorra a finales del siglo XVI. El magisterio de Juan Esquivel de Barahona (1585-1591)”, en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, núm. XX, Diputación de Zaragoza-Institución “Fernando el Católico”, 2004, pp. 403-430.

26 Archivo de la Catedral de Calahorra, Libro de Fábrica, signatura 194, años 1593-1642, 7 de marzo de 1593. Un inventario menos detallado lo encontramos en 1578: “Instrumentos de ministriles, seis chirimías, dos bajones, dos sacabuches, flautas, cuatro vigüelas de arco, cornamutas, pífanos, cornetas...”, Archivo de la Catedral de Calahorra, Libro de Inventario y Visita, signatura 202, f. 153, 1578.

27 Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 107.

en sus intervenciones, porque, según los estatutos de la misma catedral, la capilla vocal —bajo la dirección del maestro— ya intervenía en este mismo culto.²⁸

En lo que respecta a las interpretaciones de los ministriles como “grupo independiente”, hemos encontrado frecuentes referencias. Podemos destacar, en todo caso, un acuerdo donde se indica la necesidad de que la catedral de Plasencia adquiriera “música de ministriles” en 1609.²⁹ A partir de esa fecha, la presencia de la música instrumental en el templo placentino durante la liturgia llegará a ser muy frecuente.³⁰

La intervención del órgano como instrumento dentro del culto es de sobra conocida. Las frecuentes noticias que hemos podido localizar en los archivos de las catedrales en que trabajó el polifonista Esquivel y en otras próximas así lo demuestran. Los órganos de la catedral de Ciudad Rodrigo que conoció Juan Esquivel se construyeron en 1549 y a principios del siglo XVII. Había cuatro de ellos: un realejo, situado encima del coro, un portátil, destinado a las procesiones, y otros dos situados en la tribuna del crucero. Sabemos que en la catedral calagurritana existían en la segunda mitad del siglo XVI al menos tres órganos: dos pequeños (realejo y organillo) y uno grande. Estos instrumentos recibieron constantes mejoras a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVI.

Las obligaciones de los organistas de la catedral de Oviedo, por ejemplo, consistían en tocar en “maitines, procesiones y aniversarias [sic]” y “con el más cargo que tiene de tañer conforme a lo que está asentado en el libro de los oficiales de esta Santa Iglesia”.³¹ En la catedral de Coria sí se han conservado estas obligaciones del organista: tañer en las fiestas solemnes dobles, su octava y los domingos, y en las semidobles, en primeras y segundas vísperas, en misa y en maitines de las fiestas solemnes.³²

Acerca de la intervención del órgano como instrumento acompañante de las voces polifónicas tenemos la opinión de Miguel Querol: “A finales del siglo XVI la mayor parte de las catedrales españolas tenían dos o más órganos afinados

28 *Ibid.*, pp. 199-200.

29 López-Calo, *op. cit.*, p. 60.

30 *Ibid.*, pp. 60 y ss.

31 R. Arias Del Valle, “Los organistas de la S.I. Catedral de Oviedo (1471-1966)”, en *Studium Ovetense*, vol. VIII, 1980, p. 266.

32 Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 201.

en distintos diapasones, uno de ellos generalmente una 3ª o una 4ª más bajo. [...] Teniendo en cuenta que era un hecho común en las principales catedrales españolas ejecutar la polifonía con órgano, parece razonable pensar que, cuando una obra era demasiado aguda, se cantarían una 3ª o una 4ª más baja, según la afinación del órgano de que disponían”.³³ En realidad se están planteando dos cuestiones: la primera, que está más que fundamentado el hecho de que los órganos eran instrumentos habituales en el acompañamiento de la polifonía (e incluso el canto llano), y la segunda, que algunas que se cantaban con el acompañamiento del órgano se interpretaban generalmente en una tesitura más grave.

Por último, a modo de conclusión, nos resta decir que las interpretaciones de música renacentista que seguimos escuchando a buena parte de los coros de la actualidad, tanto de aficionados como de profesionales, distan mucho de ser fieles a la sonoridad, mentalidad y conceptos que corresponden a esa música. Sirvan estas líneas para dotar a los posibles intérpretes de una visión más “histórica” de ella y una plataforma para fundamentar sus futuras nuevas interpretaciones.

33 M. Querol Gavaldá, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 111.

LOS LIBROS DE CORO DE LA CATEDRAL DE MÉXICO. PROYECTO DE CONSERVACIÓN, CATALOGACIÓN Y DIGITALIZACIÓN

Silvia Salgado Ruelas

Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

PRESENTACIÓN

El avance de investigación que ahora se expone se inscribe en el marco del plan principal denominado Musicat, adscrito al Seminario Nacional de la Música en la Nueva España y del México Independiente, cuya Coordinación tiene su sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Esta presentación tiene dos propósitos:

El primero es el de exponer, en lo general, el estado en que se encuentra el proyecto operativo denominado “Libros de Coro en MUSICAT: rescate, conservación, catalogación y divulgación de la colección que resguarda la Catedral de México”, tarea que ha sido asumida por una parte del Seminario Regional de México y que pretende describir y estudiar multidisciplinariamente las obras litúrgicas y musicales en cuestión.

El segundo consiste en informar, en lo particular, el grado de avance alcanzado en el área de historia del arte del citado proyecto, que corresponde a la catalogación, digitalización y estudio de las formas artísticas visuales de los cantorales de la catedral mexicana.

PROYECTO MULTIDISCIPLINARIO

El objetivo general del plan es desarrollar un trabajo multidisciplinario para rescatar, identificar, conservar, catalogar y divulgar la valiosa colección de libros de coro resguardada en la catedral de México. El equipo de trabajo está constituido por un grupo académico de diez personas formadas en las disciplinas de conservación, restauración, liturgia, musicología, historia del arte y bibliotecología, que tienen la intención de abordar el estudio de la estructura, composición y estado de conservación de los libros de coro, así como sus contenidos litúrgicos, y sus formas artísticas musicales y visuales.

El proyecto adopta una perspectiva multidisciplinaria, por lo que cada uno de los campos de estudio realizará sus labores a lo largo del proceso e interactuará con las otras disciplinas. Los especialistas que participan en el proyecto, por disciplinas, son los siguientes:

- conservación y restauración: Thalía Velasco, Mónica Pérez, Olivia Ibarra, Alberto Compiani y Alejandra Bourillon
- liturgia y musicología: Juan Manuel Lara, Nelson Hurtado, Bárbara Pérez, Omar Morales y Víctor Cisneros
- historia del arte y bibliotecología: Silvia Salgado y Arturo Luna

CRONOGRAMA

El proyecto comenzó a operar a mediados de 2004 y deberá concluir hacia la segunda mitad del 2007.

Su primera fase correspondió al ámbito de la conservación y la restauración, y lo desarrolló esmeradamente el equipo de especialistas, que procedió a estabilizar e intervenir los objetos de estudio mediante una serie de definiciones y acciones que determinaron el lugar más adecuado para colocarlos, tratarlos y estudiarlos.

Hace poco más de un año, la iglesia catedral de México permitió que se abrieran las puertas de los dos armarios que resguardaban algunos de sus muy valiosos tesoros artísticos y bibliográficos. Nos referimos a los libros de coro, que sirvieron para celebrar y alabar al dios de la Biblia, en el recinto metropolitano, durante los siglos coloniales y aun antes de las irreversibles leyes de Reforma. Las fechas extremas que se registran son 1593, relativa al libro coral más antiguo, y 1899, al final del siglo XIX, asociada a la obra más reciente.

En la primera etapa del proyecto se planeó la delicada mudanza de los libros desde los antiguos armarios hasta el actual sitio donde se resguardan, y que se localiza en el ala poniente de la catedral, en la planta baja. Además de limpiar, diagnosticar y colocar adecuadamente cada uno de los volúmenes de coro en estantes metálicos, el equipo de conservación y restauración elaboró una base de datos exhaustiva donde describió, analizó con minuciosidad y registró fotográficamente el estado en que se encuentra cada libro.

La segunda fase del proyecto está ligada a la anterior y comenzó hacia mayo de 2005, cuando se formó el equipo multidisciplinario y se planeó crear

una obra de consulta, en forma de catálogo, de los libros de coro que resguarda la catedral de México. Se acordó diseñar una ficha modelo con cuatro áreas que permitiera desarrollar una base de datos electrónicos donde se almacene y organice la información producida por las distintas disciplinas. La creación del programa informático correspondiente está a cargo del ingeniero Mario Haza, quien recibió la ficha modelo propuesta, y se espera que pronto entregue la primera versión de la herramienta electrónica. Con ese instrumento de trabajo, los integrantes del proyecto se propusieron catalogar 50% de la colección, es decir aproximadamente 50% de libros de coro, en mayo de 2006 y ofrecer el primer volumen impreso del catálogo.

Por experiencia personal e institucional, y considerando las ventajas que brinda la tecnología contemporánea, el equipo multidisciplinario consideró que digitalizar todos los folios e iluminaciones que componen los objetos de estudio serviría como herramienta de trabajo para facilitar las labores, conservar mejor los libros y, en última instancia, proyectar y difundir electrónicamente la colección coral.

La tercera etapa del proyecto comenzará en junio de 2006 y deberá concluir en mayo de 2007. En este último año se pretende catalogar la otra mitad de la colección, ofrecer el segundo volumen impreso del catálogo y, así, culminar el proyecto. Esa última fase consistirá en aglutinar los conocimientos aportados por cada disciplina, con trabajos monográficos de los propios participantes que enriquecerán la obra de consulta.

Reconocemos que los objetos de estudio seleccionados son “artefactos complejos”, que reúnen múltiples características y que es preciso afrontarlos desde distintos ángulos, para poder abarcar con mejor perspectiva su entendimiento. Se tomarán en cuenta experiencias anteriores y se integrará esa visión múltiple en un catálogo que, suponemos y deseamos, tendrá varios frutos.¹

1 María del Carmen Álvarez, *El mundo del libro manuscrito en la Iglesia Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1992; José Ayarce J. et al., *Archivo Musical de la S. I. Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1995 [impreso por computadora]; Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*, Madrid, Alianza, 1998; Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH/Gobierno de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-EU, 2002.

HISTORIA DEL ARTE

Voy a detenerme en la parte que corresponde a la historia del arte, disciplina que tiene cabida en el estudio de los cantorales y que persigue propósitos particulares en la segunda etapa del proyecto expuesto.

El objetivo principal de esta área es identificar y catalogar los estilos artísticos visuales de los cantorales, con base en el estudio de las formas y las funciones de las iluminaciones y las miniaturas.

La metodología con que se aborda el objeto de estudio incluye identificar cada iluminación, efectuar su registro fotográfico digital, analizar y catalogar los elementos formales e iconográficos, además de formular la historia de los libros de coro como obras de arte y artefactos que dan testimonio de la cultura escrita de su tiempo.²

La primera etapa de trabajo que corresponde al área de historia del arte comenzó en abril de 2005 y tiene avanzadas dos tareas fundamentales:

- La compilación y el diseño de la ficha modelo para catalogar los libros de coro, y la entrega de ella al especialista informático para que creara la base de datos electrónicos que servirá como instrumento esencial del registro.
- La digitalización de todos los folios e iluminaciones de los libros de coro numerados desde el 15 hasta el 77 (63 en total), que permitirá sistematizar la información y controlar el desarrollo del trabajo, además de avanzar en el programa de conservación y divulgación. Desde julio, se ha procedido a digitalizar, respaldar, organizar y compartir los archivos de imágenes con las otras áreas del proyecto.

La segunda etapa comenzó en noviembre de 2005 y consiste en identificar y catalogar en el plano artístico la primera mitad de la colección de libros, que ya está digitalizada. Esta parte concluyó en mayo de 2006.

2 Pilar Ostos, et al., *Vocabulario de codicología. Versión española*, Madrid, Arco Libros, 1997; Silvia Salgado, "De libros e iluminaciones", en *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos*, año 1, núm. 1, marzo 2005; Guillermo Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, México, El Equilibrista, 1988.

La tercera etapa empezará en junio de 2006 y consistirá en digitalizar, respaldar, organizar y compartir los archivos digitales de la segunda mitad de la colección coral con las otras áreas del proyecto. Después se procederá a identificar y catalogar artísticamente las obras en cuestión, y a desarrollar un estudio especializado de los elementos plásticos y de los artistas y artesanos del libro que intervinieron en aquéllas. El proyecto deberá ofrecer frutos sustantivos que habrán de estar listos para su dictamen en la segunda mitad de 2007, con el fin de publicarlos y divulgarlos.

Ante la posibilidad que ofrece el proyecto Musicat, de trabajar con las joyas bibliográficas de la catedral de México, se hace realidad un sueño consistente en crear una biblioteca o librería digital que incluya todos y cada unos de los libros de coro, con todos sus folios, iluminaciones y encuadernaciones, de tal forma que la colección pueda consultarse a través de la red de redes electrónicas.

Para ponerla en servicio se deberá pasar por varios tamices académicos e informáticos, pero así se logrará que los usuarios, especialistas o no, dispongan de uno de los patrimonios culturales escritos y artísticos menos conocidos del arte virreinal en nuestros días: los libros de coro.

Como se mencionó al principio, el equipo de conservación cuenta con un registro fotográfico cercano a los 1180 archivos digitales, que dan testimonio del estado físico y de la factura de los libros corales, en tanto que el área de historia del arte se dedicó a digitalizar todos los folios e iluminaciones de 63 cantorales. La suma de los registros fotográficos se acerca a 8000 imágenes que por el momento nos sirven como herramienta de trabajo adecuada para sistematizar y clasificar la información. A mediano plazo, las fotografías permitirán controlar los datos con que se formará el catálogo electrónico e impreso de los libros corales. Y, a largo plazo, consideramos que con el universo de imágenes se formará la Biblioteca Digital de los Libros de Coro de la Catedral de México.

El tratamiento y la difusión digital de los cantorales deberá seguir algunas directrices metodológicas y capitalizar experiencias aportadas por algunos sitios reconocidos, como los que ofrecen la Biblioteca Británica y la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos; asimismo, quizás tomará como modelo el que se desarrolla actualmente en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la

UNAM, denominado Colección Digital de los Cantorales de la Biblioteca Nacional de México.³

Finalmente, con este proyecto pretendemos realizar un trabajo multidisciplinario que describa y estudie uno de los objetos artísticos menos apreciados a causa de su desconocimiento y complejidad, pero que atravesó y trascendió los siglos del Virreinato y el de la Independencia. Esperamos abrir puertas, iluminar y dar vida a uno de los elementos sonoros más importantes del ritual catedralicio iberoamericano.

Libro de coro V12. Iglesia catedral de México.

Segundas Vísperas de las santas Leocadia y Eulalia (manuscrito), México, 1750, ff. 37v-38.

Martirio de Santa Eulalia. Iluminado por Juan de Dios Rodríguez Leonardo.



3 José Luis Herrera M., *Tratamiento y difusión digital del libro antiguo*, Gijón, Asturias, Trea, 2003; Silvia Salgado, *Libros de coro conservados por la Biblioteca Nacional de México. Aportaciones al estudio de las iluminaciones novohispanas de los siglos XVII y XVIII*, tesis doctoral, Sevilla/México, Universidad de Sevilla, 2004.

DIRECTORIO

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente

Investigadores

Álvaro Vega
Ana Isabel Gaytán Ramírez
Arturo Camacho Becerra
Bárbara Pérez Ruíz (Venezuela)
Davies Drew Edward (Estados Unidos)
Delia Pezzat Arzave
Dora Luz Cabrera
Edward Charles Pepe
Enrique Martín
Eva Tudela Calvo (España)
Fernando Zamora Díaz
Glafira Magaña
Hugo Ricardo García
Ismael Fernández de la Cuesta (España)
Jesús Ramos (Estados Unidos)
John Lazos (Canadá)
José Felipe Rojas Lara
Jorge Gómez Naredo
Josefina González Pérez
Juan Manuel Lara
Karen Benner (Canadá)
Lourdes Turrent Díaz
Lucero Enríquez Rubio
Marcelina Arce Sáinz
Margarita Covarrubias
María Eva Robles Galindo
Miguel Pavia
Montserrat Gali Boadella
Nelson Hurtado Yánez (Venezuela)
Omar Morales Abril (Guatemala)
Patricia Díaz Cayeros
Raquel Pineda
Ricardo Rodys
Salvador Valdez
Sebastián van Doesburg
Sergio Navarrete Pellicer
Silvia Salgado
Thalía Velasco

Ex becarios

Alfredo Nava Sánchez
Citlali Campos Olivares
Ingrid Sánchez Rodríguez
Irma Guerrero Pacheco
Mónika Pérez Flores

Myriam Fragoso Bravo
Ruth Yareth Reyes Acevedo

Becarios

Alma González Magaña
Angélica Gil Tello
Berenice Ibarra Rivas
Berenice Rougerio Cobos
Edgar Jesús Serralde Mayor
Elvia Laura Martínez Terrazas
Isabel D. de León Olivares
Julián Martínez González
Laura Denis Galván Ayala
Patricia García López
Rosalinda González Ambrosio
Selene del Carmen García Jiménez

Alumnos

Aidéé Tzairí Santos García
Alberto Sánchez Rodríguez
Alejandra Bourillón Moreno
Berenice Robles García
Bilhá Calderón Gómez
Carlos Gasca Posadas
César Hinojosa Jaramillo
Cielo Rubí Fragoso Lugo
Dalia Vidal López
Diana González Arias
Gilberto M. Galindo Mendoza
Israel Álvarez Moctezuma
Jesús Alfaro Cruz
José Javier Flores Aguario
José M. Ruiz Zamarripa
Juan Carlos Ríos Contreras
Laura Elena Sánchez Hdez.
Laura Olivia Ibarra Carmona
Luisa Andrea Sánchez Pimentel
Moisés Pérez Arista
Mónica Mézquita Palacios
Soledad Rivero Cortés
Verónica Mendoza Escamilla
Victor Cisneros Castro
Viridiana Olmos Chávez

Servicio social

Lizzet Santamaría Priede

II Coloquio Musicat
Lo sonoro en el ritual catedralicio:
Iberoamérica, siglos XVI-XIX
se terminó de imprimir en marzo de 2007
en Editorial Gráfica Nueva de Occidente
Pípila 638, Tel. 3614-5599
Guadalajara, Jalisco.

El tiraje consta de 500 ejemplares.