



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

Bajo las piedras de las bóvedas.  
Estudio de la de la cultura musical novohispana (siglo XVI)

Tesis que para optar por el grado de Maestro en Historia  
presenta:

ISRAEL ÁLVAREZ MOCTEZUMA

Tutor

Dr. Antonio Rubial García  
Facultad de Filosofía y Letras

Sinodales

Dra. Leticia Pérez Puente  
Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación

Dra. Patricia Díaz Cayeroz  
Instituto de Investigaciones Estéticas

Dr. Armando Pavón  
Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación

Dr. Antonio García de León  
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, México, febrero de 2018



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.

GRATVS ANIMVS

A mis maestros: Antonio Rubial (*optime pater*), Enrique González y González, Antonio García de León, Rafael G. Fefer. A mi sínodo: Leticia Pérez Puente, Patricia Díaz Cayeros, Armando Pavón. A todos mis camaradas del Seminario Interdisciplinario de Estudios Medievales: Ana Carolina, Enrique, Roy, Daniel G., Daniel S., Iván, Rubén, Aldo, Gregorio, Aura, Alexis. A mis amigos, colegas y maestros: Juan Aurelio Fernández, Drew E. Davies, Javier Marín, Alessandro Vanoli, Ismael Fernández de la Cuesta, Dominique Iogna-Prat.

A Andrey, Tamara, Verena y Carmina.

# ÍNDICE

Introducción | 5

1. La catedral, el obispo y el capítulo | 11

1.1 El episcopado y el obispo | 12

1.2 El capítulo catedralicio | 19

2. La catedral. El espacio litúrgico | 29

2.1. La ciudad y el templo | 35

3. La capilla de música | 40

3.1 Maestros y cantores | 40

3.2 Los ministriles | 46

4. La regulación litúrgica de la catedral de México. Canon y libros de coro | 57

4.1 Una cronología | 58

4.2 Libros de coro: la liturgia, el clero, la celebración | 65

Conclusiones | 76

Fuentes y bibliografía | 78

Bajo las piedras de las bóvedas.  
Estudio de la de la cultura musical novohispana (siglo XVI)

## INTRODUCCIÓN

Imaginemos. Es lo que siempre están obligados a hacer los historiadores. Su papel es el de recoger los vestigios, las huellas dejadas por los hombres del pasado, establecer, criticar escrupulosamente un testimonio. Pero esas huellas, particularmente las que han dejado los pobres, la vida cotidiana, son ligeras y discontinuas. Respecto a tiempos muy lejanos como estos de que aquí se trata, son rarísimas. Sobre ellas se puede construir un armazón, pero muy endeble. Entre esos pocos puntales permanece abierta la incertidumbre. No tenemos más remedio que imaginar [...]

Georges Duby, *Europa en la Edad Media*.

Este estudio surgió del archivo de la iglesia mayor de Nueva España. De entre ese universo de palabras dichas y fijadas hace siglos, pretendemos desentramar los indicios que nos hablen de la cultura musical novohispana, de la vida catedralicia y lo que vincula a estas con la totalidad de la sociedad y la cultura hispánica de la modernidad temprana. Comprendiendo la música como un fenómeno social y cultural complejo, empezamos por rastrear algunos datos, y a realizar algunas preguntas y posibles respuestas para, así, intentar precisar el *sentido* y las *formas* de la cultura musical novohispana en el siglo XVI, conocer sus avatares y sus procesos íntimos, señalar su espacio social y su papel dentro del virreinato.

El objetivo primordial de este trabajo es estudiar la cultura musical de la catedral de la ciudad de México durante el siglo XVI, analizarla y explicarla, comprendiéndola y aprehendiéndola con todos sus nexos con lo social y lo cultural. No se trata de un estudio musicológico, ya que estos estudios se han encargado de estudiar el mismo objeto con sus propias metodologías y sus alcances analíticos para los cuales sus objetivos como la estética musical, la técnica compositiva, la calidad estilística y las formas de interpretación han soslayado los análisis historiográficos en estricto sentido; estudios en donde la figura del *músico* y el fenómeno de la *música* se observan e interpretan a partir de esquemas muchas veces superados por la historiografía; estudios atentos a los *acontecimientos* sobresalientes en la vida de las sucesivas capillas catedralicias, datos biográficos de sus maestros y

músicos, y en la acumulación —en ocasiones inconexa e incongruente— de *datos duros* apenas delineados, donde no encontramos más que interpretaciones insuficientes y, en el mejor de los casos, calas analíticas que resultan superficiales para el campo mayor de la historiografía.<sup>1</sup> Nuestro trabajo intenta hacer un análisis del significado de la cultura musical catedralicia como un sistema de representación, así como de su espacio social.

Nuestro estudio es una historia que se enmarca apretadamente dentro de los procesos socioculturales más significativos de la Nueva España durante el siglo XVI. Tratándose de una historia de la catedral novohispana y de sus músicas, nos atañeremos a los gobiernos episcopales de los tres primeros prelados de la capital virreinal: fray Juan de Zumarraga, fray Alonsos de Montúfar y Pedro Moya de Contreras. Es decir, nuestra historia se enmarca dentro de 1535 (año de la *erección* de la catedral metropolitana de México) a 1587 (momento en que las *reformas* tridentinas y su parangón novohispano impactan en el *discurso* litúrgico-musical episcopal y trastoca las relaciones sociales del alto clero catedralicio con la música (como objeto cultural) y con los músicos (como productores de discursos).

Iniciaremos con la fundación catedralicia y los esfuerzos de la clerecía, encabezados por fray Juan de Zumárraga, por implantar el *ordo* litúrgico catedralicio, con todo su peso social y cultural, en la Iglesia primada de Nueva España, un esfuerzo patrocinado por el ideal imperial de *cristiandad* de Carlos V (1535-1550); pasaremos al arzobispado de fray Alonso de Montúfar (1550-1570), el “reformador” de la iglesia novohispana, nos enfrentaremos a sus proyectos de fortalecer al clero secular, pero sobre todo, al de implantar las reformas litúrgicas y culturales emanadas de la primigenia *Iglesia contrareformista* del Concilio tridentino y de la Corona española de Felipe II. Finalizaremos con el gobierno arzobispal de Pedro Moya de Contreras, el continuador de la obra reformista, primordialmente señalaremos su papel político y cultural dentro del gran proyecto de la Iglesia hispánica de la Contrarreforma (particularmente del clero secular), y de la Corona por hacerse de la hegemonía social, política y cultural (1570-1575).

Esta es una historia de la música como sistema de representación cultural y de sus vínculos con lo social, no una “historia de la música”. Nuestro propósito al reconstruir este mundo y al narrar su historia, es el de analizar y explicar la cultura musical del Anti-

<sup>1</sup> Podríamos citar una lista exhaustiva de libros enteros y de artículos “especializados” en dicha materia, los cuales se repiten insistentemente acumulando los mismos aciertos y las mismas deficiencias; sin embargo solo nos referiremos a los que son considerados (por los especialistas) entre los “fundamentales”. *Vid.* de Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, en *La música de México: I. Historia. Periodo virreinal (1530 a 1820)*, vol. 2, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp.7-74, México, 1986; “La música en la catedral de México. El siglo de fundación”, en *Heterofonía*, XXI, enero-diciembre, pp.14-15, México, 1989; de Gerard Behague, *La música en América Latina. Una introducción*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983; de Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, Sep-Setentas, SEP, México, 1973; de Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, CENIDIM-México, 1991. En un libro reciente, Lourdes Turrent trató de analizar la música catedralicia (sobre todo del último periodo colonial) desde una perspectiva crítica, empero, su análisis resulta forzado y su desconocimiento del repertorio musical y documental catedralicio le impide un trabajo de mayor calado. *Cfr. Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, México, FCE, 2013.

guo Régimen, sus discursos, concepciones, sus prácticas culturales, sus avatares sociales. Se busca un análisis y una interpretación que nos muestren el fenómeno en la totalidad del entramado social y cultural de la Nueva España en el siglo XVI: el espacio catedralicio, la *tradición* litúrgica hispánica, las culturas literarias, la historia eclesiástica y el arte sacro, mismos que son sólo herramientas que nos sirven para acercarnos a esta antigua música.<sup>2</sup> La catedral es una productora de intensos y complejos discursos: iconográficos, arquitectónicos, literarios, y musicales que se articulan para crear espacios y tiempos esenciales para la experiencia vital de las sociedades de Antiguo Régimen: “si los fieles escuchaban la música dentro de un calendario litúrgico en un espacio sacro, ¿por qué no estudiar la música así?”.<sup>3</sup>

Tras casi ochenta años de “historia de la música” en México (1934-2011, aunque podríamos decir igualmente 2017) parece pertinente realizar una revisión crítica de los estudios y las obras que esta disciplina ha aportado al campo de la musicología —de la historia y de las humanidades en general— tanto locales como globales, de sus logros, limitantes, tropiezos y aciertos, así como de las realizaciones musicales de difusión (grabaciones, conciertos, programas de radio) pues, de muchas formas, estas últimas son las que mayor impacto tienen en el grueso de la sociedad, y al final moldean la *imagen* que el público no especialista tiene de un *tema* concreto, en este caso de la música novohispana.

Nuestras disciplinas (la historia de la música, la musicología, la crítica musical) han producido ya un *corpus* de obras significativas, tanto por volumen como por su trascendencia —o intrascendencia— para la historia intelectual y cultural de nuestro país. Tanto investigadores, académicos y músicos de México y el extranjero han fincado las bases, no muy solidas, de una tradición de estudios sobre la música mexicana, y resulta significativo que el grueso de estas obra este dedicada a la denominada “música novohispana”.<sup>4</sup>

Empero, los trabajos de investigación y de difusión de los últimos quince años fueron los primeros en mostrar que el grueso de los estudios y grabaciones de música novohispana se encontraba desfasada frente al trabajo realizado en otras latitudes sobre otros temas de estudio, como la música de los periodos medieval o clásico, por ejemplo. En este contexto, dos textos seminales apuntaron los diferentes yerros y tropiezos, tanto analíticos como conceptuales, epistémicos y discursivos que aún permean en la musicología y en la historiografía de tema novohispano. Drew E. Davies, de la Universidad Northwestern de Chicago en su trabajo “Enfocando las músicas hispánicas en el campo actual de la musicología” realiza una serie de cuestionamientos a los presupuestos episté-

<sup>2</sup> Anne Walters Robertson, *Guillem de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; Alexander J. Fisher, *Music and religious identity in Counter-reformation Augsburg, 1580-1630*, London, Ashgate Press, 2004; Craig Wright, *Music and ceremony at Notre Dame of Paris. 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

<sup>3</sup> Drew E. Davis, "Enfocando las músicas hispánicas en el campo actual de la musicología", en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm., 1, marzo 2007, p.8.

<sup>4</sup> Como parte de mi investigación en esta temática, pienso que un estudio exhaustivo y riguroso, historiográfico y crítico, nos ayudará a comprender de mejor forma los derroteros intelectuales, sociales y culturales por los que han navegado nuestras disciplinas, y nos servirá de guía crítica para continuar el trabajo de investigación y de difusión de nuestro pasado musical virreinal.

micos y culturales que atraviesan nuestro campo de estudio;<sup>5</sup> hace un breve esbozo de la musicología de avanzada y pone de manifiesto la poca impronta intelectual y discursiva de la musicología, tanto mexicana como extranjera, de tema novohispano; plantea los problemas y retos que significa abordar un tema de tanta complejidad como la música virreinal —música antigua, al fin—, y propone una renovación de fondo en nuestras disciplinas, para así, empezar a crear un ambiente académico que propicie mejores estudios con el fin de comprender y estudiar de mejor forma este fenómeno histórico y cultural. Por su parte, Lucero Enríquez, directora del Proyecto Musicat del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en su artículo “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante”<sup>6</sup> estudia la música del periodo galante del siglo XVIII novohispano; cuestiona diversos tópicos que plagan la historiografía musical de tema novohispano; demuestra, mediante un riguroso análisis y con un corpus documental sólido, cómo la sociedad novohispana dieciochesca había cambiado en sus gustos musicales, en sus formas de apreciar y de concebir la cultura musical, y de los cambios sociales y culturales que impactaron profundamente en las prácticas y en la formas musicales de aquellos años, y con esto, mediante un cuestionamiento metódico, muestra que el supuesto “barroco novohispano” no era tal, y que la música en ese preciso contexto histórico y social, había mutado considerablemente con respecto a momentos anteriores y posteriores; al final, lo que este trabajo mostró fue que, mediante presupuestos analíticos y teóricos pertinentes, es posible cuestionar temas y andamiajes conceptuales que la musicología *tradicional* aún continua repitiendo sin mayores cuestionamientos y que con un análisis de tipo interdisciplinario es posible estudiar y explicar con mayor calado un fenómeno cultural e histórico de tanta complejidad como es la música novohispana.

En años recientes el Proyecto Musicat ha publicado una serie de volúmenes que de muchas formas resumen y condensan el trabajo del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México independiente de (por lo menos) los últimos ocho años. En *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios*, Drew Davis escribe un texto en el cual ofrece una amplia y detallada panorámica de los derroteros intelectuales por los cuales se ha desarrollado la musicología y la historia de la música de tema novohispano, dejando en claro cómo estas disciplinas han optado por estudios unidimensionales y por hacer historias *evolucionistas* de la música y los músicos del periodo colonial, y proponiendo que “los significados de los repertorios musicales catedralicios son comprensibles solo en el contexto de culto divino y de las otras artes vinculadas a éste”.<sup>7</sup> En otro volumen, *Actores del ritual catedralicio en la catedral de México*, los autores optan por hacer una historia social de los protagonistas del “acontecimiento litúrgico y musical”, desde los maestros

<sup>5</sup> Drew Edward Davies, “Enfocando las músicas hispánicas en el campo actual de la musicología” *op. cit.*, pp. 4-11.

<sup>6</sup> Lucero Enríquez, “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante” en *Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 65-100.

<sup>7</sup> Drew Edward Davis, “Preámbulo: los repertorios musicales”, en Drew E. Davis (coordinador) y Lucero Enriquez (editora), *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, pp.13-17.

de capilla, hasta los prebendados, mozos de coro, artesanos y demás involucrados en “la música catedralicia novohispana”, remarcando siempre la profunda importancia que cabildo, prelado y demás patrocinadores, tenían para la creación y realización de la música novohispana.<sup>8</sup> En muchos sentidos, nuestro estudio se vincula y deriva de estos y otros trabajos realizados dentro de éste seminario.

Un tercer texto, que podría servirnos de punto de partida, es el escrito por John Koegel de la Universidad Estatal de California, y publicado por El Colegio de Michoacán en el año 2000 titulado “El estado presente de la investigación de la música novohispana”.<sup>9</sup> En este texto, Koegel hace una primera revisión, a manera de estado de la cuestión, de los lineamientos generales que ha seguido la investigación sobre música novohispana, sobre todo los estudios producidos en los últimos treinta años. Es este pues, un primer esfuerzo por recontar y repensar la forma en como hemos abordado y explicado la presencia de la música en la civilización y la cultura de la Nueva España y, en un segundo plano, como se ha insertado el estudio de esta música en el campo de las humanidades, principalmente el de la historia.

Aquí es donde queremos vincular nuestro trabajo. Que, repetimos, trata de la cultura musical novohispana del siglo XVI. Nuestro estudio se originó en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Empero, este repositorio documental resultaría demasiado extenso,<sup>10</sup> por ello nuestra atención se concentrará en ese *fondo* documental que se conoce como “Actas de Cabildo”. Trabajar con las actas del cabildo catedralicio nos permite realizar una lectura de la cultura musical novohispana y de la vida catedralicia del siglo XVI. En este sentido nuestro problema central es el de las *fuentes*: la documentación capitular no es *exacta* en el sentido en que lo entendería la ciencia histórica moderna, no revela ni el secreto, ni el lugar de origen donde se generaría *la verdad*: ellas hacen surgir vidas distantes donde el engranaje del aparato eclesiástico absorbe lo *poético* de la musicalidad catedralicia.

Las actas de cabildo no son en absoluto “la verdad” de lo que sucedía en las sesiones de cabildo, en la nave de catedral, en el coro a la hora de maitines, o en las plazas aledañas a la iglesia, sino que muestran pequeños fragmentos, narraciones breves, pistas, de esa antigua cultura musical y litúrgica.

En catedral todo parece vivo, se percibe como un espacio abierto —la ciudad de México— donde los clérigos, los ministriles y los feligreses son un testimonio de sí mismos. A través de la conmovedora sonoridad del *canto de órgano*, del ineludible sonar de las campanas de las horas canónicas, de la difícil situación económica de mediados de

<sup>8</sup> Marialba Pastor (coordinadora) y Lucero Enríquez (editora), *Actores del ritual en la catedral de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, *passim*.

<sup>9</sup> John Koegel, “El estado presente de la investigación de la música novohispana”, en Oscar Mazín (ed.) *México en el mundo hispánico*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, pp.667-678.

<sup>10</sup> El Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México [en adelante ACCMM] resguarda 1431 libros, 140 legajos y 203 cajas con papeles sueltos organizados en 3019 expedientes. *Vid.* Oscar Mazín (dir.) *Guía del Archivo Catedral Metropolitano de México*, México, El Colegio de Michoacán-Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1999, p.15.

siglo, en donde los cantores son despedidos por falta de recursos,<sup>11</sup> se perfila una cultura musical que traza sus complejas formas y sobresale en esos fragmentos de la vida de uno de los ejes del mundo novohispano, donde la ritualidad y sus músicas rara vez ocultan su encarnizamiento y su espiritualidad.<sup>12</sup>

La “historia de la música” se ha preocupado sobre todo por responder a las preguntas de “quién, cuándo y dónde” del acontecer musical; pensamos que ya es momento de empezar a cuestionarnos y responder las preguntas de los “porqués” y de los “cómo”. Finalmente, la música no solamente es un arte, es, ante todo, una manera de elaborar significados.

<sup>11</sup> ACCMM, lib. 1., fj. 130, 6 de junio de 1557: “[...] Tratando en las cosas que cumplen al servicio de Dios Nuestro Señor y utilidad desta santa iglesia acerca de los cantores principalmente que hay cinco tenores y que bastan dos los magníficos y reverendos deán y cabildo conviene a saber el canónigo Juan Xuárez Francisco Rodríguez Santos Pedro de Nava el doctor Alonso Bravo de Lagunas Juan Cabello Bartolomé Sánchez y yo Pedro de Peñas racionero secretario canónigos y racioneros todos unánimes acordaron que con parecer de su señoría no queden más de dos los que más convengan y así lo acordaron y mandaron [...]”.

<sup>12</sup> *Cf.*: Israel Álvarez Moctezuma, “La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en el año de 1582”, en *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica siglos XVI-XIX*, Patricia Díaz Cayeros (ed.), Guadalajara, Universidad de Guadalajara-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 31 y ss.

## 1. LA CATEDRAL, EL OBISPO Y EL CAPÍTULO

Con la mirada en el horizonte enrojecido del atardecer, fray Juan de Zumárraga pronunciaba las plegarias de purificación para esa tierra que pronto habría de ser tierra santa, en donde habría de erigir su catedral. Fray Julián Garcés, obispo consagrado de Tlaxcala, aspergía el solar de punta a punta, el hisopo se movía pausada, rítmicamente, al unísono de las plegarias entonadas por los clérigos que ayudaban a los dos prelados en la consagración. En la mente del fraile franciscano no dejaban de resonar las palabras de la bula pontificia:

—Que en aquellos lugares en los cuales desde tiempo inmemorial se reverenciaban Astaroth, Bel, Baal, Dagón y las demás infernales bárbaras inmundicias, ya no resuenen ni se celebran por todas partes sino el nombre divino, los himnos sagrados, las acciones de gracias, los cánticos de las vírgenes, los panegíricos de los santos, la sangre de los mártires, la pureza de las vírgenes, los dogmas de la Iglesia y los derechos pontificios; hablen las mismas obras; den testimonio las mismas regiones en otro tiempo llenas de profanas blasfemias y de los nombres de los demonios...<sup>1</sup>

Fray Juan de Zumárraga sabía que aquella consagración era más que necesaria en esta tierra, en otros tiempos recinto de templos paganos de los indios, lugar de horrendos sacrificios, en donde el demonio, sin duda, tenía su adoratorio; así que aquel ritual también era un exorcismo. Clavó su vara en la tierra, y todos los clérigos esperaron a que el sol y la sombra triangular de aquella vara marcaran la medida para conocer la dimensión, la proporción y el número de la futura catedral. Fray Julián observó y analizó pacientemente aquella sombra, y con júbilo tañó su campanilla de plata y comenzó a entonar el salmo “Tus muros son de piedras preciosas”; había descubierto las proporciones y los números secretos del templo.

Todos los clérigos siguieron el canto con esperanza; fray Juan de Zumárraga supo que, desde ese momento, tendría que invertir todo su empeño, su sabiduría y su amor

<sup>1</sup> Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México [en adelante ACCMM], *Reales Cédulas*, lib. I, s/fl, “Erectio Ecclesiae Mexicanæ Quae Eadem Est Cum Cæteris eiusdem Provinciæ, Roma, II-XII-MDXXXI”.

en aquel nuevo templo. Se había, pues, consagrado el solar para la catedral de la ciudad de México.<sup>2</sup>

### 1.1 *El episcopado y el obispo*

Como todo en el archivo de la catedral lo veo a través de los ojos de los clérigos, me parece conveniente empezar por reconstruir la concepción eclesiástica del obispado, de la catedral y de sus músicas.

Por definición, la catedral es la iglesia del obispo. Desde los comienzos de la cristiandad se estableció un obispo en cada urbe sede episcopal. La catedral es una iglesia urbana; domina la ciudad; surge de ese núcleo de conquista, de colonización que es la ciudad de México en la década de los 1530. La iglesia catedral articula lo que se forja y se construye dentro de ese amasijo que al margen de ella no es más que un laberinto de ruinas, callejones, canales, cloacas y pocilgas, de plazas recién abiertas y casas e iglesias en construcción. Concentrada, apretada, la catedral primitiva parece a nuestra mirada demasiado sombría, demasiado pequeña. Empero, la catedral es otra cosa: es más que los monumentales edificios con los que asociamos el término, la catedral es una institución ancestral, poderosa, omnipresente en la vida de su ciudad.<sup>3</sup> La catedral es un espacio completamente abierto, una proclamación visual y sonora que se dirige a la totalidad de la sociedad.

Por medio de sus fachadas y de su torre —y desde una visión eclesiástica y teológica— habla de soberanía, de una Reina (la Virgen María, imagen de la Iglesia) y de un Rey (Cristo, imagen de la Monarquía). Sobre sus muros y fachadas había pendones y esculturas que hablaban de esos poderes. La catedral afirmaba que la salvación se ganaba dentro del orden,<sup>4</sup> bajo el control de estos dos poderes estrechamente vinculados: el de la Iglesia (el obispo) y el de la Corona (el monarca-patrono).

La iglesia episcopal busca ser establecida para regir y ordenar a la nueva ciudad, a la nueva sociedad, afirmaba y cimentaba la unión entre la Iglesia y la Corona, una y otra reformadas, restauradas.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.1, fl. 2, 1º de marzo de 1536. Para lo concerniente a la primitiva catedral Cfr. Manuel Toussaint, *La catedral de México y el sagrario metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*, México, Porrúa, 1973, pp.5-17; Luis G. Serrano, *La traza original con que fue construida la Catedral de México por mandato de su majestad Felipe II*, México, UNAM-Escuela de Arquitectura, 1964, pp. 18 y ss.

<sup>3</sup> Al respecto Oscar Mazín menciona que “los proyectos catedralicios son urbanos porque desde la antigüedad tardía las sedes episcopales fueron centros de poder específicamente urbano, y además les marco la honda raigambre urbana de la cultura hispánica. Sí desde la España visigótica las escuelas episcopales habían contribuido a reforzar el carácter de centros culturales de las ciudades, ya en el siglo XIII los cabildos catedrales de Castilla participaron activamente en la organización del sistema urbano y de sus recursos”. Oscar Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, op.cit., p. 80.

<sup>4</sup> Cfr. Dominique Iogna-Prat, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, v. 800-v. 1200, Paris, Le Seuil, 2006, pp. 11 y ss.

<sup>5</sup> Cfr. Alberto de la Hera, *Iglesia y Corona en la América Española*, Madrid, Fundación Mapfre, 1992, pp.175 y ss; y de León Lopétegui, *Historia de la Iglesia en la América Española*, Madrid, Biblioteca de

Acorde con el expansionismo hispánico y con los proyectos monárquicos sobre la erección de obispados en la Nueva España, las iglesias catedrales aparecen como las columnas de sendos proyectos históricos, sociales y urbanos, y en un sentido ejemplar, la fundación de las sedes episcopales forman parte de la estructura de la implantación hispánica en el Nuevo Mundo.

Así pues, para la monarquía castellana resultaba fundamental erigir sedes episcopales en los territorios de Indias que se iban descubriendo, conquistando y colonizando. Desde el inicio de la empresa americana, los Reyes Católicos y los sucesivos pontífices concibieron el proyecto de erigir diócesis y de crear sedes episcopales en el Nuevo Mundo, pues, como sabemos, uno de los pilares del naciente estado hispano era la iglesia diocesana. Siempre había sido así en la historia de los reinos hispanos: en las tierras reconquistadas al Islam uno de los primeros actos de los reyes era restituir (o crear) sedes episcopales.<sup>6</sup> Máxime en el Nuevo Mundo, tierra de promisión y de riqueza, pero también tierra de paganos.

Como sabemos, ante la realidad del descubrimiento, los teólogos y juristas de la Corona se plantearon una serie de problemas tocantes al derecho de la corona castellana para conquistar y establecer su soberanía en el Nuevo Mundo, así la implantación eclesiástica se desarrolló desde muy pronto, y aquellos teólogos y juristas, utilizaron las bases que les ofrecían los maestros escolásticos para levantar el edificio de unas instituciones que respondían en muy buena medida al contenido tradicional del derecho canónico. Y así se comenzó a pensar en el Regio Patronato.<sup>7</sup> Así, el papa Alejandro VI,

---

Autores Cristianos [en adelante BAC], 1965, pp. 337 y ss.

<sup>6</sup> Así por ejemplo, tenemos el caso de la restitución de la diócesis de Toledo y su erección en arzobispado en el siglo XI: “Habiendo conquistado el rey Alfonso a Toledo de los moros, trescientos sesenta y ocho años después de estar en poder de estos, el abad francés [Bernardo de Sédira] universalmente amado y venerado, fue elegido a una voz para arzobispo de esta gran silla. No solo le dio el palio el papa Urbano II, sino que le nombro primado de toda España. En las palabras del privilegio o bula de institución observamos que él no pretendía crear la primacía de Toledo, sino establecerla como si hubiese subsistido antes de la irrupción de los sarracenos, lo que reputaba evidente, fundado en una falsa decretal del papa Anacleto, que supone establecidos los primados en toda la iglesia desde su origen. En el año siguiente de la toma de Toledo, esto es, en 1086 a 18 de diciembre junto el católico rey don Alfonso un concilio en la misma ciudad, con objeto de nombrar arzobispo. Era ya entonces don Bernardo abad de Sahagún, y estaba reputado en toda España por hombre de gran probidad y sabiduría; dotes apreciables que le granjearon el voto unánime de los electores. Dotó del rey la catedral y mitra de Toledo, adjudicándole varias tierras y pueblos nuevamente conquistados, con huertas, molinos y quinterías en gran número. El nuevo arzobispo comenzó a gobernar santamente su diócesis y toda su provincia, y aún se extendió su jurisdicción sobre toda la España católica, como convenía a la dignidad de primado de la que se halló revestido ya por las letras pontificias, ya también porque sus predecesores desde los tiempos de san Eugenio y de san Ildefonso habían ejercido una especie de primacía, aunque sin el nombre de primados”. Berault-Bercastel de Noyon, *Historia Eclesiástica. Tomo XIII: desde el principio del pontificado de Urbano II en el año 1088 hasta la muerte de san Bernardo en el de 1153*, Valencia, Imprenta de don Benito de Monford, 1831, pp.11-14; y Cfr. José Manuel Nieto Soria, *et. al, Historia de España. La época medieval: Iglesia y Cultura*, Madrid, Istmo, 2002, pp.101-103.

<sup>7</sup> De la Hera, *op. cit.*, pp.37 y ss.

en acuerdo con los Reyes Católicos, proyectaron enviar a las Indias “[...] varones honrados, temerosos de Dios, doctos, peritos, experimentados, para instruir a los mencionados moradores y habitantes a la fe católica [...]”,<sup>8</sup> muy probablemente el pontífice romano tenía en mente que estos “varones honrados, doctos” fuesen obispos.<sup>9</sup>

Si bien los mendicantes dieron un primer orden a la iglesia americana, al mismo tiempo se creaban las primeras diócesis. El proyecto de la corona castellana para la Iglesia del Nuevo Mundo requería la estructura corporativa dirigida por los obispos. Este proyecto de una Iglesia en Indias habría de crearse con base en un *contrato* esencial para la historia de la América Española: el Regio Patronato.

Una primera parte de este contrato era la *presentación* por parte de la Corona de las personas que han de ser investidas de los cargos eclesiásticos, con especial énfasis en la jerarquía de las diócesis. Aunque se ha observado que no debe confundirse “presentación” con “patronato”, ya que puede darse derecho de presentación sin derecho de patronato, y viceversa. La presentación —es decir la elección de candidatos— toca a los monarcas investido de tal derecho patronal, y la potestad pontificia se reserva el nombramiento. Es a lo que alude Felipe II cuando en la Ley I, Título VI, del libro I de la *Nueva Recopilación* de 1565 afirma: “Por derecho e antigua costumbre y justos títulos y concesiones apostólicas, como patronos de todas las iglesias catedrales destes reynos nos pertenece la *presentación* de los arzobispados e obispados e prelacías”.<sup>10</sup> En la América Española, la concesión de los derechos de patronato a la Corona por parte de la Santa Sede comenzó con la bula *Eximiae Devotionis*, de 15 de agosto de 1501, en donde el pontífice romano concede a los reyes de Castilla el derecho de percibir los diezmos de las iglesias de Indias, esto cómo “retribución” a la corona por la cristianización de las tierras recién descubiertas.<sup>11</sup>

Pero los Reyes Católicos querían aún más privilegios, sobre todo políticos, en su nueva iglesia indiana. Así que tras arduas negociaciones, en donde la habilidad política y diplomática de Fernando de Aragón es notabilísima, el papa Julio II, selló la bula *Universalis Ecclesiae*, la bula del Patronato, de 28 de julio de 1508. Con este documento la Iglesia de Roma concedió el pleno derecho de patronato y de presentación para todas las iglesias del Nuevo Mundo.

<sup>8</sup> Bula “Eximiae Devotionis”, en Baltasar de Tovar, *Compendio Bulario Indico*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1954, p.153 [en adelante *Compendio Bulario Indico*].

<sup>9</sup> *Vid.* Leticia Pérez Puente, “La organización de las catedrales en América, siglo XVI”, en *La dimensión imperial de la Iglesia Novohispana, siglos XVI-XVIII*, Francisco Javier Cervantes (coord.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, 2016.

<sup>10</sup> Sobre el desarrollo sociopolítico de los derechos patronales desde el siglo XI hasta el XVI, *Vid.* De la Hera, *op. cit.* pp. 175 y ss.

<sup>11</sup> Así, los reyes castellanos llevaban siglos concediendo privilegios fiscales a las sedes episcopales, en Castilla, desde el Concilio de Valladolid de 1228, los reyes eximieron a los obispos y al clero diocesano de cualquier pago de impuesto. *Cfr.* Virve Piho, “La organización eclesiástica de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII”, en *Estudios de Historia Novohispana*, num. 10, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1991, p.11; Nieto Soria, *op. cit.*, pp.175 y ss.

Además de los derechos de presentación de sujetos idóneos para los obispados, tenían el derecho de presentar a los beneficiados de la renta decimal, a los miembros de los cabildos catedralicios (hecho este fundamental para nuestra historia y al cual habremos de hacer constante alusión), el derecho de prohibir la construcción y erección de iglesias, capillas, y cualquier otro lugar de culto sin expresa autorización de la Corona, se ratifica el derecho de los reyes castellanos de la totalidad de las rentas eclesiásticas y se otorga el derecho de control absoluto sobre la administración y la cancillería eclesiástica en los territorios hispanos.<sup>12</sup> Se diseñaba pues una nueva estructuración episcopal para el imperio ultramarino castellano.

Así surgen los primeros episcopados indianos: Santo Domingo, Concepción de la Vega, San Juan de Puerto Rico, sufragáneas de la metropolitana de Sevilla, todas ellas creadas el 8 de agosto de 1511 con la bula *Romanus Pontifex* de Julio II.<sup>13</sup>

La erección de diócesis y el nombramiento de obispos suponía ya la realidad de una iglesia organizada en los territorios indianos y, al mismo tiempo, daban pie al juego de los derechos patronales, pues precisamente el punto clave y central de todo el patronato regio sobre un reino es la presentación por parte de los monarcas de los clérigos destinados al episcopado, pero por otra parte, al adquirir los derechos de patronato, la Corona contraía una serie de obligaciones políticas, administrativas y económicas con su nueva Iglesia; obligaciones que significaban una onerosa carga para la Corona: “Se da a este prelado posesión de su obispado, y ejerza en él su oficio pastoral en aquellos casos y cosas que, según derecho y conforme a las bulas y leyes de mis reinos las puede y debe hacer, y que se le acuda con los frutos, rentas, diezmos y réditos que le pertenecieren.”<sup>14</sup>

Así dice la formula diplomática utilizada por la cancillería castellana para la presentación de un obispo. Llama la atención que las ordenes sobre la donación de las rentas decimales sean las más concisas, pues para la Corona debía quedar claro que, en calidad del patrono de la Iglesia, hacía donación de las rentas que de derecho le pertenecían. El rey cedía a los obispos los diezmos, y así estas mismas rentas donadas por la santa sede a la Corona, y redonadas por este a la Iglesia, se convirtieron en una fuente de alivio para la Real Hacienda, que los utilizó para cubrir las necesidades de la propia iglesia.<sup>15</sup> En resumen, la Corona aplicaba las rentas decimales para el establecimiento eclesiástico en el Nuevo Mundo, a la construcción de templos, y, sobre todo, al esplendor y sustento del culto divino; y de los dos novenos que legítimamente le correspondían también se desprendía habitualmente para solventar las necesidades siempre demandantes de las diócesis indianas.

Así, los conceptos fundamentales del patronato serán: fundación, dotación y edificación. Pero no podemos afirmar que estos estuvieran siempre presentes; estos se irán

<sup>12</sup> Cfr. De la Hera, *op. cit.*, pp. 182-193; y Paulino Castañeda Delgado y Juan Marchena, *La Jerarquía de la Iglesia en Indias. El episcopado americano. 1500-1850*, Madrid, Fundación Mapfre, 1992, pp. 156 y ss.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp.154-158.

<sup>14</sup> Bula, “*Romanus Pontifex*”, en *Compendio Bulario Indiano*.

<sup>15</sup> Cfr. De la Hera, *op. cit.*, pp. 295-318.

transformando y adaptando durante los últimos siglos de la Edad Media y sobre todo en la medida que se establecía la organización diocesana en el Nuevo Mundo.<sup>16</sup>

El proceso diplomático para la erección de una diócesis era largo, costoso y complicado. La Corona proponía y pedía a la santa sede la creación de una nueva diócesis en Indias; Roma examinaba la petición, y en caso de acceder comenzaba la burocracia necesaria para la expedición de las bulas correspondientes; en ocasiones se crearon diócesis sin conocer aún el territorio sobre el cual se habrían de fundar, esto como resultado del proceso de descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo.

Así, por ejemplo, la primera diócesis en el territorio que sería la Nueva España, la *Carolense*, se creó hacia 1519 muy al principio en la isla de Cozumel, para después trasladarse a Tlaxcala.<sup>17</sup> Erigida cuando aún no se sabía la dimensión del territorio, era de hecho una fundación sobre territorio desconocido. Este hecho marcará la historia política de las diócesis en Nueva España, pues de la creación de diócesis “a fundar” se desprenderán un sin fin de conflictos por la delimitación territorial de sus respectivas fronteras. Sin embargo, el papeleo solo implicaba una etapa de la “fundación”; la verdadera erección de una sede episcopal implicaba una serie de actos y ritos litúrgicos y jurídicos que entrañaban un complejo simbolismo canónico y teológico.

Con la elección de los obispos ocurrían procesos semejantes: en esta etapa de la fundación de las diócesis, el rey proponía a la santa sede a su elegido, entonces se echaba a andar la maquinaria burocrática pontificia, y era en este momento cuando los embajadores españoles en la santa sede echaban mano de sus mejores argucias, pues de no *aceitar* la maquina romana con algunos cientos de ducados, la junta consistorial de los cardenales que se encargaban de promover el caso ante el papa seguramente retrasaría el trámite de las bulas en la cancillería papal, tras este proceso, el pontífice decretaba electo a un obispo mediante la *preconización* del elegido, y se emitían las breves y ejecutorias correspondientes.<sup>18</sup> En muchas ocasiones, el obispo presentado ya se encontraba en su diócesis antes de recibir sus ejecutorias que lo avalaban como obispo electo.

Por su parte, el “obispo electo” debía prestar juramento al rey y a la Iglesia de Roma: el prelado juraba velar por la ortodoxia de la fe, la pureza de los ritos, el buen gobierno de su diócesis, no usurpar jurisdicciones, ni rentas, ni patronatos que no le correspondía, todo conforme lo ordenaba el derecho canónico.

Los clérigos electos pues, al ser consagrados se integraban al más alto clero de la cristiandad, y cargaban sobre sus hombros responsabilidades y poderes que impactaban profundamente en la vida política, económica, social y cultural de sus diócesis.

Los obispos hispánicos del siglo XVI eran herederos de una tradición ancestral que se forjó ininterrumpidamente desde la Antigüedad tardía y a todo lo largo de la Edad

<sup>16</sup> Fundar se refiere a señalar el fundo legal donde se establecerá la institución. Dotar es destinar bienes o rentas competentes para el sostenimiento de la institución. Edificar es construir el edificio que albergara a la institución. Leticia Pérez Puente, “La organización de las catedrales en América, siglo XVI”, *op. cit.*

<sup>17</sup> Como sabemos, la diócesis *Carolense* finalmente —diez años después de su fundación— se mudó a su sede definitiva en Puebla. *Cfr.* Castañeda Delgado, *op. cit.*, p.158.

<sup>18</sup> *Vid. Ibid.* pp. 188 y ss.

Media. Y es respondiendo a esta larga herencia que los obispos transmiten la *tradición* catedralicia a Nueva España.<sup>19</sup>

Como hemos visto los obispos tenían su sede, su cátedra, en las ciudades, y desde la ciudad extendía su poder a toda su diócesis. Dentro de cada uno de esos territorios el obispo era el pastor. Además presidía la celebración de los misterios litúrgicos, sus manos distribuían lo sagrado. Por ello, en aquellos tiempos, era importante que fuese un noble, que su sangre fuera portadora de los carismas que predisponían a las funciones del intercesor, se suponía que solo determinados linajes tenían el poder de comunicarse con lo invisible. Pero además era necesario que ese poder potencial fuera actualizado por un ritual: la consagración, la unción. El obispo engendraba al *clerus* y ejerce sobre él la autoridad de un *pater*. Por filiación espiritual, todas las operaciones sacramentales y litúrgicas emanan de sus propias manos.

Un vocablo latino, el verbo *orare*, resumía la misión episcopal: rezar —es decir cantar— y predicar. que en realidad son en realidad la misma cosa. Lo sagrado ha colocado al obispo en la coyuntura exacta de lo celestial y lo terreno, de lo invisible y lo visible. Como *orator*, pronuncia las palabras que, lanzadas hacia el cielo como ofrendas, en forma de un canto sagrado y bellísimo, deben suscitar con reciprocidad la efusión de la gracia y de los bienes de la tierra. En especial, porque su posición es mediadora, el obispo debe contribuir para restaurar la armonía entre los dos mundos. Con la ayuda de sus clérigos, que lo rodean y a los que enseña, debe continuamente separar el grano de la cizaña, rechazar las tinieblas, vencer al Maligno.<sup>20</sup>

En la tradición hispana, los obispos del siglo XVI se sentían obligados a presentar un espejo a los ojos de los reyes y los príncipes. Por ello, el discurso de los obispos es un discurso político que invita a reformar las relaciones sociales, es un proyecto de sociedad. En la tradición hispana, el obispo es el productor natural de la ideología.<sup>21</sup>

El obispado de México fue erigido por Clemente VII el 2 de noviembre de 1530, con la bula *Sacris Apostolatus Misterio*:

[...] Clemente, obispo, siervo de los siervos de Dios, para perpetua memoria. Colocados en el ministerio del sagrado apostolado por disposición divina [...]. Nos, habiendo deliberado maduramente sobre esto con nuestros venerables hermanos, los cardenales de la santa romana Iglesia; suplicándonos sobre esto humildemente el mismo emperador Carlos, para alabanza y gloria de Dios omnipotente, y de la misma celestial bienaventurada María, y exaltación de la misma fe, inclinados a las dichas súplicas del emperador Carlos, de consejo y acuerdo de los mismos hermanos, con autoridad apostólica, por el tenor de las presentes, erigimos e instituímos a la ciudad de México y a su iglesia parroquial de la bienaventurada María, en iglesia catedral bajo la invocación de la misma santa María, y sea regida por un obispo de México,

<sup>19</sup> Cfr. Mazín Gómez, *op. cit.*, pp. 34 y ss

<sup>20</sup> Para las funciones del obispo en su diócesis *vid.* Alain Erlande-Brandenburg, *La Catedral*, Madrid, Editorial Akal, 1993, pp. 31-50; M.H. Vicaire, “Les évêques, les clercs et le roi”, en *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, Vol. 67, No. 1, The Medieval Academy of America, Boston, 1972, pp. 44 y ss.

<sup>21</sup> Cfr. David Brading, *Orbe Indiano. De la Monarquía Católica a la República Criolla. 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica [en adelante FCE], 1998, pp. 239 y ss.

que en la ciudad y diócesis predique la palabra de Dios, y convierta a los infieles a la misma fe; y tanto a los así convertidos, como a los otros fieles ya mencionados, sabiamente instruya, enseñe y confirme en la misma fe, y administre y haga administrar los sacramentos de la Iglesia, y arreglar la predicha erigida iglesia y sus edificios a la forma de iglesia catedral; y en la misma ciudad y diócesis erija e instituya iglesias, colegiadas, parroquiales y otras, monasterios, capillas, hospitales, oratorios y otros lugares piadosos; y en ellas instituya respectivamente en número, y con dotes y cualidades decentes, que por él han de asignarse y especificarse, dignidades mayores, principales, abaciales, conventuales, y otros personados, administraciones, y también oficios curados y electivos, canonicatos y prebendas íntegras y medias raciones, capellanías, vicarías, y otros beneficios eclesiásticos, con cura de almas y sin ella, y cabildos; igualmente erija y establezca mesas capitulares, abaciales, conventuales y otras, y establezca y ejerza otros oficios temporales, espirituales, jurisdiccionales y pontificales; y todas y cada una de las cosas que acostumbraron hacer y ejercer los otros obispos de los mismos reinos, y las que conocieren convenir para el aumento del culto divino, exaltación de la misma fe y salud de las almas de aquellos fieles; y use, goce y disfrute, y haga usar, gozar y disfrutar libre y lícitamente de todos y cada una de aquellos privilegios, prerrogativas, preeminencias y gracias de que los otros obispos mencionados, por derecho y costumbre y otras maneras usan, gozan y disfrutan, y en lo futuro de cualquier modo puedan usar, gozar y disfrutar [...]. En fe y testimonio de todas y cada una de las cosas antes asentadas, mandamos escribir y publicar las presentes letras, o el presente público instrumento que de aquí se haga, y por el infrascrito público notario lo hicimos escribir y publicar y autorizar con nuestro sello. Dado en Toledo en el año de la natividad del Señor de 1534.<sup>22</sup>

La tónica de la bula de erección no podría ser más iluminadora; en sus líneas podemos ver el sentido, el fin último, el trascendente, de la fundación de una diócesis y de una catedral en un territorio recién conquistado. Se nos habla de las funciones episcopales (las cuales ya hemos aludido), pero sobre todo, se hace especial énfasis en el papel del prelado como *oratore*, como el rector en su catedral en la que dirige el “culto divino”. Y en este sentido, en el del prelado como el poseedor del poder divino para dirigir la oración, el rito, la liturgia, es en donde se inserta nuestro primordial interés.

Fray Juan de Zumárraga fue presentado en diciembre de 1527 para la diócesis de México, que en ese entonces estaba “a erigir”; debido a las guerras de Italia, se retrasaron las bulas de su preconización más de lo debido. Llegaron a España el 20 de agosto de 1530, pero estas estaban equivocadas, por lo que su consagración, y la erección definitiva de su sede episcopal, tuvo que esperar algunos años más, por fin, fue consagrado obispo de México en Valladolid en 1533. A la ciudad de México, llegó la noticia de la consagración de su obispo a finales de ese año, y con esto se confirmaba la presentación episcopal que la Corona había ya hecho desde 1528. Tras su consagración en España, fray Juan de Zumárraga llegó a la ciudad de México en 1534.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> ACCMM, *Reales Cédulas*, lib. 1, s/f, “Ejecutorias de la erección de la iglesia catedral de México. Roma, II-XII-MDXXXI”.

<sup>23</sup> Cfr. Joaquín García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga. Primer Obispo y Arzobispo de México*, Madrid, Ed. Aguilar, 1929, pp.104-107; Castañeda Delgado, *La jerarquía de la Iglesia*, op. cit. pp.160, 207 y ss. “Presentación de Don Juan de Zumárraga al obispado de México”. Burgos, 13 de enero de 1528. “Don Carlos, por la gracia de Dios Rey de Romanos y Emperador Augusto [...] A vos, los míos oficiales que sois o fueredes de Nueva España, salud y gracia. Sepades que

El primer acto episcopal consistía en ejecutar el decreto pontificio con la erección de una iglesia; con ella se comenzaba la vida jurídica y espiritual de la nueva diócesis. Se hacía un elogio encendido de los reyes y su santo celo por la propagación de la fe, puestos por Dios al frente de los reinos de España y del papa, por su benevolencia para con la cristiandad del Nuevo Mundo. El prelado, cumpliendo las letras pontificias, “con la misma autoridad apostólica” y a requerimiento de los reyes instituye el cabildo catedral, declara como se han de dividir las rentas decimales y, lo que tal vez sea lo más importante, dicta las normas sobre el modo que se ha de tener para celebrar el culto divino.

Y aquí aparecen dos de los ejes de la vida catedralicia, que en nuestra historia estarán estrechamente entrelazados: el cabildo catedral y el culto divino.<sup>24</sup>

### 1.2 El Capítulo catedralicio

Para gobernar y administrar su catedral y su diócesis el obispo contaba con un *cuero* de clérigos que lo rodeaban y que estaban unidos por tareas comunes: esta *corporación* de clérigos, conformaba el cabildo catedral. Adscritos a la catedral, los clérigos del cabildo colaboraban con el obispo en tareas de tipo pastoral, administrativas, de recaudación y de gobierno. Es importante señalar que el cabildo catedral no es el auxiliar del obispo. Este tiene sus propias tareas, capacidades jurídicas, gobierno y derechos. Y ni jurídicamente ni en la práctica se constituyó como verdadero órgano consultivo.

En el siglo XVI los cabildos catedralicios eran instituciones eclesiásticas muy poderosas: remplazaban al prelado en el gobierno cuando había sede vacante, y manejaban todo lo relacionado con la colecta y administración de los diezmos. Los cabildos, el alto clero, ejercían gran influencia social y política.<sup>25</sup>

En Castilla, a lo largo de la Edad Media, se fueron conformando los rasgos que habrían de caracterizar a los clérigos de los cabildos catedrales: por un lado, su fuerte personalidad urbana y, por otro, su profunda adhesión a la Corona. Los estudios historiográficos muestran una voluntad de los cabildos catedrales por participar activamente en la organización del sistema urbano y sus recursos.<sup>26</sup> Esto sucedió en Burgos, Toledo,

---

nos, acatando la buena vida y ejemplo, meritos y buena conciencia del devoto padre fray Juan de Çumarraga, de la orden de San Francisco, le habemos presentado al obispado de México con los límites y términos que le habemos señalado, el cual por servicio de Dios nuestro señor y al provechar, desde luego, en la justación de las almas de los naturales habitantes en esta tierra [...]”

<sup>24</sup> En artículos recientes, Lucero Enríquez y José G. Castillo Flores tratan de insertar a los clérigos del cabildo catedralicio dentro de la “historia de la música novohispana”, señalando su importancia capital para la comprensión profunda del ritual sonoro en catedral: “Los actores ocultos del ritual catedralicio en los inicios de Nueva España”; y José Gabino Flores, “Los primeros tropiezos en la conformación del ritual catedralicio: 1534-1570”, ambos en *Actores del ritual en la catedral de México*, *op. cit.*, pp. 29-43, y 43-61 respectivamente.

<sup>25</sup> *Vid.* Mazín, *op. cit.*, pp. 79 y ss; Castañeda Delgado, *op. cit.*, pp. 208-211.

<sup>26</sup> *Vid.* El texto fundamental de John Frederick Schwaller, “The Cathedral Chapter of Mexico in the Sixteenth Century”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 61, núm. 4; y en años recientes el volumen compilado por Leticia Pérez Puente y José Gabino Castillo, *Poder y privilegio: cabildos eclesiásticos en Nueva España, siglos XVI al XIX*, México, Instituto de Investigaciones sobre la Universi-

Valladolid, Badajoz y Sevilla. Por otra parte, el gran beneficiario de las relaciones establecidas entre las ciudades y el alto clero fue el poder real, el cual se había desarrollado a lo largo de la Reconquista. Para el siglo XIII la jerarquía eclesiástica castellana dependía casi totalmente del rey. La mayoría de los capitulares era de extracción urbana y pertenecían generalmente a las oligarquías locales.

Aliados con éstas, y con el poder real, hicieron frente a los obispos, muchas ocasiones, procedentes de la aristocracia. El aumento del poder real tuvo su efecto sobre la carrera de los clérigos de los cabildos: al acumular prebendas y otros beneficios eclesiásticos, estos emergían del contexto local, asentándose en puestos claves de la administración, el gobierno y la rectoría de la corona castellana. Así, desde finales del siglo XV extendieron el campo de sus actividades al conjunto del dominio de la monarquía.<sup>27</sup> Como sabemos, el Patronato Real sobre la Iglesia alcanzó un primer momento de apogeo durante el reinado de Carlos V. De esta manera, la fundación de las sedes diocesanas en Indias tuvo lugar durante una monarquía de vocación universal y mesiánica.

En la tradición de las catedrales hispanas, un cabildo catedral completo estaba conformado por *dignidades, canónigos, racioneros y medios racioneros*.<sup>28</sup> Las dignidades eran cinco: el deán (*decanus*) era la primera dignidad, ocupaba la primera silla en el coro y solía presidir el cabildo, cuidaba de todo lo concerniente al culto divino, dirigía el *coro de canónigos* y las *liturgias solemnes*.<sup>29</sup> El arcediácono era “el primer diacono”, a él competía examinar a los ordenados, visitar las parroquias de la ciudad cuando lo ordenaba el prelado y asistirlo en las celebraciones principales.<sup>30</sup> El chantre era el *músico* de catedral, dirigía el *canto llano*,

---

dad y la Educación-UNAM, 2016; Mazín, *op. cit.*; Adeline Rucquoi, “Etat, ville et Eglise en Castille à la fin du Moyen Age”, París, CNRS (separata), 1988; Nieto Soria, *op. cit.*, pp. 154-17. Sobre los cabildos catedrales han aparecido en los últimos años obras de gran interés que ofrecen variantes metodológicas y analíticas para estudiar a estas instituciones: Cfr. Miguel Rodríguez Llopis e Isabel García Díaz, *Iglesia y sociedad feudal. El Cabildo de la Catedral de Murcia en la Baja Edad Media*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994; Antonio Irigoyen López, *Entre el Cielo y la Tierra, entre la familia y la Institución. El Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000; Ángel Fernández Collado, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte, personas*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1999.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 236 y ss; De la Hera, *op. cit.*, pp. 39 y ss.

<sup>28</sup> Leticia Pérez Puente, “Los cabildos de las catedrales Indianas, siglos XVI y XVII”, en *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, xxxii, pp. 23-52.

<sup>29</sup> Cfr. ACCMM, *Reales Cédulas*, “Ejecutorias de la erección de la iglesia catedral...”, *doc. cit.*, *loc. cit.* “[...] I. El deanato, que será en la misma iglesia la primera dignidad después de la pontifical, el cual cuide y provea que el oficio divino, y todas las otras cosas que pertenecen al culto de Dios, tanto en el coro como en el altar, y en las procesiones en la iglesia, y fuera de ella, en capítulo de convento, de iglesia o de cabildo, donde quiera que se congreguen para rezarlo, se hagan muy bien y rectamente, con aquel silencio, modestia y honestidad que corresponde; al cual también pertenecerá conceder licencia a aquellos a quienes conviene salir del coro por motivo que tengan, expresada la causa, y no de otro modo [...]”.

<sup>30</sup> *Ibid.* “[...] II. El arcedianato de la misma ciudad, al cual corresponde el examen de los clérigos ordenados, celebrando el prelado solemnemente; le pertenecerá ejercer la administración de la ciudad y de la diócesis, si por el prelado se le encargare la visita, y las otras cosas que de derecho común le competen; y el que obtenga esta dignidad debe por lo menos tener el grado de bachiller

el ceremonial y la música, supervisaba y censaba los libros y papeles de música, estaba a cargo de la capilla de música y del *studio* de los mozos de coro (casi siempre el chantre era auxiliado por un clérigo al que llamaban *sochantre*).<sup>31</sup> El maestrescuela tenía la obligación de regir la escuela catedralicia.<sup>32</sup> El tesorero cuidaba el pan y el vino de la catedral, el aceite, la cera, los objetos litúrgicos, además de la vestimenta y el ajuar para los celebrantes, además proveía de la masa decimal a los gastos de la iglesia.<sup>33</sup>

De los canónigos, cuatro eran de oficio: el canónigo lectoral (*theologus*), que tenía como oficio enseñar a los clérigos de la catedral teología y Sagradas Escrituras, por eso el cargo debía recaer en un doctor en teología. El canónigo doctoral debía ser un jurista experto, defendía los derechos, bienes y prerrogativas de la catedral, dirigía los negocios judiciales y emitía su parecer en todo asunto jurídico.<sup>34</sup> El canónigo magistral era el predicador, experto en teología y en oratoria sacra, componía los sermones importantes en la catedral. El canónigo penitencial era el confesor de la catedral y experto en de teología moral, por ello debía de ser un teólogo o un canonista quien ocupase el cargo. Estas cuatro dignidades debían de existir “por oficio” en el cabildo, “los cuatro dichos canonicatos sean del número de erección de la iglesia”. Esto significa que, cuando se crearon las canonjías de oficio, se determinó que no por ello aumentarían las plazas dentro del cabildo. Es decir, que los cuatros nuevos canónigos ocuparían plazas ya existentes, conservándose el número de las de la erección. Por último, también había seis canónigos de merced o de gracia.<sup>35</sup>

---

en derecho, ya sea canónico o civil, o en teología, por alguna universidad [...]

<sup>31</sup> *Ibid.* “[...] III. La chantría, a la cual ninguno pueda ser presentado si no fuere instruido y perito en la música, a lo menos en el canto llano, cuyo oficio será cantar en el facistol, y enseñar a cantar a los servidores de la iglesia, y ordenar, corregir y enmendar por sí, y no por otro, las cosas que pertenecen y miran al canto en el coro y donde quiera [...]

<sup>32</sup> *Ibid.* “[...] IV. La maestrescolía, a la cual tampoco sea presentado alguno que no sea bachiller en alguno de los derechos o en artes por alguna universidad general, el cual tendrá obligación de enseñar, por sí o por otro, la gramática a los clérigos y a los servidores de la iglesia, y a todos los de la diócesis que quieran oír las lecciones [...]

<sup>33</sup> *Ibid.* “[...] V. La tesorería, a la cual corresponderá hacer cerrar y abrir la iglesia, tocar las campanas, guardar todos los utensilios de la iglesia, lámparas y candiles; cuidar del incienso, de las luces, del pan y del vino, y de las demás cosas necesarias para celebrar; proveer de los réditos de la fábrica de la iglesia, manifestándolo al cabildo, para que se haga con su acuerdo [...]

<sup>34</sup> En el seno de los cabildos la figura del canónigo doctoral, o la del provisor, quienes, entre otras cosas, debían entender de cuestiones de límites jurisdiccionales, no solo en lo geográfico, sino en lo institucional, muestran la necesidad de dotar a la Iglesia de Indias de expertos en derecho civil para hacer frente a los numerosos conflictos suscitados en tierras recién “fundadas”, muchos de los cuales llegaban al Consejo de Indias prácticamente resueltos gracias a la labor de estos juristas. Un ejemplo de la participación de los juristas en el episcopado lo encontramos en Vasco de Quiroga, que pasó en breve tiempo de oidor de la Real Audiencia de México a obispo de Michoacán. *Cfr.* Mazín, *op. cit.*, pp. 82 y ss.

<sup>35</sup> *Vid.* Leticia Pérez Puente, “El cabildo y la universidad. Las primeras canonjías de oficio en México (1598-1616)”, en *Histórica*, Vol. 36, núm. 1, Lima, 2012, pp. 53-96. Para ver la conformación ideal del capítulo catedral de México en su fundación, *Cfr.* ACCMM, *Reales Cédulas*, “Ejecutorias de la erección de la iglesia catedral de México ...”, *loc. cit.* “[...] VI. También diez canonicatos y

Existían también seis racioneros y seis medios racioneros, en las cédulas de erección siempre se especifica las cualidades que habrían de tener los aspirantes de estas prebendas; estos personajes, en apariencia liminares para nuestra historia, en realidad eran de suma importancia, pues tenían a su cargo en el altar el canto de los Evangelios, de las Epístolas, las Profecías y las Lamentaciones.<sup>36</sup>

Este era el alto clero catedralicio, todos ellos, por derecho de patronato, eran presentados y elegidos por el rey. En Indias, las prebendas catedralicias se concedían así: hecha un proposición para ocupar una prebenda por el cabildo, en donde el obispo tiene un voto, se proponen tres de los postulantes ante el virrey o el gobernador; quienes remitían la nominación a la Corona sobre la idoneidad de cada uno de ellos, y el rey (en realidad el Consejo de Indias), en virtud del Patronato, presenta a la prebenda al clérigo elegido según su arbitrio.

La catedral, el obispo y el cabildo subsistían gracias a los diezmos. Según hemos visto, el rey por su derecho patronal donaba los diezmos que le habían sido concedidos por la Santa Sede a las catedrales para su manutención y para la expansión de la cristianad. Las bulas papales y las reales cédulas mandaban que el total de las rentas decimales colectadas en una diócesis se dividieran en cuatro partes; de estas cuatro partes no se hacía merma alguna, pues el rey quería que los obispos y prebendados de catedral quedaran libres de las llamadas “tercias”, un antigua contribución que en Castilla hacían los clérigos para ayudar a la monarquía. La otra mitad se dividía en nueve partes: dos novenos —los “dos novenos” eran para el rey, por su derecho de Patronato; cuatro novenos para los curas párrocos de la diócesis (con obligación de pagar al sacristán); y tres novenos, una mitad destinada a la *fabrica* de la iglesia, y la otra a los hospitales dependientes del obispado.<sup>37</sup>

---

prebendas, las cuales decretamos que estén enteramente separadas de dichas dignidades, y ordenamos que nunca puedan obtenerse juntamente con alguna dignidad; a los cuales canonicatos y prebendas tampoco pueda ser presentado alguno que no esté ya promovido al sagrado orden del presbiterado; a los cuales canonicatos pertenecerá celebrar cada día la misa (fuera de las festividades de primera y segunda clase, en las cuales celebrará el prelado, o impedido este, alguno de los dignidades) [...]”.

<sup>36</sup> *Ibid.* “[...] VII. Instituímos además seis raciones íntegras, y otras tantas medias raciones, y los que hayan de presentarse a las dichas íntegras raciones estén promovidos al sagrado orden del diaconado, en el cual orden estén obligados a servir cada día en el altar, y a cantar las pasiones; más los que sean presentados a las medias raciones han de estar ya promovidos al sagrado orden del subdiaconado, los que tendrán obligación de cantar las epístolas en el altar y profecías, lamentaciones y lecciones en el coro [...]”. Los documentos, además, hacen referencia a otros servidores de la catedral, pero estos sí que no formaban parte del cabildo catedral: Se habla de seis capellanes de coro, que serán muy importantes para la música de catedral, seis “mozos de coro”, seis acólitos, pertigueros, perreros.

<sup>37</sup> *Ibid.* “[...] Queremos, además, y —de consentimiento y beneplácito de su majestad serenísima, y con la misma autoridad apostólica— establecemos, decretamos y mandamos que los frutos, réditos y productos de todos los diezmos, tanto de la catedral como de las demás iglesias de dicha ciudad y diócesis, se dividan en cuatro partes iguales, de las cuales, una sin disminución asignamos a nos y a nuestros sucesores perpetuamente en el episcopado, para que puedan subvenir a las cargas del estado, y al decoro y decencia que exige, la que formará la mesa episcopal; más el deán y cabildo, y los demás ministros de la iglesia que arriba asignamos, tengan otra cuarta

El tema de las finanzas de catedral será un espinoso asunto que envolverá a todos los clérigos del capítulo catedralicio en repetidas y endémicas crisis, que en muchas ocasiones desatarán otros conflictos subsumidos bajo el peso de la convivencia cotidiana, la tradición y los lazos corporativos.<sup>38</sup>

Las cifras estadísticas de los diezmos de la catedral de México en el siglo XVI no nos dicen si se trataban de cantidades en efectivo o en especie, ni tampoco nos muestran lo compleja que resultaba la recaudación decimal. Había toda una serie de dificultades para que el dinero llegara a los bolsillos de los canónigos y demás prebendados. Como derecho a la percepción de una renta en retribución de un oficio, la prebenda se pagaba de un ramo de la *gruesa* o masa de diezmos llamada “mesa capitular”, y por ello sus *rentas* eran de origen decimal.<sup>39</sup> Sin embargo aunque las percepciones de los capitulares procedentes de los diezmos constituían su principal fuente de ingresos, éstas de ninguna manera eran la única. Tenían fuentes complementarias como los aniversarios o los ahorros de otra prebenda, o cuando el clérigo provenía de otra catedral, o cuando tenían recursos invertidos en diversos negocios, como pasaba no pocas veces. Las economías de los individuos no se identificaban necesariamente con la de la corporación. En tanto para su subsistencia en cuanto a persona moral, el cabildo catedral dependía completamente de la situación financiera de la mesa capitular. Y estas, como todas las prebendas de catedral, dependían en última instancia del líquido disponible de la gruesa de los diezmos.<sup>40</sup>

---

parte, que se dividirá entre ellos del modo antedicho; de las cuales partes, aunque de comisión apostólica y por muy largo tiempo, repetición de actos y costumbre aprobada, la misma majestad católica acostumbó tener y recibir íntegramente la tercera parte (llamadas vulgarmente en España tercias), queriendo extender hacia nos la diestra de su liberalidad, como la extiende acerca de otras partes, y acerca de las cualidades que se expresan abajo, para que le estuviésemos obligados nos y los ya dichos obispos sucesores y cabildo, de manera que, llenos de tanta magnificencia, esta obligación nos estrechase a dirigir nuestras preces por la misma majestad y los reyes, sus sucesores, quiso que fuésemos libres y exentos en la cuarta parte de diezmos nuestra, y en la de nuestra dicha iglesia y cabildo; más las otras dos cuartas partes restantes decretamos que se dividan en nueve partes, de las cuales aplicamos dos a la misma majestad serenísima, en señal de superioridad y del derecho de patronato, y por razón de la adquisición de dichas tierras, para que las perciban y lleven perpetuamente en los tiempos venideros [...]”. Varias cédulas tratan de esta división, especialmente las fechadas en Talavera, del 6 de julio de 1540, y del 3 de febrero de 1541. *Cfr. ACCMM, Reales Cédulas, loc. cit.*

<sup>38</sup> Las actas capitulares de la catedral de México están desbordadas de problemas, discusiones, resoluciones y discordias con respecto a la economía y las finanzas de la catedral, por ello es difícil referirse a uno de los cientos de casos existentes en los documentos.

<sup>39</sup> ACCMM, “Ejecutorias de la erección de la iglesia...”, *doc. cit., loc. cit.* “[...] xx. Y porque, según el apóstol, el que sirve al altar del altar debe vivir, aplicamos y asignamos a todos y a cada uno de los dignidades, personas, canónigos, prebendados, racioneros y medios racioneros, capellanes, clérigos menores o acólitos, y a los demás oficios, y a los que los sirven, y van expresados según el número antedicho: todos y cada uno de los frutos, réditos y productos a ellos pertenecientes de cualquier modo al presente o en lo futuro, tanto por donación real, como por derecho de diezmos o de otros, que son, según el orden literal, al deán, arcediano, chantre, maestrescuela, tesorero y canónigos, y a los racioneros y medios racioneros, y a todos los otros notados y nombrados arriba [...]”.

<sup>40</sup> *Vid. O. Mazín, op. cit., pp. 123 y ss; Leticia Pérez Puente, “Dos periodos de conflicto en torno*

A los capitulares, por ejemplo, se les pagaba de dos maneras: mediante las llamadas “distribuciones” cotidianas, es decir conforme a las horas que servían en las funciones del oficio divino en el coro, y mediante el “repartimiento” o pago anual de lo que a cada uno le correspondía de las porciones de los diezmos.<sup>41</sup> Este pago, conocido como la “gruesa de la prebenda”, se calculaba por coeficiente numérico según el escalafón respectivo de la jerarquía capitular, una de estas parte se pagaba en especie. Así tenemos que de mil fanegas del diezmo se dejaban de vender, de ellas se distribuían, tanto al obispo como a los capitulares, una ración de trigo y una de azúcar.<sup>42</sup>

Todo el proceso de recaudación, más el de la contabilidad de las rentas en la catedral, tomaba para su realización aproximadamente dos años. Los atrasos en los cobros, los rezagos en las cuentas y el desorden administrativo recaían en el mayordomo. Era él, quien por derecho, debía realizar buena parte de los cobros y distribuir las rentas entre los prebendados de la catedral. Le nombraban conjuntamente el cabildo y el obispo.<sup>43</sup>

El cabildo catedral de México fue erigido por el obispo fray Juan de Zumárraga por

---

a la administración del diezmo en el arzobispado de México”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 25, México, 2001, pp. 15-57.

<sup>41</sup> Todo el cabildo tenía “la obligación de residir y servir a su iglesia” por ocho meses continuos o intercalados. Este es el “deber de residencia”, y con ello el reconocimiento de unas generosas vacaciones (recles) reguladas en los estatutos y reglas consuetudinarias de las iglesias. En México, el III Concilio Provincial autorizó setenta días de recles.

<sup>42</sup> Así tenemos varios casos a lo largo del siglo, y en ocasiones, las actas capitulares nos ofrecen nutridos detalles sobre las dinámicas de las rentas decimales que no pueden pasar inadvertidas. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.1. fl.143: 22 de agosto de 1557 [...] Se trató que de los diezmos de los indios que el chantre cobró o hizo cobrar por su señoría reverendísima y por la iglesia, que dé cuenta de ella, que por cuanto estando enfermo el dicho chantre los días pasados su señoría reverendísima y los más capitulares que tenían parte en el trigo le dieron de limosna al dicho chantre treinta fanegas de trigo y todo lo más que les cupiese, como fue su señoría reverendísima, el tesorero Joan Xuárez, Diego Velásquez, Pedro de Nava, Alonso Bravo de Lagunas y Bartolomé Sánchez dignidades, canónigos y racioneros [...]

<sup>43</sup> ACCMM, “Ejecutorias de la erección de la iglesia catedral”, *doc. cit., loc. cit.* “[...] XVI. El oficio de mayordomo, o de procurador de la fábrica de la iglesia y hospital, el cual presidirá a los arquitectos, albañiles, carpinteros y otros oficiales que trabajen para edificar las iglesias; el cual también deberá cobrar por sí o por otros los réditos y productos anuales, y cualesquiera emolumentos y obvenções que de cualquier modo pertenezcan a dicha fábrica y hospital, y hacer los gastos; y ha de dar cuenta anualmente de lo recibido y gastado al obispo y cabildo, o a los oficiales nombrados por los mismos especialmente para esto; también se dispone que su elección o remoción sea a voluntad de ellos, y antes que se le admita a la administración, dará fianza idónea [...]”. Según veremos, continuamente lo rebasaban los problemas, por lo que su cargo llegó a ser el más vulnerable dentro del alto clero de la catedral desde el punto de vista político. Según la erección de la catedral de México, correspondía al mayordomo el cobro de los réditos y productos anuales, más cualesquiera otros ingresos de la fábrica y hospital, es decir, era el principal encargado del ramo hacendario de la catedral. También debía efectuar el mayordomo los gastos pendientes de dicho ramo. La vulnerabilidad del cargo se explica en razón de los problemas de falta de liquidez y retraso crónico de las rentas decimales además del consecuente déficit de la fábrica. *Vid.* John Frederick Schwaller, *Orígenes de la riqueza de la Iglesia en México: Ingresos eclesiásticos y finanzas de la Iglesia, 1523-1600*, México, FCE, 1990.

mandato de la Corona en 1536.<sup>44</sup> Sin embargo, el obispo franciscano sabía muy bien que su catedral, al menos en sus inicios, tendría que conformarse con presentar cuatro dignidades y cuatro canónigos.<sup>45</sup> Aquí tenemos uno de las múltiples contradicciones entre las utopías de la Corona —que quería crear una Iglesia diocesana magnífica, suntuosa, que proclamara el poderío y la unión sacra entre los vicarios de Cristo y la Monarquía, en un momento en el que la cristiandad se escindía— y la realidad de la iglesia en Indias, una iglesia diocesana que tenía que fundarse sobre todas las adversidades, sobre el poder de los frailes, sobre la avaricia de los encomenderos, sobre la pobreza de las rentas decimales, sobre las ruinas de una ciudad destruida, en reconstrucción:

En la ciudad de Temistitlan, a veintisiete días del mes de mayo del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos y treinta y dos años, se juntaron el ilustrísimo y magnífico señor, presidente e oidores de su majestad desta abdiencia y chancillería real de la Nueva España, y el reverendo señor fray Juan de Zumárraga, electo obispo confirmado de esta ciudad, vieron una cédula de su majestad, su tenor de la cual es este que sigue:

La reina. Presidentes e oidores de nuestra abdiencia y chancillería real de la Nueva España y reverendo padre fray Juan de Zumárraga, obispo de México, Bernardino Vázquez de Tapia y Antonio de Carvajal, procuradores generales desta tierra me hicieron relación que a cabsa de os llevar vos el dicho electo todas las rentas de los diezmos eclesiásticos desta tierra, la iglesia no está proveída como conviene y sería razón, así de clérigos como de las otras cosas necesarias, y nos suplicaron y pidieron por merced lo mandásemos proveer como la nuestra merced fue; y porque a cabsa de no haber venido las bulas el obispado no se ha hecho la erección de él, yo vos mando, que entretanto se hace y envía, hagáis y proveáis conforme a la erección del obispado de Tlascalteca que hizo el reverendo en Christo padre don fray Julián Garcés, obispo de Tlaxcala e santa María de los Remedios, cuyo traslado os será mostrado, firmado de nuestro infrascrito secretario, se gasten y distribuyan los diezmos del dicho obispado entre el dicho electo obispo y las personas por nos nombradas y presentadas a las dignidades, y canonjías, y raciones de la dicha iglesia catedral de México y fabrica, habiendo consideración a las personas que residieran en la dicha iglesia de las por nos proveídas al tiempo que hicieredes el dicho repartimiento. Fecha en Madrid a primero día del mes de septiembre de mil quinientos y treinta años. Yo la reina. Por mandado de su majestad, Juan de Samano [Rubricas].<sup>46</sup>

<sup>44</sup> La bula de erección dice: “[...] Y a más, en la misma iglesia de México, erigimos e instituímos cabildo de canónigos y de personas, con mesas episcopal y capitular, y con sello y otras insignias, jurisdicciones, privilegios y preeminencias episcopales y capitulares [...]”. ACCMM, “Ejecutorias de la erección de la iglesia catedral”, *doc. cit., loc. cit.* Cfr. García Icazbalceta, *op. cit.*, pp.137-139. Gabino Castillo en “La muerte del prebendado. La muerte y los capitulares de la catedral de México, siglo XVI”, *Vita brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte*, núm., 7, 2015, menciona que el cabildo fue fundado en 1534. Sin embargo, discrepo con esta interpretación. Disponible en: <http://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A14786> (consultado en septiembre de 2017)

<sup>45</sup> No está de más advertir, que de hecho, no se proveían todas las prebendas desde un primer momento, se iban poniendo solo las necesarias, aumentándolas a medida que se acrecentaban las rentas de la iglesia, lo que significó que muy pocos cabildos estarían completos, los más, nunca, o casi nunca. Y este hecho marcará la historia de los cabildos catedrales novohispanos.

<sup>46</sup> Las cédulas de erección son documentos que nos permiten reconstruir el ideario de los capí-

Empero, no podemos considerar esta real cédula como *la fundación* del capítulo catedral, pues la existencia del cabildo implica, ante todo, un acto jurídico, un acto de poder, de escritura. El cuerpo de canónigos se llama *cabildo*, pero también reciben ese nombre sus sesiones, en donde se discute y se acuerda la gestión de la catedral. En la bula de erección se ordena que se celebren dos veces por semana, tratando en una de ellas “de los negocios ocurrentes” y en la otra “de corrección y enmienda de costumbres.”<sup>47</sup> La primera sesión del cabildo catedral de México, que es su verdadera fundación, tuvo lugar el primero de marzo de 1536:

*In Dei Nomine Amen.* Por este presente auto público sea notorio y manifiesto como en la muy nombrada y gran ciudad de Tenustitlán México, primer día del mes de marzo año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos y treinta y seis años, el muy reverendo y muy magnifico señor don fray Juan de Çumarraga primer obispo de México, estando ayuntado con los muy reverendos señores don Manuel Florez, deán, don Álvaro de Temiño,

---

tulos catedralicios, pues describen detalladamente el número, las funciones, las características de los clérigos que han de conformar el cabildo. La cédula pontificia de la fundación de la catedral de México es excesivamente larga (19 folios), por ello ofrecemos una segunda cédula de erección, que aunque de menor volumen, también ilumina la explicación. *Vid. ACCMM, Reales Cédulas*, lib. 1, s/fl., doc. cit., *loc. cit.*, “Real Cédula de la Erección de la Iglesia Catedral de México”. [...] E en cumplimiento de la cual dicha cédula, los dichos señores presidentes e oidores y el dicho señor electo, dijeron que habiendo visto la dicha erección y platicado con los presentados deán y canónigos, les parecía y pareció, que deberían mandar y mandaban que se gasten y distribuyan los diezmos de este dicho obispado en la forma siguiente: Primeramente, que el presentado deán, Manuel Florez, desde día de año nuevo deste presente año de treinta y dos, gane ciento y cincuenta castellanos de a razón de cuatrocientos y ochenta y cinco maravedíes cada un castellano de buena moneda. Ítem. Que los presentados canónigos, que son el bachiller Alonso López, y Gaspar López, y Pedro Morales, y Joan Bravo, y Joan Xuárez, y Diego Vázquez, gane cada uno cien castellanos de la dicha moneda y del dicho valor desde el dicho día. Ítem. Que porque para administrar los sacramentos son necesarios curas, que entretanto que la dicha Iglesia se erija se dé a cada uno dellos cincuenta pesos de buen oro [...] Ítem. Porque la devoción piadosa de las ánimas del purgatorio es muy grande, y en las iglesias catedrales se acostumbra que la cofradía de las ánimas del purgatorio se sirva por las dignidades y canonjías, se acordó que la consagración de los presentados y los curas sean obligados desde principio deste presente año en adelante todos los domingos después de vísperas y completas decir una vigilia de tres lecciones y otro día una misa cantada con su responso en las capillas de las ánimas del purgatorio, y que la limosna que la cofradía o cepo hobiere, o cualquier manda que se hiciere, se reparta hermanablemente entre las dignidades y canónigos presentados y curas como ellos se concertaren [...] Ítem. Que haya una persona que haga el oficio de pertiguero las pascuas, domingos y fiestas, que lleve un cetro para regir las procesiones y servir al altar, que se le de diez y seis castellanos de Castilla, y más se le añada porque es poco el salario para esta tierra hasta treinta pesos de buen oro. Ítem. Ha de haber una persona que entone los tonos y rija el facistol que ha de suplir el oficio de sochantre, el cual se le de treinta pesos de buen oro de más del salario de la capellanía de los Ángeles, y más se le añaden otros treinta pesos de buen oro de salario. Ítem. Cuatro mochachos para servicio del altar, que se de a cada uno una opa colorada, de lo perteneciente a la fábrica, y más a cada uno doce castellanos de Castilla [...] Fray Juan electo de México. *Episcopus Sancti Dominici* [Rubricas].  
<sup>47</sup> ACCMM, “Executorias de la erección de la iglesia catedral de México...”, *doc. cit., loc. cit.*

maestrescuela, don Raphael de Cervantes, tesorero, Juan Bravo, Juan Xuárez, Miguel de Palomares, Christóbal Campaya, canónigos de la santa iglesia de México, en su cabildo, tañido su campana, como lo han de uso y costumbre, acordaron y deputaron, y nombraron a Christóbal Campaya, canónigo de la dicha iglesia, para que fuese a los reynos de Castilla a negociar ciertas cosas concernientes a esta dicha santa 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, y un de 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 maravedís, por tiempo y espacio de dos años primeros siguientes, el cual auto el dicho señor obispo, dignidades y canónigos, lo firmaron de sus nombres [...] Fray Juan, obispo de México. Manuel Florez, Álvaro de Te-  
miño, Raphael de Cervantes, Joan Bravo. Miguel Palomares. Joan Xuárez [Rúbricas] [...]<sup>48</sup>

En este acto, “[...] estando ayuntados [...] en su cabildo, tañido su campana, como lo han de uso y costumbre [...]” implica y evoca marcados rasgos de hermandad y profundas raíces, antiguas, consistentes y nucleares, podemos percibir con claridad que el cabildo es un cuerpo, una *corporación*.

El cabildo catedral debía ser el cuerpo más selecto del clero del reino; el espejo de una imagen ideal. Empero no siempre sucedía así.<sup>49</sup> Al cabildo catedral más bien se llegaba por los caminos del prestigio y de los vínculos corporativos. La “presentación” a una prebenda significaba una especie de coronamiento de una carrera eclesiástica secular. Representaba el acceso al grupo más selecto del clero del obispado.

Así, el alto clero diocesano adquirió un *status* de poder y riqueza que se correspondía con el de la nobleza. Se procuró que los capítulos catedralicios estuviesen formados por hombres de probada “limpieza de sangre” y “buenas costumbres”, que provinieran de familias “honorables”, que contaran con una educación intelectual esmerada, de preferencia universitaria, con títulos doctorales en teología, derecho o cánones.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 1. fl.1, 1 de marzo de 1536.

<sup>49</sup> En su artículo sobre el doctor Juan Negrete, Enrique González y González da cuenta de la trayectoria clerical del arcedián de la iglesia catedral de México. “Diversos documentos relacionados con Negrete, en su mayoría inéditos, nos revelan las dificultades internas que debieron sortear el primer obispo y cabildo eclesiástico de México para asentar la Iglesia secular. Negrete, antes que factor de cohesión en el cabildo, fue causa de divisiones y conflictos, debido a su disipado estilo de vida y, especialmente, a su carácter, inclinado a la maledicencia y a la murmuración, y fuente de enemistades, procesos y cárceles. Su caso muestra también la ambivalencia de no pocas personalidades que participaron en la creación de las instituciones peninsulares en los territorios de conquista”, *vid.* “El arcediano de México don Juan Negrete (siglo XVI): entre el oficio y la disipación” en *Histórica*, [S.l.], v. 36, n. 1, p. 11-52, oct. 2013. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7505> (consultado en noviembre de 2017)

<sup>50</sup> Zumárraga en sus cartas al rey instaba a que enviasen clérigos “bien formados en ciencia y virtud”, con resultados muchas veces no muy satisfactorios, por lo que emprendió una verdadera reforma de su clero catedralicio. Con mucho afán lo vemos fundar y consolidar la escuela catedralicia de su sede, y exige al Consejo que, su arcedián y maestrescuela fuesen, al menos, bachilleres en algunos de los derechos, o bien el primero graduado en teología y el segundo en filosofía, estos, con el prelado, formaran el núcleo de la escuela catedralicia. Sobre este punto insistiremos más adelante. ACCMM, *Correspondencias*, vol.7, fl.12 y ss, “Fray Juan, obispo de México,

En sociedades de Antiguo Régimen, profundamente cerradas, altamente controladas y jerarquizadas y con poca movilidad social, la pertenencia a esta poderosa institución les otorgaba —a los clérigos del cabildo catedral— una reestructuración de las relaciones con el entramado social, y esto hacía posible que las corporaciones fueran el modelo de unión, los núcleos de amistad y solidaridad más importantes de las comunidades.<sup>51</sup> *Corporar*, unirse y someterse a un convenio común envolvía una acción de dimensiones efectivas intensas. Los acuerdos de confraternidad, como la pertenencia al capítulo catedral, hacen que en sus miembros se consoliden sentimientos de solidaridad, de confianza, de la mutua fidelidad, la tranquilidad de sentirse siempre acompañado.<sup>52</sup>

Como grupo y sujeto de relación social, el cabildo tendrá el afán de preservar su identidad más allá de la vida de sus miembros. Pues a diferencia de los obispos, quienes eran *príncipes* casi siempre distantes, el cabildo se conformaba como un cuerpo sólido, arraigado en la tierra, perenne, lo que permitía asegurar la cadena que hacía posible la transmisión, no solo de la *tradicón catedralicia*, sino también de los saberes y criterios del gobierno y la administración. Y esta perennidad le otorgaba al cabildo catedral un poderoso vínculo que lo hermanaba más allá de la temporalidad terrena.

Esta *hermandad* fundamentaba su poder sobre el pilar de la *tradicón catedralicia*, que les venía desde la fundación apostólica de la Iglesia, y esta los envolvía con varios ropajes históricos, es decir, de otras *tradiciones* que se dieron a diferentes intensidades y ritmos.<sup>53</sup>

---

al rey”, 22 de mayo de 1540; Cfr. Marcel Bataillon, “Zumárraga, reformador del clero secular”, en, Pilar Gonzalbo (coord.), *Iglesia y religiosidad*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 43-47.

<sup>51</sup> Cfr. José A. Sesma Muñoz, (comp.), *Cofradías, gremios y solidaridades en la España Medieval*, Navarra, Estudios Medievales Stella-Navarra, 1993, *passim*.

<sup>52</sup> Vid. Andrew Cox (comp.), *The Corporate State. Corporatism and the State Tradition in Western Europe*, Cambridge, Elgar Press, 1988, pp. 255 y ss.

<sup>53</sup> Oscar Mazín, *El cabildo catedral*, *op. cit.*, pp. 13 y ss.

## 2. LA CATEDRAL. EL ESPACIO LITÚRGICO

[...] señalaron sitios, tiraron los cordeles: La planta es cuadrada, con tal orden y concierto, que todas las calles quedaron parejas, anchas de á catorce varas, y tan iguales, que por cualquiera calle se veen los confines de ella; quedó de acequias en cuadro cercada con otras tres que atraviesan de Oriente á Poniente la Ciudad, para la comunicación del bastimento, que entre por canoas; los barrios, y arrabales de ella quedaron para la vivienda de los Indios, con callejones angostos, y huertesillos de camellones con acequias, como los tenían en su gentilidad, donde siembran flores y plantas.

Fray Agustín de Vetancourt, *Téatro mexicano*

En la visión eclesiológica y clerical de la modernidad temprana, la liturgia y la música, tenían un lugar, un espacio determinado.<sup>1</sup> Un espacio tanto físico como social, un espacio en perpetua construcción, en donde se hallaban entreteljidos la arquitectura, la teología, la historia sagrada, las estructuras sociales coloniales y los proyectos eclesiásticos de los prelados del arzobispado de México, todo ello en una apretada trama, en donde las líneas de las actas capitulares, los espacios y los silencios de la documentación, nos dan la pauta para redescubrir el sentido y la forma de la música de catedral.

La primitiva catedral de México fue construida por el arquitecto Martín de Sepúlveda, y en 1540 se contrató también al maestro sevillano Francisco de Chávez. Este antiguo edificio se encontraba ubicado en el recuadro norte de la plaza mayor, orientada de oriente a poniente, y su ábside, que miraba precisamente al Oriente, formaba un semihexágono. Esa catedral tenía una planta basilical de tres naves, separadas por pilares ochavados de orden toscano. Su techumbre era un artesonado de madera, la parte central de dos aguas, mientras que las naves laterales tenían vigas planas; por su parte, los muros estaban coronados por almenas; las portadas eran sencillas, la principal se en-

<sup>1</sup> Entendemos aquí por «eclesiológica» a la parte de la teología católica que estudia a la Iglesia institucional, su papel e importancia social, política y económica en determinada época y comunidad; siguiendo en esto a D. Iogna-Prat, *op. cit.* pp. 12 y ss.

contraba señalada por un par de columnas rematadas por un frontón. Con el transcurso del tiempo, el interior fue enriqueciéndose con retablos, pinturas, esculturas y joyas litúrgicas.<sup>2</sup> Será a partir de 1562 cuando se dé inició a la primera etapa de la construcción del edificio de mayor tamaño y suntuosidad.

En el Antiguo Régimen, la edificación de una catedral implicaba poner en marcha profundos conocimientos, no sólo arquitectónicos y tecnológicos, sino sobre todo, bíblicos, teológicos y retóricos, pues ninguno de esos edificios se construyó al azar o por caprichos estéticos de *patronvs* laicos o autoridades civiles o eclesiásticas.<sup>3</sup>

La *forma* que se asignaba a una iglesia catedral estaba íntimamente vinculada con el simbolismo teológico e histórico, y con los discursos que debía representar. La catedral era un lugar sagrado, literalmente era “la casa de Dios”. Para los teólogos y clérigos, al penetrar en el espacio del templo los fieles transponían un umbral que los conducía del mundo profano al mundo sagrado de la Jerusalén Celeste, de la Ciudad de Dios. La puerta de una catedral era esencialmente el paso de un mundo a otro, por lo que estas puertas resumen la naturaleza y significado del edificio entero. Es pues la entrada al cuerpo de Cristo: “Yo soy la puerta; el que por mí entra será salvo”.<sup>4</sup> En la portada de la catedral de México, al igual que en las grandes catedrales mediterráneas, no es sólo una puerta, sino son tres las que se abren, evidentemente nos remite a la Trinidad.

La catedral —como todos los templos católicos— era la representación terrena de la casa de Dios en el cielo. El templo era mística y teológicamente la imagen de la Jerusalén de los últimos días, el cosmos mismo, en cuyo centro se encontraba Cristo, y que desde el punto de vista espiritual el templo —*templum, ecclesia, naos*— significaba la congregación, la asamblea de los creyentes —*ecclesia*— el cuerpo místico de Cristo, lo que será materializado arquitectónicamente en las plantas de cruz latina, que no es otra cosa que la figura de Jesús crucificado, adoptadas muy pronto por la catedrales del mundo mediterráneo.<sup>5</sup>

El templo católico por antonomasia era la Catedral, el *omphalos* de la diócesis, la “primada”, la sede de los obispos, el lugar de la cátedra del jerarca. La catedral hispánica tratará de emular a “la primera catedral latina”, san Juan Laterano de Roma, que contiene la *cathedra Petri*, la cátedra del príncipe de los Apóstoles y por ello prefiguración y modelo de todos los tronos episcopales, y por otro lado, el Templo de Salomón, el primer gran edificio de lo sacro en la historia de la Salvación.<sup>6</sup>

La orientación de la catedral implicaba plasmar el orden cósmico por medio de dos ejes fundamentales: el cuadrado y el círculo, las imágenes perfectas según los teólogos,

<sup>2</sup> Cfr. Luis G. Serrano, *La traza original con que fue construida la catedral de México*, op. cit., *passim*; y Martha Fernández, *La imagen del templo de Jerusalén en Nueva España*, México, UNAM-Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, 2003, pp. 81 y ss

<sup>3</sup> Ya Martha Fernández en una serie de estudios puso de manifiesto, desde la historia de la arquitectura, la importancia del espacio catedralicio para el culto y la liturgia. Cfr. “El sentido simbólico de la Catedral de México” en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004 (Estudios y fuentes del arte en México: LXXIII), pp. 17-57.

<sup>4</sup> Jn. 10-9.

<sup>5</sup> Dominique Iogna-Prat, op. cit.

<sup>6</sup> Cfr. Jean Hani, *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1997, p. 31 y ss.

que encierran en su perfección la naturaleza, el Cielo y la Tierra. Es decir, el templo, la *fábrica catedralicia*, establece la relación entre el orden cósmico y el terrestre, entre lo divino y lo humano.

El círculo y el cuadrado son perfectos porque en sus formas representan la perfección divina bajos sus dos aspectos: el círculo —la esfera— en la que todos los puntos están a la misma distancia del centro, no tiene principio ni fin, simboliza la unidad ilimitada de Dios, su infinitud. El cuadrado —el cubo— es la forma de todo conocimiento estable, es la imagen de lo inmutable, de la Eternidad divina. En un nivel inferior, el orden cosmológico es tangible en la Creación divina, en la Naturaleza.<sup>7</sup>

La catedral debía estar “orientada”, es decir, con el presbiterio hacia el oriente, hacía Jerusalén. Empero, la catedral de México tuvo que ser construida en sentido sur-norte, debido a los problemas implícitos al suelo de la ciudad y a su relación con la proyección de la plaza mayor.

Según esta centenaria tradición canónica, Cristo es el Sol del Universo; además, la ciudad sagrada de Jerusalén —el centro del mundo— se encuentra al oriente. Así, la cimentación primigenia de la catedral de México tenía la orientación canónica. Sin embargo, la “nueva orientación” de catedral servirá para darle un nuevo simbolismo, pues según la tradición cristiana el norte es la región del Cielo, en donde el sol permanece un momento oculto justo antes de elevarse de nuevo hacía el horizonte. Así, la ubicación de la nueva catedral en el costado norte de la plaza mayor significaba la construcción de la ciudad sagrada contra los malos espíritus.<sup>8</sup>

La *fábrica* de catedral estaba también imbuida en un abigarrado sistema de representación simbólica de los números, es decir, imbricada con el elemento originario de las cuatro artes matemáticas del *quadrivium*: aritmética, geometría, astronomía y música. Sobre todo estarán presentes, a lo largo de los discursos arquitectónicos y musicales, dos números y sus combinaciones, esto es el cuatro y el tres, que es igual a siete. El número de las siete artes liberales.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> La planta rectangular de catedral deriva de la tradición bíblica, del templo de Jerusalén, pero también sigue a las basílicas de la antigüedad cristiana. La cruz latina es el cuerpo crucificado de Cristo, y en ese mismo sentido, todo el templo representa el cuerpo místico del mesías, y la Jerusalén Celeste de san Juan Evangelista; sin embargo, es altamente significativo que la catedral de México haya adoptado la planta de cruz latina, pues con ello se convirtió en la representación material de una ciudad sagrada, en una “Nueva Jerusalén”. Y para confirmar la presencia de Cristo en esta nueva ciudad sacra, el presbítero de la catedral toma una forma semihexagonal, figura geométrica vinculada al Crismón, la representación de Dios en su segunda persona, Cristo expresado con los caracteres griegos *XP*, de ahí que el ábside las catedrales del mundo mediterráneo tengan esta forma, del nombre del Mesías.

<sup>8</sup> Isidoro de Sevilla, *Los tres libros de las sentencias*, lib. 1, caps. 25-28; Erlande-Brandenburg, *La Catedral*, *op. cit.*, pp. 243 y ss.

<sup>9</sup> San Agustín, en su tratado *De Musica* desarrolla la idea de que el número guía a la inteligencia de la percepción de lo creado a la realidad divina. Expone también la teoría según la cual la música y la arquitectura son hermanas, ambas hijas del número y reflejo de la Armonía Eterna. Los teólogos y constructores del Antiguo Régimen conocían la analogía entre proporción arquitectónica e intervalos musicales, y tanto en las construcción de edificios como en la creación musical,

El número cuatro, creían los clérigos letrados, contenía diversos significados simbólicos: uno de los más antiguos y trascendentes es el que se refiere al mundo como un cuadrado, limitado por cuatro pilares, orientados hacia los correspondientes puntos cardinales y custodiado por cuatro ángeles. Cuatro también eran los misteriosos seres que realizaban la majestad de Dios, según la visión de Ezequiel, el Tetramorfos: cuatro seres, que tenían cuatro aspectos diferentes, de hombre, de león, de toro y de águila<sup>10</sup>, y que la tradición exegética de la Antigüedad tardía identificará con los cuatro evangelistas, soportes terrenos de la revelación del Mesías, por lo que constituyen los pilares de la Iglesia.

En todas estas connotaciones simbólicas debieron pensarse en el momento de realizar el proyecto de catedral con cuatro torres-pilares, precisamente una en cada esquina. Entre ellas, no podemos olvidar la de los cuatro ángeles que custodian el mundo, y que propició a lo largo de la Edad Media que en los templos se erigiesen altares dedicados a los ángeles en las esquinas de los mismos. La catedral de México no fue la excepción, y precisamente una de las capillas que se formó con el cubo de la torre primigenia fue dedicada a los ángeles, encabezados, según la tradición medieval, por el arcángel San Miguel. Al final, no se construirán las cuatro torres del proyecto original, pero si las dos que flanquean la fachada principal del edificio, las cuales tienen, como todas las torres catedralicias, campanario, y servirán para guiar simbólicamente la ruta del sol a lo largo del día y del año por sobre la ciudad; por estar el edificio de sur a norte, y las torres de oriente a poniente, estas indican la salida y puesta del sol, de hecho siguen todo el día litúrgico su curso como “Cristo el sol de justicia, la luz del mundo”.<sup>11</sup>

El siete, en esta visión simbólica, era un número lleno de significados sagrados: los siete días de la creación, las siete edades del mundo, los siete dones del Espíritu Santo, las siete virtudes, los siete sacramentos, los siete patriarcas, los siete pecados capitales, los siete planetas, los siete metales, las siete artes liberales. El siete es el número perfecto, al ser la suma de tres más cuatro: tres es el número sagrado (la Trinidad) y cuatro el cosmos ordenado. Siete también son los brazos de la *menorah* judía del templo de Salomón, del árbol de la vida.<sup>12</sup>

En el proyecto primigenio de la catedral de Claudio de Arciniega las tres naves centrales se elevarían a la misma altura, y estarían cubiertas por un rico artesonado de madera, en tanto que las naves de las capillas tendrían techo de vigas que se inclinarían hacia el exterior. De esta forma, el alzado de este templo estaría en consonancia con

---

llevaban a la práctica estos conocimientos.

<sup>10</sup> Ez. 1, 5-12.

<sup>11</sup> Otto von Simson, “La medida y la luz”, en *La catedral gótica, op. cit.*, pp. 43 y ss.

<sup>12</sup> Sí uno observa los planos de las trazas de catedrales de los siglos XV y XVI se puede dibujar este candelabro de siete brazos, teniendo como mástil el eje que va de la Puerta del Perdón al ábside, y completando la traza con la cruz de la misma planta. En el templo de Salomón, el candelabro se encontraba frente al “santo de los santos”, sobre la mesa de los panes y las ofrendas; desde la perspectiva cosmológica, ese candelabro-traza representa los planetas y el Cosmos ordenado, con el Sol-Cristo como astro rey, en el eje mismo del edificio, por ello la catedral tiene siete puertas, desde donde irradia su luz. *Vid. Dios Arquitecto. El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando. Comentarios a la profecía de Ezequiel*, ed. Juan Antonio Ramírez, trad. José Luis Oliver Domingo, La Biblioteca Azul/Serie Mayor. 4, Siruela, Madrid, 1991, *passim*.

las antiguas basílicas de la antigüedad cristiana. Como sabemos, Claudio de Arciniega, siguiendo el proyecto trazado por los clérigos del capítulo catedralicio, había ideado la catedral de México de cinco naves y con techumbre de madera —viguerías y artesonado— de acuerdo a lo que ellos conocían como la basílica de san Pedro en Roma, que, según la leyenda, había mandado construir el emperador Constantino en el siglo IV también de cinco naves, cubierta de madera, sin cúpula.

Estas edificaciones evocaban las montañas sagradas de la tradición bíblica: el monte Ararat de Noé; el Sinaí donde Moisés recibió la Torá; el Carmelo donde Elías encontró a Dios; el Sion donde se levantó el Templo; el Gólgota donde murió Cristo, y el Tabor donde ocurrió la transfiguración del Mesías.<sup>13</sup>

La catedral de México encuentra su centro simbólico en el coro y en el altar mayor, cuyo retablo se eleva y vincula con el episodio bíblico del nacimiento de Cristo. El altar mayor es pues, no podemos omitirlo, el simbolismo más obvio de Cristo: nacimiento y muerte del Mesías se encuentran unidos en ese microcosmos que es la catedral: “Y vi la ciudad santa, la Nueva Jerusalén que descendía del cielo de lado de Dios, ataviada como una esposa que se engalana para su esposo. Y oí una voz grande, que del trono decía: He aquí el Tabernáculo de Dios entre los hombres, y erigirá su tabernáculo entre ellos, y ellos serán su pueblo y el mismo Dios será con ellos”.<sup>14</sup>

Un tabernáculo en medio del cual se encuentra Cristo, una ciudad cuyo centro y templo es Cristo mismo. Y en el sentido de que el *templum* cristiano reemplazó al de Jerusalén, el altar mayor es la síntesis de todos los altares que tenía aquel templo: el de los holocaustos, en el que se sacrificaba al Cordero de Dios, pero sobre todo es la mesa apostólica de la última cena, es decir, la del pan eucarístico, y es, también, el altar de las ofrendas, como el incienso, así pues, el altar mayor es el epicentro de catedral.

En la catedral de México, como en su modelo hispalense, el altar mayor es exento, colocado hacia el presbiterio. Con ello el presbiterio, con sus retablos y su bóveda, evocaría el espacio de una cueva sagrada, que se vincula a la tradición de la montaña: disposiciones opuesta y complementarias que convergen en un mismo simbolismo: las bóvedas de catedral corresponden a las del cielo —la cúpula—, mientras sus jambas corresponden a la tierra —la parte cubica del templo. En la arquitectura cristiana la cueva es una forma más del *sancta sanctorum*, el lugar de la epifanía, pues según la tradición bizantina, Cristo había nacido en una gruta. Todo esto significa que tanto la planta de todo el edificio, el ábside y el diseño de toda la catedral representan el nacimiento, vida, muerte y resurrección de Cristo, en una síntesis de historia sagrada, cosmología, teología y pastoral.<sup>15</sup>

El coro de catedral era un espacio privilegiado, es el lugar que daba sentido social y eclesiológico a todo el edificio, a la corporación clerical misma, pues en él acontece de forma tangible para los oídos el acto litúrgico. El coro es un portal por el cual los mensajeros divinos —los ministros de lo sagrado— ascienden del caos del Mundo a lo

<sup>13</sup> Guillaume Durand de Mende, *Rationale Divinorum Officiorum*, Lib. I, Argumento A.

<sup>14</sup> Apoc. 22, 2-4.

<sup>15</sup> *Rationale Divinorum Officiorum*, *op.cit.*, Lib. VI, Argumento V.

armónico de lo celeste a través del canto.<sup>16</sup> El coro sólo era accesible a los clérigos, tenía tres puertas, por ellas los *oficiantes* entran y salen a lo largo del día anunciando las distintas fases del drama litúrgico. Los diáconos utilizaban las puertas laterales, sólo los sacerdotes consagrados pueden atravesar la puerta central, la puerta *real*, la entrada a un espacio sagrado.

El coro primigenio de la catedral de México se encontraba en el ábside. En la tradición románica, y a lo largo del gótico, las naves de las catedrales se prolongaron progresivamente para representar peregrinaciones hacia el altar, peregrinaciones que a partir del siglo XIII se volverían procesiones dentro de la liturgia misma, y que en la catedral de México se llevaran a cabo en las naves laterales, las cuales señalaban el camino de ascensión hacia el *santa sanctorum*, desde la puerta *real* del coro hacia el altar mayor, y en correspondencia con el presbiterio y el ábside, esto es, siempre hacia Cristo.

El coro era el lugar donde clerecía y ministriles se concentran para interpretar la música sagrada; por ello era concebido como un ámbito cerrado a los fieles. Las sillerías, según la leyenda, se remontan a los primeros años de la Iglesia, pues por disposición del papa san Clemente (88-97) se fundó la comunidad de los orantes unguidos: “porque hasta aquel tiempo, desde mi padre san Pedro, cantaban en pie en el presbiterio: al modo que los serafines en la Gloria están atentos al trono del Señor”. La sillería tendrá dos niveles de sitalia: uno para los canónigos, el clero alto, y el otro para los capellanes y beneficiados, que forman el coro bajo. Dichas sillerías toman la forma de hemicírculo al seguir el contorno del muro que la envuelve por tres de sus cuatro lados, y este semicírculo, en su conjunto, sintetiza la forma del templo y con ella todo su sentido simbólico.<sup>17</sup> En el “trono” arzobispal del coro se colocó a san Pedro, vicario de Cristo, piedra angular de la Iglesia, rodeado de los apóstoles, los evangelistas, los padres de la Iglesia, mártires y demás fundamentos que consolidaron a la Iglesia de Cristo a lo largo de la historia. El coro es pues una síntesis de la historia sagrada.

Empero, la catedral no era ni pretendía ser un edificio religioso en el sentido laico y contemporáneo que nosotros le damos, sino un espacio sagrado, un *templum*, pues fue concebida, diseñada y construida para ser la reproducción terrena del palacio que habita Dios en el cielo y de la ciudad santa: la Jerusalén Celeste.

Para conseguir ese complejo objetivo sus constructores y diseñadores emplearon un lenguaje formal cargado de simbolismos: espacios, alzados, ornamentos, distribución interna, todo responde a principios que no derivan del arte religioso, sino de los arquetipos de la arquitectura sacra, de las Escrituras, de la teología, de la patrística, de la historia sagrada.

En consecuencia, el lenguaje formal de la catedral no respondía solamente a las corrientes artísticas que estuvieran en boga durante las diferentes etapas de su construcción. Este lenguaje más bien respondía a discursos y tradiciones seculares de carácter

<sup>16</sup> Vid. Patricia Diaz Cayeros, “Entre lo celestial y lo terrenal: la sillería del coro de la catedral de Puebla” en Gali, M.(ed.), *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*, México, BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1999, pp. 445 y ss.

<sup>17</sup> *Rationale Divinorum Officiorum*, *op.cit.*, lib. VI, Argumento B; Titus Burckhardt, “Sabiduría geométrica” en, *Chartres y el nacimiento de la catedral*, pp. 131 y ss.

eclesiológico que sirvieron de guía y fundamento para quienes estuvieron vinculados con el diseño y construcción de la catedral (principalmente a los obispos y clérigos del cabildo), pues es claro que el objetivo de todos ellos no fue simplemente el construir un monumento, por más que una de sus preocupaciones fuera la de levantar un edificio “sólido y permanente [...] conforme al arte de la arquitectura”,<sup>18</sup> sino un santuario, un *templum*, y así crear un poderoso discurso mediante un espacio sagrado que suscitara la proyección de la gracia divina sobre la ciudad y los fieles. Buscaban la creación de espacios sagrados propicios para la teofanía en la celebración de cada oficio.

La catedral seguía el eje horizontal de la cruz —todo el universo resumido en la fábrica del templo— y todos los hombres, de todas las épocas, alrededor de un centro: el ara. La primera fase de los misterios, el paso de la circunferencia al centro, la reunión de los dispersos sobre el ara, que es punto de intersección del eje horizontal de la gran cruz del *kosmos*; la segunda fase de los misterios: la ascunción del universo y el hombre integrados en Cristo que se da siguiendo el pilar axial hacia la “puerta del Cielo, la clave del arco, las jambas que la franquean y llegan a la morada del sol”.

Esta arquitectura que se adivina a través de los volúmenes y las formas del templo material es la arquitectura misma del templo, cuyas “piedras vivas” se ordenan y trazaban, según creían los clérigos, siguiendo el plano de la Jerusalén Celeste.<sup>19</sup>

### 2.1. LA CIUDAD Y EL TEMPLO

Desde la temprana Edad Media hasta las plena Modernidad todas las ciudades cristianas intentaron ser un anticipo, en tanto imagen y representación, de la Jerusalén Celeste. El cristianismo favoreció un imaginario que prolongaba el de las civilizaciones de la Antigüedad, que sólo podían concebirse y vivir en un espacio sagrado y en función de él. Pronto prevaleció una representación inédita de la ciudad que combinó dos “realidades” opuestas: una terrena y otra trascendente. Por ello, el concepto urbano resultante se atendrá al modelo absoluto descrito en el Apocalipsis: “Y no vi en ella templo; porque el Señor Todopoderoso es el templo.”<sup>20</sup> El *templum* —la catedral— es pues la representación simbólica más nítida del Cuerpo de Cristo.

Los ritos de consagración de una catedral evocaban esta asimilación: se entonaba el himno *Vrbs Beata Hierusalem*,<sup>21</sup> al tiempo que el obispo ungía doce veces los muros o las columnas del nuevo templo en los doce puntos que corresponden a las doce puertas de la ciudad apocalíptica.

Si la ciudad era un templo, la iglesia, por su parte, era una ciudad. De hecho, para los prelados y el alto clero catedralicio, su templo era una fortaleza consagrada que protegía más que las murallas y los bastiones construidos con piedras.

<sup>18</sup> ACCMM, Actas de Cabildo, lib. II, f. 124.

<sup>19</sup> Hani, *op. cit.*, pp. 165 y ss.

<sup>20</sup> Apoc. 21, 10-23.

<sup>21</sup> Himno, probablemente del siglo VII-VIII, que comprende ocho estrofas (junto con una *Gloria in excelsis*) de la forma “Urbs beata Jerusalem, dicta pacis visio, Quæ construitur in coelo vivis ex lapidibus, Et angelis coronata ut sponsata comite.”

El modelo de ciudad sacra cristiana proviene directamente de la que se forjó en la Antigüedad Tardía, con el cristianismo como religión de Estado, que se propuso marcar el territorio urbano mediante unas basílicas distribuidas de tal manera que las líneas ideales que las unen superponen el signo de la cruz a la traza urbana: la forma que sustenta esta operación simbólica es una cruz que cubre la ciudad como una protección divina invisible, pero presente. “Forma crucis Templum est, Templum victoria Christi”, decía san Ambrosio al hablar de estas metáforas de profunda trascendencia.<sup>22</sup>

Como sabemos, la cultura de la modernidad temprana funcionaba por analogías: a la Jerusalén Celestial la reflejaba la terrena, y entre ambas ciudades se establecen vínculos tangibles, como las doce puertas descritas por Ezequiel hasta su clímax histórico, con la transformación que sufrió la ciudad con la pasión de Cristo.<sup>23</sup> Ésta sustituyó a la Jerusalén histórica por un conjunto de santos lugares que se trazaba sobre el tejido de las calles, confiriendo a la ciudad un estatus místico y apocalíptico suspendiéndola entre el Cielo y la Tierra. Con esto, la distinción entre la ciudad vislumbrada por san Juan y la de los santos lugares prácticamente se anuló, convirtiéndola en una misma.

Empero la cristiandad no intentó jamás reproducir los modelos urbanos que actualizaba. Para esta cultura la parte equivalía al todo. Con este principio de *metonimia* el prototipo se reducía a un pequeño número de sus características —e incluso a una sola de ellas— que garantiza su identidad. Lo que cuenta no es tanto su materialidad, si no la lectura que de ella se hace, por ello, en las principales urbes de la cristiandad del Antiguo Régimen los santuarios se disponen circularmente, “amurallando” los espacios urbanos.

Y es aquí en donde las procesiones, al ser una liturgia itinerante, en su recorrido por los santos lugares, cobran todo sentido: su realización frecuente se hace para cristianizar la ciudad, se inscriben, como las fundaciones parroquiales y monásticas de la Corona, siguiendo los paradigmas trazados por la *Civitas Dei* agustiniana, el del “conjunto de la comunidad cristiana” (“*civitas in civibus est*”), una ciudad pues, con densos contenidos urbanos.<sup>24</sup>

Así, la implantación de una *muralla sagrada de santuarios* permite a las ciudades terrenas imperfectas (por pertenecer al mundo) adquirir nuevos significados: la de convertirse en un revelación de la ciudad escatológica. La ciudad episcopal de México intentó hacer coincidir su existencia material con su modelo místico. Será en la conciencia colectiva en donde la urbe material, realizada con algunas construcciones significativas, pero sobre todo con el canto de la oración emitido desde catedral, construía y fijaba su estatus sobrenatural.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Alain Erlande-Brandenburg, “Catedral” en, *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, Jacques LeGoff y Jean Cluade Schmitt (eds.), Madrid, Akal, 1993, pp. 128 y ss; Otto von Simson, *La catedral gótica, op cit.*, pp. 23 y ss.

<sup>23</sup> Ez. 48, 30-34.

<sup>24</sup> Recordemos para los clérigos y teólogos del Antiguo Régimen una *urbs* solo es posible si se trata de una ciudad sede episcopal.

<sup>25</sup> Antonio Rubial, “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, vol.

En el espacio entre las bóvedas y los muros, el espacio infinitamente común en el que se trascienden, de hecho, todas las categorías, tanto de lo sagrado como de lo mundano, es el espacio de la totalidad del templo, de la totalidad del mundo.<sup>26</sup>

El fundamento para la creación y la interpretación de un templo se encuentra en las Escrituras. Como sabemos, existían tres niveles para su interpretación: literal, alegórico y anagógico. De estos, los niveles más profundos se logran con el análisis alegórico y, aún más, con el anagógico. Por ello, los padres de la Iglesia no se interesaron por el sentido literal del templo, o sea, el templo entendido como una estructura material, si no que se dedicaron, sobre todo, a interpretarlo como un símbolo de la Iglesia universal de Jesucristo, que no era otra cosa que la Jerusalén Celeste del Apocalipsis. Lo importante del templo eran sus significados espirituales y místicos.<sup>27</sup> Pero los humanistas del siglo XVI (desde Zumárraga y Herrera, hasta Arias Montano), buscan ceñirse a la realidad histórica, tratan de evitar las consideraciones de orden simbólico, se adhieren a un criterio llano en donde el sentido literal de las Escrituras era el único aceptable.

El templo era también un perfecto microcosmos, trazado por la inteligencia divina: “En esta fábrica dejó Dios estampado con maravilloso arte la semejanza de todo cuanto existe bajo la inmensa cubierta del firmamento.”<sup>28</sup>

La *harmoniae* del templo implicaba la existencia de un vínculo entre la música y los cuerpos celestiales: como el *templum* es un microcosmos, necesita incorporar dentro de sí la armonía universal. Las matemáticas pitagóricas y el neoplatonismo de la Antigüedad Tardía y del Humanismo fueron la clave para construir este sentido del templo. Para los neoplatónicos no sólo eran cantidades y abstracciones, también estaban dotadas de ciertas cualidades intrínsecas, de modo que cada número poseía un sentido propio.

La fuente de todo número y toda forma era el cubo, cuya expresión matemática es el uno. El uno es el más estable de los números, es la unidad absoluta, es la más inmóvil de las formas. Por eso mismo se identifica con la Divinidad. La existencia de ciertos números estables e inmóviles forzosamente implica que hay otros que son activos y móviles.<sup>29</sup>

---

xx, núm. 72, 1998, pp. 5-37.

<sup>26</sup> Según el antropólogo Roy Rappaport en *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Akal, 2016, el tiempo del ritual es un tiempo fuera del tiempo: “Hago referencia a la duración abarcada por los rituales como el ‘tiempo fuera del tiempo’ [...] Ahora podríamos considerar cómo el tiempo fuera del tiempo está realmente fuera del tiempo cotidiano” p. 257. Un estado de excepción que organiza un caos primigenio, que lo regula. El tiempo del ritual es fundamental para que este ejerza su muy particular función social y ecológica: regular, transitar, cohesionar o romper, pactar, significar. Su información es la organización.

<sup>27</sup> Erlande-Brandenburg, “Catedral” en, *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, op. cit., pp. 132-135.

<sup>28</sup> Juan Bautista Villalpando, *apud. Dios arquitecto. op.cit.*

<sup>29</sup> Pero esta no es la única división, los números también se dividen en sexos: los números impares pertenecen a lo masculino mientras que los pares son femeninos. Así como el uno es el primer engendrador, todos los demás números tienen la capacidad de “procrear”. Sin embargo, los números no siguen las leyes de la genética moderna, el fruto puede ser autógeno o proceder del contacto de números del mismo sexo.

El poder procreador del uno se manifestaba en la secuencia uno, dos, tres. En términos geométricos representa la secuencia generativa punto-línea-plano. También es el origen de la secuencia uno, dos, tres y cuatro, que encarna el proceso punto-línea-plano-sólido. Ahí, en el cuatro, se llega al máximo de la construcción terrenal, pues es imposible ir más allá del sólido.<sup>30</sup>

Durante el siglo XVI se ensancharían notablemente el número de consonancias, elaboradas por diversos tratadistas, en consonancia tanto con los desarrollos musicales como arquitectónicos.<sup>31</sup> Como sabemos, los teólogos y clérigos cercanos a los círculos humanistas, estarían al tanto de todas estas propuestas en la teoría musical y matemática, necesarias para construir y sostener sus propuestas retóricas, tanto arquitectónicas como musicales.

Ante esa abrumadora acumulación de datos numerológicos, procedentes muchos de ellos de la Antigüedad Tardía, los humanistas se esforzaron por subrayar la íntima relación entre las artes del *trivium* y al mismo tiempo insistían en la importancia desempeñada por todo este sistema —aritmético, geométrico y armónico— para todas las otras artes. En este sistema, las tres disciplinas podían ser intercambiables. Marsilio Ficino afirmaba que “todo número es la vez una forma geométrica, está es, y hace todo lo que es y hace el número.”<sup>32</sup>

El intento por parte de los teóricos renacentistas de reducir el *trivium* y el *quadrivium* a un sistema coherente, matemáticamente integrado, que reflejara el orden cósmico, en-

<sup>30</sup> La suma de esta primera secuencia es seis; y de la segunda es diez. En la teoría pitagórica todos los números pueden llegar a ser cúbicos, pero esos mismos números, en geometría, es decir, transformados en dimensión, distribución y proporción, pierden algo de esa virtud, y de todos los sólidos el más perfecto es el cubo. Así, los *geómetras* del Renacimiento dudaron al conjuntar los conceptos de perfección y cubicidad, así, los números seis y diez pasaron a la categoría de cúbicos. Al mismo tiempo concentraron el tres y el cuatro como cúbicos, el primero por el número de la tercera potencia y el segundo debido a que es el eslabón que da lugar al cubo como sólido, y como hemos visto todo cubo termina regresando al uno, a la divinidad. También contenida en el *Tímeo* de Platón, ya conocido en los ámbitos humanistas del siglo XVI gracias a las traducciones de Macrobio, Cicerón y a los trabajos de Marsilio Ficino.

<sup>31</sup> La teoría pitagórica —o lo que los humanistas sabían de ella— se valió de las expresadas secuencias para fundamentar toda la base estructura musical. Halló la clave en los cuadrados y cubos de la doble y triple proporción de la unidad. Esto permitió a los teóricos medievales y renacentistas crear las secuencias 1, 2, 4, 8, y 1, 3, 9, 27; según la cual, estos siete números 1, 2, 3, 4, 7, 8 y 9 expresan la armonía del Universo y rigen los movimientos de los astros, los cuales, en su curso a través de los cielos, emiten la música más perfecta de todas, pero inaudible para los oídos de los hombres, por estar envueltos en los sordos velos de la mundanidad. Así mismo en la serie proporcional 1: 2: 3: 4: 8: 9: 27 están representadas las tres “consonancias sencillas”, las dos “compuestas” y el “tono”. Del mismo modo, la dupla 1: 2 produce el “diapasón”, que no es otra cosa que una octava musical. La sesquiáltera 2:3 equivale al “diapente”, que es la quinta y la sestercia, y 3:4 al “diatesarón” que es la cuarta. Hay además dos consonancias compuestas que son el “diapasón con diapente” o 1:3 y el “disdiapasón” o doble octava, que es 1:4. Por último existía el tono 8:9.

<sup>32</sup> Vid. *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando. Comentarios a la profecía de Ezequiel, op. cit.*, p. 133.

contraba corroboración en las Sagradas Escrituras, en las palabras del rey Salomón: “Tú has ordenado todas las cosas de acuerdo a número, peso y medida.”<sup>33</sup> Los teóricos y clérigos tendrían esta cita muy presente, pues era lógico para ellos que Dios al idear el plano del *templum* y de la *civitas* —microcosmos de la Creación— no dejaría de regirse por esos mismos principios. Y en realidad estos principios no necesitaban de mayor argumentación el siglo XVI, puesto que ellos mismo constituían los cimientos del conocimiento arquitectónico y musical: figuras de la Antigüedad como Noé, Moisés, Pitágoras, Platón, Vitrubio; y de la época Moderna: Ficino, Alberti, Francesco Di Giorgio, Serlio, Palladio, y los muchos tratadistas musicales, los habían remozado y puesto al día, consolidando una tradición secular y casi irrefutable.

En la concepción de este programa arquitectónico, acorde con el sentido de “regreso a las fuentes” escriturísticas y patrísticas, se condensó la historia de la salvación, una síntesis bíblica y exegética del largo peregrinar del hombre, desde la expulsión hasta la redención, llegando a su culminación en la supraterrera Jerusalén de la visión apocalíptica, ya que a través de la imagen del Paraíso, se descifra el reino mesiánico del fin de los tiempos.

El programa arquitectónico de catedral —y la música— resulta entonces una combinación de aspiraciones: por un lado, la reproducción del templo revelado por Dios a los profetas y a los patriarcas del Antiguo Testamento, y por otro, la reproducción ideal de la Jerusalén Celeste. Al final, la tipología del *templum* resulta ser netamente cristológica, considerando la figura del Mesías como centro de todo ese programa y por lo tanto, como el único camino viable para alcanzar la salvación.<sup>34</sup>

Los diez tañedores (entre músicos de la capilla catedralicia y los campaneros habituales) de la fiesta de Reyes, reinventaron la catedral de México y sus campanas (algunas de las más grandes de América). Oír esa torre ahora con sordina, ahora *sul tasto*, *sul ponticello*, en *pizzicato*, con *delay*, con eco, con transformación tímbrica en tiempo real como si estuvieran intervenidas con dispositivos electrónicos, pero todo a fuerza de brazo de campaneros. Chorros de color, color sonoro cambiante y modulante, caían y se esparcían por la plaza para mezclarse con el murmullo de la gente, con las voces de los cantores, y la gritería de los vendedores callejeros.

<sup>33</sup> Sb. 11, 20

<sup>34</sup> Empero, no podemos dejar lado que “[...] las basílicas catedralicias se inspiraron no tanto o no de manera directa en la lectura de los textos bíblico, sino en las basílicas constantinianas. Era una de las maneras en que se había interpretado el Templo revelado y, sobre todo, era la forma arquitectónica en que se había levantado el templo sobre la tumba de san Pedro”. Marta Fernández, *La imagen del templo de Jerusalén en Nueva España*, México, UNAM, 2003, *passim*.

### 3. LA CAPILLA DE MÚSICA

#### 3.1 Maestros y cantores<sup>1</sup>

Mientras llegaban al recinto de la sacristía los clérigos que celebrarían la misa solemne, el prelado se arrodillo en un reclinatorio tapizado de terciopelo rojo y, con la cara metida entre las manos levantava sus plegarias.

Los mozos colocaban sobre el hábito dominico los símbolos de la protección y de la integridad, el amito y el alba orlados con encajes, la estola, la casulla y el manípulo, finas piezas blancas y azules, bordadas con hilos de oro, plata, seda y plumas.

Cuando los mozos estaban por terminar su labor, don Alonso Bravo de Lagunas, deán de la catedral, se aproximó al prelado para hacerle notar la cruz procesional que se iba a portar en la ceremonia y que había sido donada por su Majestad.

Cuatro manos comenzaron a vestir los dedos del arzobispo con guantes de seda blanca y sobre ellos pusieron los anillos de oro, rubíes, esmeraldas y el báculo de carey y cristal de roca. Después colocaron sobre sus hombros una capa pluvial, que tenia bordada, en hilos de plata y seda, la imagen de la Inmaculada y, sobre su cabeza, una mitra de los mismos materiales y decoradas con las llaves de san Pedro.

Dos de las catorce campanas que sonaban sobre la única torre de catedral dieron aviso de que la ceremonia estaba por comenzar. Sobre la adusta figura del arzobispo se colocó el palio y, frente a él, se echó a andar hacia la nave catedralicia la procesión encabezada por dos acólitos con cruces, ciriales de plata y con la custodia de oro y esmeraldas enviada desde Roma por su santidad. Con su atuendo, el prelado salió por la puerta de la sacristía hacia el ábside de la iglesia mayor de Nueva España, mientras, la música del órgano, de los sacabuches, de las violas y de las voces infantiles estalla-

<sup>1</sup> Partes de este capítulo aparecieron en primeras versiones en “Con todo la música y solemnidad. Esbozo de una historia de la cultura musical y la capilla catedralicia novohispana el siglo XVI” en *Música, catedral y sociedad*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 67-80, y en “Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI)”, en *Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 173-191.

ban en una floritura de notas entrelazadas magistralmente. Sonaba el *Conductus* de la celebración.

La procesión bordeó el ábside y torció hacia la derecha, pasando al lado de la capilla dedicada a Nuestra Señora de los Ángeles. Siguiendo el protocolo, el acolito que cargaba la capa pluvial del arzobispo bajo la pesada tela al pasar frente al virrey y las autoridades del virreinato. Entonces el chantre comenzó a entonar el himno *In Tuo Nomine*; canto que pronto fue alcanzado por los tersos lamentos de los bajones y los sacabuches. El arzobispo tomó entonces la cruz procesional y se encaminó al centro del recinto, en donde lo esperaban un túmulo de flores, cirios e incienso, que se había levantado sobre un catafalco de plata y pedrerías. La procesión terminó frente al altar mayor, debajo de un ciprés de tres pisos lleno de columnas. El arzobispo Montufar se sentó en su cátedra episcopal al lado del altar.

—“In Nomine Patris, et Filii et Spirit Sancti”— se escucho la voz del celebrante, que daba inicio a la misa solemne.

Fray Alonso de Montufar, arzobispo de México, tendría que predicar en unos momentos mas sobre las omnipotencias y amores del Dios Trino, y sobre las maldades y perversidades de los diablos que los indios seguían adorando. Esta idea le perturbó la conciencia; pero instantáneamente se tranquilizó, pues el cálido rumor de unas dulzainas y del órgano, sobre la insistente campana, le trajeron a la mente la prodigiosa música del maestro, su amigo, Cristóbal de Morales. Finalmente, se reconfortó y recordó que él mismo había ordenado tan solemne celebración.

Tratando en cosas tocantes al servicio de Dios Nuestro Señor, y pro y utilidad de esta Santa Iglesia, y para mayor conversión de los infieles de esta tierra, acordaron y ordenaron y constituyeron, teniendo atención a lo que se usa en España, se ordena una fiesta solemne del Santísimo Sacramento que se haga cada domingo primero de cada mes por dentro de la iglesia; sacando el Santísimo Sacramento y volviéndolo a su lugar ordinario, con toda la música y solemnidad que conviene a tan alta fiesta. Y que se prediquen todas las fiestas que se efectuaren. Y su Señoría predico el primer domingo de la constitución de la fiesta.<sup>2</sup>

En el mundo hispánico, mucha de la mejor música sonaba en las iglesias. Como sabemos, los siglos XV y XVI serán testigos del tremendo desarrollo de la música hispánica dentro del ámbito eclesiástico como elemento central de solemnización y propuestas estéticas sonora, y consiguientemente, de unificación de liturgias, de fiestas y de discursos eclesiásticos y monárquicos, en un Estado que proyectaba como una de sus prioridades sociopolíticas y culturales la exaltación y la defensa del culto católico en sus más primigenias manifestaciones.

El Culto Divino era música, canto, fiesta, celebración y conmemoración. El tiempo era liturgia; esto es decir un tiempo consagrado. El tiempo litúrgico era un sistema cultural que habría de convertirse en el tiempo social y cotidiano para las sociedades del Antiguo Régimen.

<sup>2</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 1, fj. 105v-106, 16 de octubre de 1554. Esta sesión de cabildo es una de las primeras intervenciones del arzobispo Montufar, así como en la vida musical de catedral.

La misa, en todo su sentido ritual y simbólico, era una reproducción microcósmica de la historia del mundo tal y como la concebía la cristiandad: desde la Creación hasta el Final de los Tiempos, cuyo punto más álgido es la Consagración, es decir la presencia del Cristo Vivo entre los hombres.

El Oficio y las Horas regulaban y sistematizaban el tiempo; sistema que reproducía el tiempo cósmico y lo hacía asequible a los hombres, convirtiéndolo en un tiempo cotidiano. Esta liturgia se hará, desde la Edad Media con una musicalidad minuciosamente elaborada. En el *axis* de esta tradición musical se encontraba la *función* del cabildo catedral<sup>3</sup>, la que le daba su razón de ser, la que determinaba y marcaba su existencia: cantar el oficio divino. Pues, ante todo, los clérigos son *oratores*: el capítulo catedral es pues una comunidad orante, heredera de los tiempos apostólicos.<sup>4</sup>

En este sentido, será en la catedral donde la clerecía habría de cumplir plenamente con su función social. Este *oficio* consistía en pronunciar, en nombre del pueblo entero, para el bien de la ciudad, las palabras de la plegaria, sin interrupción, todos los días, de hora en hora, desde el corazón de la noche, cuando cruzaban las calles y las plazuelas de la ciudad para lanzar en medio de la oscuridad y del silencio la primera imploración, *matines*, hasta *completas*, el momento de terminación. Rezar era cantar; pues el Antiguo Régimen desdeña la oración muda y cree a su Dios más sensible a la oración en común, pero en ritmos de una música espléndida. Durante ocho horas diarias, el “coro de canónigos” canta a pleno pulmón.

De este *canto llano*<sup>5</sup> olvidamos asuntos primordiales: que era imbatible, que era un canto de guerra sacralizado, proferido por los clérigos de catedral, combatientes contra de los ejércitos satánicos para ponerlos en derrota, lanzando contra ellos, la más segura de las armas ofensivas: las palabras de la oración puestas en música. Cantar, mover los afectos: la liturgia se despliega como una ronda muy lenta, a lo largo de la nave, de los ambulatorios, en torno a la piedra del sacrificio pascual, entre las piedras de los muros, bajo las piedras de las bóvedas. El canto llano codifica la música que comunicaba al hombre con dios: templado, sencillo, puro.

Las catedrales medievales, a partir de los siglos XIV-XV, habían creado una pequeña

<sup>3</sup> ACCMM, “Erección de la iglesia catedral”, *doc. cit., loc. cit.* “[...] XXII. Y porque, como se ha dicho, por el oficio se da el beneficio, queremos, y, en virtud de santa obediencia, estrictamente mandamos, que los antedichos estipendios sean las distribuciones diarias designadas, que se distribuirán cada día a los que asistan a cada una de las horas nocturnas igualmente que a las diurnas de dichos oficios. Por tanto, desde el deán hasta el acólito inclusive, aquel que no asista a alguna hora en el coro, carezca del estipendio o distribución que correspondería a aquella hora; y al oficial que faltare al ejercicio o ejecución de su oficio, múttese igualmente en cada vez de lo que le correspondería del salario; y tales distribuciones, de que se privan los ausentes, acrezcan para los otros asistentes [...]”.

<sup>4</sup> John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteen Century*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 11 y ss.

<sup>5</sup> Pese a lo que comúnmente se piensa, esta forma musical se enriqueció profusamente durante toda la Edad Media. Desde Cluny, París, Toledo, Roma, Milán, surgieron tradiciones musicales y litúrgicas diversas. *Cfr* Richard H. Hoppin, *La Música Medieval*, Barcelona: Editorial Akal, 1986, pp. 71-107; 109-128.

corporación, —una *hermandad*— dedicada exclusivamente a la música: la capilla de música.<sup>6</sup> Las capillas de música de las catedrales hispánicas habrían de ser una de las piedras de toque de los proyectos episcopales de la Iglesia indiana. Siguiendo el modelo sevillano, el obispo Zumárraga fundará, primero, el coro de canónigos; estos clérigos, todos prebendados de catedral; canónigos, dignidades, capellanes, cantaran los oficios divinos, las *Horas canónicas*.<sup>7</sup> Con este cuerpo de clérigos, a lo largo de la década de 1530, el recinto catedralicio se llenaría del solemne estruendo de la Iglesia; bajo la dirección del canónigo encomendado del culto divino, el chantre, quién, según el canón, debía dirigir la misa el oficio y el aparato musical catedralicio. La capilla musical de catedral, como sus modelos europeos, se compone de dos cuerpos especializados: la capilla de ministriles y la capilla de cantores.

La capilla de cantores, y correspondiendo a los modelos musicales, eclesiológicos y litúrgicos, se componía de cantores adultos; en las voces de bajos, tenores. En esta parte de la capilla de música habrá una movilidad constante y difícil de rastrear a través de la documentación; en un lapso de tiempo que va de la década de los 1530 y hasta 1560 aparecerán como cantores Phelipe de Espinosa, Bernardo de Estrada, Francisco Gutiérrez, Juan y Pedro de Morales, Juan de Oliva, Marcos Tello, Ventura Gijón, los hermanos Alonso de Ecija, Luis de Toro y Antonio Ortiz,<sup>8</sup> por mencionar algunos. Todos estos hombres siguen un patrón mas o menos estable en cuanto a su procedencia y a su vida en Nueva España; todos son clérigos, con distintos nombramientos y cargos, encontraremos a presbíteros, capellanes, “racioneros”, bachilleres.

Los *mozos de coro* eran los intérpretes de las partes mas altas del canto. A ellos se les nombra en la documentación, contaban en catedral con trabajo remunerado, vestido y una enseñanza especializada (la de las *artes*). Algunos de ellos incluso habrían de seguir una carrera eclesiástica, siempre con el apoyo del cabildo catedralicio. Bartolomé Mejía, Alonso de la Serna, Diego de Olvera y Juan de Velasco son algunos de estos niños que entraban a servicio de catedral.<sup>9</sup> Muchos de ellos, hijos de artesanos (zapateros, herreros,

<sup>6</sup> Las investigaciones sugieren que surgieron en Francia, en Paris, Chartres, de donde deriva su nombre, *chapel*, lugar del culto, de la oración. *Vid.* Richard H. Hoppin, *La Música Medieval*, Editorial Akal, Barcelona, 1986, pp. 71-107; 109-128.

<sup>7</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, Lib.1, fj. 26v.10 de enero de 1540.

<sup>8</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, Lib.1. fl.29v-30, 17 de abril de 1540: [...] Lo primero el dicho señor obispo y los dichos señores platicando sobre el sostener del canto de órgano porque los diezmos de esta iglesia en tanta disminución han venido que están arrendados todos en menos de la mitad que los años pasados y aunque su señoría procuró que no se arrendase y que la iglesia lo cogiese en fidelidad y porque pareció en el cabildo que sobre ello se hizo a los más dellos que todavía se arrendasen su señoría no pudo dejar de conformarse con la mayor parte de los votos como pareció en el dicho cabildo que sobre ellos se hizo y pasó/ y a esta causa los diezmos se arrendaron como dicho es/ su señoría viendo que los dichos dignidades y canónigos, tenían alguna razón de excusar todas costas que se pudiesen excusar y viendo su señoría que hay poco para todos y antes falta que sobra se conformó con su parecer y se acordó de suspender los cantores del canto de órgano y que llevasen ellos para ayudar a sus prebendas los salarios de los dichos cantores porque la cuarta no basta y mandaron a mí el dicho notario que se lo notificase así a los dichos cantores [...]

<sup>9</sup> *Ibid.*, Lib.1. fl.130, 06 de junio de 1557: [...] Tratando en las cosas que cumplen al servicio de

albañiles), encuenran en el servir del coro una palanca de movilidad social al formar parte de la “gente de catedral”.

Toda la capilla estaba bajo la dirección del maestro de capilla que, durante el siglo XVI, siempre se tratará de un clérigo esmeradamente formado en el arte de la música.<sup>10</sup> Además de cantor, el maestro habría de tener un serie de tareas estipuladas, tanto por la tradición de las catedrales hispánicas como por las necesidades mismas de cada sede episcopal. En la catedral de México, el maestro de capilla estaba obligado a *inventar* músicas nuevas para las fiestas más importantes, enseñarle a los mozos de coro, ensayar a su capilla y ocuparse de los negocios con el cabildo y el deán, el chantre y el sochantre. Su autoridad musical y social en la ciudad era absoluta.

La primera capilla novohispana data de 1538, nombrada por el cabildo catedral, bajo el maestrazgo del canónigo Joan Xuárez. Nombrado como canónigo en el primer cabildo catedralicio, Xuárez se mantendrá en catedral hasta su muerte en 1561, y como maestro de capilla hasta mayo de 1540.<sup>11</sup> Músico estimado y reconocido, *rethorico*, Joan Xuárez nos da la pauta del calado intelectual de los clérigos responsables de las músicas catedralicias en el siglo XVI nocohispano. En el año de 1538 se piden al maestro músicas nuevas para la noche de Navidad:

[...] Este dicho día mes y año susodichos, se mando por los Señores Deán y Cabildo, al mayordomo de la dicha iglesia que den al canónigo Joan Xuárez lo que le hubiere menester honestamente, para aderezar [a] los niños cantores para la Natividad de nuestro señor Jesú Christo, para las chanzonetas de la pascua y noche sancta de Navidad.<sup>12</sup>

¿Qué músicas eran éstas? Estructuralmente la *chanzoneta* corresponde al villancico hispano de tema profano, es decir estribillo-copla-estribillo, en octosílabos. En Italia, para diferenciar estas piezas de las lascivas *villanesecas*, composiciones mundanas, los músicos forjaron el término *chanzoneta*, lo que se conocerá en el mundo hispánico como “villancicos a lo divino”, estas son las letras y las músicas provenientes de la gran tradición emanada de los cancioneros musicales hispanos de finales del siglo XV.<sup>13</sup> ¿A qué

---

Dios Nuestro Señor y utilidad desta santa iglesia acerca de los cantores principalmente que hay cinco tenores y que bastan dos los magníficos y reverendos deán y cabildo conviene a saber el canónigo Juan Xuárez Francisco Rodríguez Santos Pedro de Nava el doctor Alonso Bravo de Lagunas Juan Cabello Bartolomé Sánchez y yo Pedro de Peñas racionero secretario canónigos y racioneros todos unánimes acordaron que con parecer de su señoría no queden más de dos los que más convengan y así lo acordaron y mandaron [...].

<sup>10</sup> Cfr. Armando Pavón, *El gremio docto. organización corporativa y gobierno en la Universidad de México en el siglo XVI*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010, pp. 38-42; José G. Castillo Flores, “Los cabildos eclesiásticos en Nueva España. Letras, orígenes, movilidad, 1570-1600”, en *Poder y privilegio*, op. cit. pp. 132 y ss.

<sup>11</sup> ACCMM, Actas de cabildos, Lib. 1. fl.30, 07 de mayo de 1540 : [...] asimismo fue mandado por su señoría que se libre al canónigo Joan Xuárez todo el tiempo que sirvió a esta santa iglesia de maestro de capilla, y que se le pague lo que cupiere de la tercia parte que está mandada quitar de la prebenda del deán por estar como está absente [...]

<sup>12</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo* fj.4v, 15 de noviembre de 1548.

<sup>13</sup> Margit Frenk, “Poesía y música en el primer siglo de la colonia”, en *La otra Nueva España*, UNAM

sonaban estas músicas? La música vocal-instrumental, como estas piezas, se creaba para ocasiones especiales: *fiestas de prima solemnidad*. Su interpretación, dotación instrumental y sonoridad dependían de lo que denominamos “paisaje sonoro”.<sup>14</sup> Con su plasticidad lírica y sonora, con su riqueza literaria aportada por toda la influencia que el autor quiera retomar, los villancicos religiosos serán las piezas perfectas para llenar las necesidades rituales, espirituales y musicales, litúrgicas y estéticas de la sociedad novohispana de los siglos XVI y XVII: jácaras, negrillas, cumbes, en castellano, en náhuatl, en imitaciones del habla de los esclavos africanos, los *villancicos novohispanos* serán el refugio sonoro de las sensibilidades y las devociones de la polifacética y compleja sociedad virreinal. Para catedral trabajaran poetas de la talla de Fernan González de Eslava, de quien tenemos noticias significativas en las actas capitulares: “[...] 10 de enero de 1561 [...]dieron los dichos señores, con parecer de su Señoría Reverendísima, a Hernan Gonzalez, veinte pesos de tepuzque, en aguinaldo por hecho las letras de las fiestas de navidad y pascua de reyes[...]”.<sup>15</sup> Indicio que nos da la primera nota de una figura fundamental de la lírica novohispana, evocación de las músicas y las poesías del siglo de oro. Como centro neurálgico de la iglesia y de sus feligreses, el discurso eclesiástico, jurídico e institucional que nos dan las actas de cabildo, nos deja entrever en sus líneas sinuosas los procesos sociales y culturales del siglo XVI novohispano.

Al maestro Xuárez lo sucederá Cristóbal de San Martín —del que no tenemos mayores datos—, y a éste, un músico, que por la documentación, todo parece indicar que se trataba de un artista de grandes vuelos, Lázaro del Álamo: “[...] Atento a que no había maestro de capilla en esta santa iglesia, y que conviene que se pudiese para el buen servicio de esta [...] acordaron que debían nombrar y nombraron a Lázaro del Álamo, clérigo presbítero, atento a su buena habilidad, y que lo hará muy bien, y a pro y servicio de esta sancta iglesia [...]”.<sup>16</sup>

Lázaro del Álamo ingresó al servicio de la catedral segoviana como mozo de coro (*ca.* 1543) bajo el maestrazgo de Juan de Almorox, y posteriormente de Tomas Luis de Victoria. Graduado en cánones en la universidad de Salamanca, pasó al nuevo mundo en el séquito de fray Alonso de Montufar, quien ya en posesión de su arzobispado, lo apoyará en todo momento como pieza fundamental para sus proyectos de reforma litúrgica y ritual en la Iglesia novohispana.<sup>17</sup> Para poner de relieve las “solemnidades” en la ciudad de México en memoria a la muerte del emperador Carlos v, Álamo dirigió el 29 de

-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2001, pp.17-36.

<sup>14</sup> El concepto de “paisaje sonoro” permite acercarse a la música del pasado en lugares históricos a través del uso de mapas y otros recursos digitales interactivos accesibles a través de Internet (documentos, vídeos, audios, etc.). Este concepto pretende ser integrador y ayudar a una mejor comprensión de las ciudades, estableciendo un diálogo estético e intelectual con su historia sensorial auditiva mediante un enfoque interdisciplinar que aúne los estudios de musicología urbana con otras áreas como, por ejemplo, la historia cultural y la historia del arte. *Vid.* <http://www.historicalsoundscapes.com/acercade> (consultado en junio de 2017).

<sup>15</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 2, fj.44v.

<sup>16</sup> *Ibid.*, fj.117v, 2 de enero de 1556.

<sup>17</sup> Antonio Moreno, *La fiesta en tiempos de Carlos v*, Junta de Castilla y León para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos v y Felipe II, Madrid, 2000, pp.109 y ss.

noviembre de 1559 dos ceremonias antifonales: en el primero, de Cristóbal de Morales, cantaban su *Circunderum me* a 5, en otro el salmo del propio Morales *Venite exultemus*. Mas tarde, en la misma vigilia, se cantó *Parce mihi* a 4, también del *Officium defunctorum*. El cronista que registró el programa del 29 de noviembre fue Francisco Cervantes de Salazar, en cuyo *Túmulo Imperial*, hace del propio Álamo el compositor del segundo salmo cantado en la solemnidad. Polifonía y canto llano se alternaron en esta ceremonia; siempre bajo el maestrazgo de Lázaro del Álamo y con la capilla de música catedralicia.<sup>18</sup>

Los dos últimos maestros de la catedral *medieval-renacentista* de México serán dos músicos consagrados (por los especialistas) de la música hispánica: Juan de Victoria (1571-1574) y Hernándo Franco (1581-1589).<sup>19</sup>

Proveniente de Burgos, Joan de Victoria llegará a México a ocupar la plaza vacante de capellán en catedral, posteriormente se hará cargo de la capilla de música. Músico prodigioso, conocedor de las novedades estilísticas y técnicas de los italianos, Juan de Victoria tendrá una presencia notable en la liturgia catedralicia.

En octubre de 1574, a la hora de completas, en presencia del arzobispo, del virrey, de la Real Audiencia, del cabildo y de los priores de las ordenes religiosas, la capilla del maestro Victoria interpreta algunos villancicos dentro del *Acto Espiritual*, en ellos, el poeta Fernán Gonzáles de Eslava, en su entremés, aducía a los esfuerzos de un cobrador de impuestos que acababa de echar de la cama a tres niños desnudos y llorosos. El virrey se ofendió, pues semanas antes había ordenado el cobro de un nuevo impuesto de alcabalas en la ciudad y sus alrededores; el 20 de diciembre ordeno tomar presos al maestro de catedral Joan de Victoria y al maestro Fernán Gonzáles de Eslava. El músico sería deportado, mientras que el poeta se quedaría en Nueva España, no sin pasar por un proceso judicial amargo y desgastante.<sup>20</sup>

### 3.2 Los ministriles

En la primavera de 1585, el Tercer Concilio Provincial de la Iglesia novohispana, reunido en la catedral de México por el arzobispo Pedro Moya de Contreras, discutió y decidió los destinos de las celebraciones litúrgicas y, por ende, de la música en las catedrales del virreinato. Solemnemente, los padres conciliares decretaron:

*Tít. XVIII, § I.* Destiérrese enteramente toda superstición de las cosas sagradas. No se permitan danzas, bailes o cantos profanos en la iglesia.

Conviene, pues, que los obispos, como pastores, velen sobre la grey, procuren propagar la verdadera devoción entre los fieles, y alejar de ellos enteramente las falsas y vanas supersticiones, para que Dios sea glorificado en sus santos.

<sup>18</sup> Francisco Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la Gran Ciudad de México*, fl.25v y ss.

<sup>19</sup> Para el periodo del maestrazgo de capilla de Hernando Franco ver mi texto: “La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

<sup>20</sup> *Cfr.* El prologo de José Rojas Garcidueñas a su edición de Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, tomo I, México, Porrúa, 1958, pp. 8 y ss.

Por lo tanto, y según el decreto del sacrosanto Concilio de Trento y la Constitución del papa Pío V, de feliz memoria, determina y manda este sínodo queden prohibidas las danzas, bailes, representaciones y cantos profanos aun en el día de la natividad del Señor, en la fiesta de *Corpus* y otras semejantes. Pero si hubiera de representarse alguna historia sagrada, u otras cosas santas y útiles al alma, o cantarse algunos devotos himnos, preséntense un mes antes al obispo, para que sea examinado todo esto y aprobado por él. Pero si se hiciera algo de lo dicho sin licencia y aprobación del obispo, sean castigados gravemente según la calidad de la culpa los que lo hicieron y prestaren su consentimiento; pero aun estas mismas representaciones concedidas por el obispo, se prohíben durante la celebración de los divinos oficios.<sup>21</sup>

Esta decisión conciliar parecería ser el punto final de una larga y turbulenta discusión sobre la validez y utilidad de las “mundanidades” dentro de los divinos oficios que se celebraban en la catedral de México. Tal decisión, era en apariencia un resultado de los proyectos de Reforma emanados del Concilio de Trento, que penetraban hondamente en la Iglesia hispánica de estos años decisivos.<sup>22</sup> Los padres conciliares pugnaban, pues, por una pureza en el rito, por una homogeneidad en la liturgia, pero sobre todo por una depuración —según las directrices contrarreformistas— del oficio divino y la celebraciones y festividades religiosas en su conjunto. Para ello, se prohibieron las “profanidades” dentro de las celebraciones litúrgicas, incluidas, claro está, los instrumentos musicales y a los ministriles que los tañían.

Desterrar los instrumentos musicales y a los ministriles de la liturgia catedralicia fue un rasgo que paradigmático del momento coyuntural por el que atravesarían la Iglesia, la religiosidad y la cultura musical novohispana a partir de la segunda mitad del siglo XVI. El alto clero catedralicio y episcopal, al erigirse en máxima autoridad eclesiástica en el mundo hispánico hacía suyos los discursos reformistas y mesiánicos emanados, por un lado, de los decretos del Concilio Tridentino y, por otro, de la cultura política de la Corona, en donde el binomio monarquía-Iglesia se autoproclamaba garante de la cristiandad. De esta forma, las catedrales hispánicas del siglo XVI afirmaban que la salvación se ganaba dentro del orden y la disciplina, bajo el control de estos dos poderes asociados.

A partir del primer Concilio Provincial mexicano (1555), convocado y dirigido por fray Alonso de Montúfar, arzobispo de México, la catedral y su cabildo entrarán en un largo proceso de recomposición de sus prácticas litúrgicas, de sus ritos, de sus discursos

<sup>21</sup> “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, lib. III, Tít. XVIII, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, (versión electrónica), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

<sup>22</sup> No podemos dejar de insistir en que el objetivo de los dos primeros concilios provinciales mexicanos del siglo XVI no fue el de llevar a la práctica el de Trento —entonces en pleno proceso—, cuyos decretos se promulgaron en 1563. Tanta o mayor importancia reviste el hecho de que el rey sólo aprobó el concilio ecuménico en 1564, luego de tensas negociaciones. Entonces envió órdenes a los obispos de su imperio para que procedieran a aplicar sus resoluciones y es a partir de entonces cuando los decretos tridentinos, promulgados e impresos, se vuelven un arma jurídica que cada prelado blandirá para defender sus derechos. En el Primer Concilio Mexicano, apenas en su constitución IX, se hace una vaga alusión a Trento. La finalidad de los concilios provinciales mexicanos, pues, era otra. *Cfr.* Leticia Pérez Puente *et. al.*, “Los concilios provinciales mexicanos primero y segundo”, en *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, pp.91 y ss.

sonoros y sus músicas. Y los instrumentos musicales y los ministriles se convertirán en uno de los puntos nodales de ese ciclo.

Reformar y depurar son dos conceptos sobre los que habrían de girar muchas de las políticas eclesíásticas de finales del siglo xvi. El alto clero catedralicio, encabezado por el arzobispo de México, pone muy en claro, a través de los textos conciliares, que las fiestas, las celebraciones y las músicas producidas en y para la Iglesia, son asuntos que competen directamente a la alta cúpula eclesíástica, y que las transgresiones a sus directrices no tendrán cabida ni serán toleradas.<sup>23</sup>

Nosotros pensamos que fue en estos años decisivos en los que se fijan y determinan el sentido, las formas y las presencias sonoras —sociales y culturales— de los instrumentos musicales y de los ministriles en la Catedral de México. Si seguimos los textos conciliares, encontraremos que la directriz en el rito y en la liturgia es la austeridad: austeridad sonora, sobre todo; se prohíben, como hemos visto, representaciones, cantos y danzas. Y se insiste, particularmente, en que el rito y la liturgia se hagan conforme al “nuevo rezado romano” que por aquellos años recién se había creado en Trento:

Tít. xv, § 1.- Celébrese el oficio divino según lo prevenido en el misal y breviario romano, y todos se conformen a él

Para que el santísimo sacrificio de la misa, en que se ofrece al Padre eterno en olor de suavidad la ofrenda de que tanto se complace, Jesucristo, su hijo, se celebre por los sacerdotes, y se reverencie por el pueblo con singular religión y piedad, dispone y manda este sínodo que así en las catedrales como en todas las iglesias parroquiales de este arzobispado y provincia, los prebendados, párrocos y beneficiados y demás sacerdotes y ministros se conformen enteramente en la celebración de las misas y rezo del oficio divino al misal y breviario publicados por decreto del concilio tridentino, y a lo establecido en sus iglesias, con tal que en nada se oponga al misal y breviario romano.<sup>24</sup>

Evidentemente, según las disposiciones de los padres conciliares, los instrumentos sonoros no tienen cabida en el rito y en la liturgia. ¿Por qué razón? Porque los decretos conciliares son, en el extremo, los textos que nos muestran el discurso canónico por excelencia, y no se formularon para respondernos sobre los detalles de esos espacios sociales aglutinantes, agitados y bulliciosos que eran las catedrales del virreinato; en un primer plano, los textos conciliares son un instrumento jurídico de primera magnitud para consolidar la Iglesia episcopal en Indias; por otro lado, esos textos se crearon para controlar, definir e implantar la ortodoxia, para reformar y restaurar la Iglesia. En este sentido, los textos de los concilios —y las decisiones de los padres conciliares— responden a la larga tradición del derecho canónico, de la patrística y de la teología, y todo lo que se aleje del canon, como el uso de instrumentos musicales y la presencia de ministriles dentro de la liturgia será prohibido en un primer momento, a la postre, sometido a una severa vigilancia.

Empero, estos mismos textos que pugnan por depurar el rito y la liturgia nos dan

<sup>23</sup> *Vid.* Enrique González y González, “La ira y la sombra. Los arzobispos Alonso de Montúfar y Moya de Contreras en la implantación de la Contarreforma en México”, en *Los concilios provinciales en Nueva España...*, *op. cit.*, pp.24 y ss.

<sup>24</sup> “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, lib. III, tít. xv, *op. cit.*

algunos de los indicios más brillantes de la presencia de los instrumentos y ministriles en la catedral metropolitana:

LXVI. Que se modere la música e instrumentos.

El exceso grande que hay en nuestro arzobispado y provincia quanto a los instrumentos musicales de chirimías, flautas, vigüelas de arco y trompetas y el grande número de cantores e indios que se ocupan en los tañer y en cantar, nos obliga a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho. Por lo cual, *sancto approbante concilio*, mandamos y ordenamos que de hoy más no se tañan trompetas en las iglesias en los divinos oficios, ni se compren más de las que se han comprado, las cuales solamente servirán en las procesiones que se hacen fuera de las iglesias y no en otro oficio eclesiástico. Y en quanto a las chirimías y flautas, mandamos que en ningún pueblo las haya si no es la cabecera, las cuales sirvan a los pueblos sujetos en los días de fiestas de sus santos, y las vigüelas de arco y las otras diferencias de instrumentos, queremos que de el todo sean extirpadas. Y exhortamos a todos los [...] ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano, porque cesen los estruendos y estrépitos de los otros instrumentos, y se use en esta nueva Iglesia el órgano, que es instrumento eclesiástico. Y, asimismo, encargamos a todos los religiosos y clérigos de nuestro arzobispado y provincia que señalen y limiten el número de los cantores [...] de manera que no queden, ni haya sino los muy necesarios, y estos canten bien el canto llano, y este se use y se modere y ordene el canto de órgano al parecer de el diocesano, y todo lo contenido en este capítulo.<sup>25</sup>

Resulta revelador este decreto del Primer Concilio Provincial: después de todo, sí existían los instrumentos y sí concurrían los ministriles en la liturgia y en los oficios divinos. Y debemos agradecer la prolijidad de los canonistas, que nos enumeran en detalle los instrumentos que se tañían durante los oficios. Repasemos: “chirimías, flautas, vigüelas de arco y trompetas”. Pero no es todo, pues tal decreto podríamos complementarlo con una Real Cédula, famosa, en donde se hace un nuevo recuento de los instrumentos musicales que aparentemente no existían:

El rey.

Presidentes e oidores de la nuestra Audiencia real de la Nueva España: A nos se ha hecho relación que hay muy gran exceso y superfluidad en esa tierra, y gran gasto, con la diferencia de géneros de instrumentos de músicas y cantores que hay, con trompetas reales y bastardas, clarines, chirimías y sacabuches, y trompones, y flautas y cornetas, y dulçainas y pifanos y biguelas de arco, y rabeles y otros géneros de música que comúnmente hay [...] lo cual, dizque va creciendo, [...] y que de ello se siguen grandes males y vicios, porque los oficiales de ello y tañedores de los dichos instrumentos [...] son grandes holgazanes [...] y destruyen las mujeres casadas y doncellas y hacen otros vicios anexos a la ociosidad [...] y me fue suplicado lo mandase proveer y remediar como conviniese, ó como la mi merced fuese [...]. Fecha en Toledo, diez y nueve de febrero de 1561 años. Yo el rey [rúbrica].<sup>26</sup>

<sup>25</sup> “Primer Concilio Provincial Mexicano”, tit. LXVI, *op. cit.*

<sup>26</sup> ACCMM, Correspondencias, libro. 7, s.f., “Al presidente e oidores de la Audiencia Real de la Nueva España: Que provean que se moderen y no halla exceso en los instrumentos de música y cantos que hay en aquella tierra. Toledo, 1561”. Esta real cédula se publicó en Genaro García (comp.), *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México (58)*, México, Porrúa, 1974, pp.459-460.

Además de la riqueza instrumental que describe, lo que esta Real Cédula revela —y que los textos conciliares tanto se afanan en ocultar— son dos temas primordiales: por un lado una práctica musical arraigada y por otro algunas de las nociones y conceptos que de los ministriles se tenían en el siglo XVI.<sup>27</sup>

Iniciemos con la práctica. A primera vista, los instrumentos musicales, y los ministriles que los tañían, no tenían mayor relevancia ni eran frecuentes en la música catedralicia (y novohispana) del siglo XVI.<sup>28</sup> Las actas de cabildo apenas si registran su existencia en la vida de catedral. Empero, tras un análisis pormenorizado de este *corpus* documental, complementado con el rastreo de otros fondos del archivo catedralicio, podemos vislumbrar algunos indicios que nos permiten reconstruir ese ámbito aparentemente soslayado de los instrumentos y de los ministriles.

La primera referencia directa que tenemos sobre ministriles y, por ende, de instrumentos en las actas capitulares data de 1543: “En primero de junio se recibieron por sus señorías y mercedes, los ministriles indios con partido cada un año de veinticuatro pesos de oro común, y que ganen desde el dicho día primero de junio [...]”.<sup>29</sup>

Fecha tardía ciertamente, si consideramos que la catedral tenía ya casi ocho años abierta al culto. No obstante, si tomamos en cuenta otros indicios, un poco más antiguos, podemos empezar a advertir la presencia de ministriles e instrumentos en la catedral de México. En 1538, el cabildo ordena que se paguen al maestro de capilla Joan Xuárez lo que sea necesario para las celebraciones y oficios de Navidad de ese año; lo interesante es que se mencionan de las chanzonetas que la capilla ha de interpretar.<sup>30</sup> Como sabemos, un repertorio como el de las “chanzonetas” requiere, además de una capilla de cantores, algunos ministriles que ayuden a reforzar las voces y dar más cuerpo y ornato a la

<sup>27</sup> Cfi. Kenneth Kreitner, “Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600”, en *Early Music*, vol. 20, núm.4, noviembre de 1992, pp. 533-546.

<sup>28</sup> Robert Stevenson, en un libro ya muy antiguo, abordó el tema de los ministriles en la Catedral de México; empero, como ocurre con la mayoría de los trabajos del mismo autor, es en verdad problemático utilizar éste como referencia, pues adolece de una serie de debilidades sustanciales para la historiografía actual: su crítica de fuentes, sus esquemas analíticos y sus presupuestos metodológicos resultan ya caducos. Cfi. Robert M. Stevenson, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952, pp. 60-67

<sup>29</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, libro 1. f. 58, 1º de junio de 1543. La presencia de ministriles indígenas ha suscitado una serie de discusiones sobre el sentido y efecto sociales en este hecho en la música de las catedrales, que resulta ciertamente muy interesante. Pero plantear, como en ocasiones se ha hecho, que esta presencia marca profundamente la historia de la música novohispana del siglo XVI es a nuestro parecer exagerado, pues ni las fuentes documentales de que disponemos, ni el nivel actual de nuestros conocimientos, ni el amplio contexto que engloba este proceso permiten hacer afirmaciones así de tajantes. Cfi. Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1968, *passim*.

<sup>30</sup> ACCMM, *loc. Cit.*, *ibid.*, f. 4v, 15 de noviembre de 1538: “[...] Este dicho día mes y año susodicho se mandó por los señores deán y cabildo al mayordomo de la dicha iglesia que den al canónigo Joan Xuárez lo que hubiere menester honestamente para aderezar los niños cantores para la natividad de nuestro Señor Jesucristo para las chanzonetas de la pascua y noche Santa de navidad [...]”

interpretación.<sup>31</sup> Baste recordar las referencias que sobre esta práctica hacen las letras de los propios villancicos: “¡Toquen as sonajas / sonem rabeles / he folijen, folijen / hos portugueses!”.<sup>32</sup> Por ello, pensamos que, desde al menos estas fechas, hay algunos ministriles dentro del servicio de catedral. Aquí da inicio el filón documental desde donde podemos vislumbrar su labor cotidiana, sus afanes y sus avatares inmediatos. Aunque los silencian en la mayoría de las veces, y el grueso de la documentación en donde se habla de ellos trata de asuntos laborales, las actas capitulares en ocasiones los citan por sus nombres y muy rara vez por el instrumento que tañen, y casi nunca se refieren a su intervención sonora en el rito y en la liturgia.

Hasta donde sabemos, a lo largo de todo el siglo XVI estuvieron al servicio de la catedral, formando parte de la capilla de música, alrededor de diecisiete ministriles; un número ínfimo, si pensamos en las preocupaciones que estos *servidores* y sus instrumentos provocaban en el alto clero catedralicio. A pesar de estos silencios documentales y gracias a las magras noticias que de los instrumentos y sus ministriles nos han dejado las actas capitulares, podemos empezar a delinear algunas de sus prácticas, algunos de sus hábitos, algunos de sus gestos y, ante todo, su presencia en la vida catedralicia.

Resulta imposible, por el momento, aportar noticias sobre la formación de esos músicos. Es muy probable que, desde los primeros tiempos en que se creó en la catedral la capilla de ministriles, allí mismo se impartiera esta enseñanza a los mozos de coro que querían aprender a tocar algún instrumento.<sup>33</sup> Y, de modo simultáneo, se realizaría el aprendizaje en el seno de las familias, por transmisión de padres a hijos, lo que nos habla de marcados rasgos *artesanales* y corporativos del oficio. En esta práctica, nos enfrentamos a una de las características del oficio durante el Antiguo Régimen, es decir, la tradición netamente oral de los ministriles, lo que explica, en parte, su separación del discurso institucional de la catedral. Así, por ejemplo, tenemos el caso de Francisco de Cobarrubias y su hijo Álvaro,<sup>34</sup> y de Joan y Gaspar Maldonado, padre e hijo respectivamente, que tañeron en la catedral hacia finales del siglo XVI.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Sobre la interpretación de este repertorio, *cf.* Tess Knighton, “Introduction”, en Tess Knighton (ed.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800 The Villancico and Related Genres*, Londres, Ashgate Press, 2007, pp. 6 y ss.

<sup>32</sup> “Villancico número 4” del *Cancionero musical Puebla-Oaxaca*, edición y estudio de Margit Frenk, México, (inédito). Hay una edición de esta obra: Aurelio Tello (ed.), *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*, México, Cenidim, 2001, (Tesoro de la Música Polifónica en México, 10), pp. XLV (texto) y 16-20 (música); sin embargo, la calidad ecdótica y filológica de los textos —que es lo que a nosotros nos interesa— resulta insuperable en la versión de la doctora Frenk.

<sup>33</sup> ACCMM, *loc. cit.*, libro 2, f.84, 21 de agosto de 1562: “Otrosí, se mando que al racionero Álamo se le reservase un mozo de coro para su servicio, y servicio de esta Santa Iglesia, para enseñarle la música, porque esté hábil para el facistol; y reservose a Nicolás Martínez para lo dicho [...]”

<sup>34</sup> *Loc. cit.*, libro 3, f.151, 7 de julio de 1582: “Este dicho día, mes y año, leí y notifiqué los dos autos atrás contenidos a Francisco de Cobarrubias, ministril de esta Santa Iglesia, y dijo que él ni su hijo no se podían sustentar con lo que tienen, ni con otro tanto más; dejando él sólo quinientos pesos por maestro de capilla, por venir a servir a esta santa iglesia, que ellos buscarán su remedio”

<sup>35</sup> *Idem.* f.11 6v, 7 de abril de 1595: “habiendo sido llamados de *antediem*, para señalar salario de ministril a Gaspar Maldonado, hijo de José Maldonado, asimismo ministril; y habiendo visto

Siempre supeditados al maestro de capilla, los ministriles —en conjunto con los cantores— forman un compacto grupo de “servidores” de catedral. Celosos de su oficio, los encontramos guardando los secretos de su arte, que por lo demás la literatura de la época consigna con acritud: “Bien entiendo que ha avido y los ay en nuestra España hombres excelentísimos en vihuela, órganos y en todo género de instrumentos [...] empero es tal la sed y codicia, y avaricia de algunos, que les pesa si otro sabe algún primor y más si lo ven comunicar [...] antes prefieren ir al infierno que comunicarlo en parte [...]”.<sup>36</sup>

Los vemos continuamente pugnando contra el alto clero catedralicio por incrementos salariales, por privilegios jurídicos y, al final, por mejorar su nivel entre los estamentos de la catedral.<sup>37</sup>

Esenciales para el canto de órgano —es decir, para la polifonía—, los ministriles y sus instrumentos tendrán una sobria presencia en las funciones litúrgicas de la catedral de México: las misas solemnes, las procesiones y ciertas partes del oficio divino, es decir, alrededor de unas treinta fiestas constituyen el grueso de sus actuaciones anuales. Y, por supuesto, el gran momento de los ministriles y sus instrumentos lo constituía la interpretación de los *villancicos* de la festividad.<sup>38</sup>

En este número de fiestas están comprendidas todas las “fiestas del Señor”, incluida la Transfiguración, las principales de la Virgen, más las de san Hipólito, y todos los santos. En la misa de cualquiera de estos días los ministriles intervendrían en el primer y último *Kyrie*, al *ofertorio*, al *alzar*, y en el *Deo gratias*. Si la misa iba precedida o seguida por una procesión, como Corpus, tocaban a la salida y entrada del coro, y en los recorridos

---

por escrito el examen que hizo el señor racionero Juan Fernández, al dicho Gaspar Maldonado por comisión que se le dio para ello en la petición que presentó el dicho ministril, en el cabildo de cuatro de marzo de este año, que con el dicho parecer está en el archivo, dijeron que le señalaban, y señalaron, cien pesos de minas de salario por lo que queda de este año, así por la falta que en este reino hay de ministriles, como por la fuga que hizo uno de los que había en esta santa Iglesia; teniendo también atención a que con esto se daba gusto al padre del dicho ministril, por ser muy necesario para este ministerio y que sin él no se puede por ahora tañer, y por otros muchos respectos cristianos que a este propósito se trataron; todo lo cual se mandó asentar por auto [...]”

<sup>36</sup> Fray Juan Bermudo, *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales... Compuesto por... fray Iuan Bermudo de la orden de los menores; en el qual se hallaran todo lo que en musica desearen y contiene seys libros...; examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de Figueroa y Cristoual de Morales, en Ossuna: por Juan de León...*, 1555, cap. VIII, f. VIII.

<sup>37</sup> Vid. Israel Álvarez Moctezuma, “La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582”, *op. cit.*, pp. 31-43

<sup>38</sup> ACCMM, *loc. cit.*, lib. 2, f. 95, 12 de enero de 1563, y libro 3, f.248, 24 de julio de 1587: “ordenaron y mandaron que, a imitación del orden que la Iglesia católica tiene dispuesto en la celebración de los divinos oficios, haciendo distinción y diferencia de unas fiestas a otras, en las vísperas que se ofician en canto de órgano, el maestro de capilla que es o fuere no cante en canto de las vísperas de los Reyes, las vísperas de la Ascensión, las vísperas de Pentecostés, las vísperas de Corpus Christi, las vísperas de San Pedro y San Pablo, las vísperas de la Asunción de Nuestra Señora y las vísperas de Todos Santos; que en estos días aquí señalados podrán cantar, primero, tercero y quinto salmos, y haciendo lo contrario sea puntado a la voluntad del señor presidente, el cual firmó este auto [...]”

de la procesión por las plazas y calles de la ciudad. En cuanto al oficio divino habría que distinguir entre maitines, primeras y segundas vísperas. En aquellos que sólo se cantaban cuatro veces al año, tocaban un *motete* antes de comenzar, a manera de preludio; alternaban con los cantores y el órgano en el himno, en el *Te Deum laudamus*, y en el cantico *Benedictus* de laudes. En las primeras vísperas dialogaban con el órgano y los cantores en el primer y quinto salmos; tañían en las estrofas del himno, así como en los versos primero y último del *Magnificat*; finalmente respondían al *Benedicamus Domino*. Y por supuesto, el momento más lucido de los ministriles y sus instrumentos estaba en la interpretación de los *villancicos* de la festividad.<sup>39</sup>

Ejerciendo un férreo control sobre sus ministriles, el cabildo catedral tendrá que compartirlos —unas ocasiones con su anuencia, otras clandestinamente— con otros potentados de la ciudad, sobre todo con el ayuntamiento,<sup>40</sup> con los ricos terratenientes y comerciantes y con los virreyes en las festividades que éstos organizaban. Aquí sobresale el hecho de que los músicos del rito, de la liturgia, de lo sacro, continuamente sobrepasaban el espacio y el ámbito catedralicio para sumergirse en la exuberancia de las fiestas mundanas.

Como lo sucedido durante las fiestas que se celebraron en el palacio virreinal con motivo de las paces entre España y Francia en 1554. Lázaro del Álamo, maestro de capilla de la catedral y gran vihuelista, para regocijar a sus amigos y terminar de buena manera la velada, tocó para todos, seguramente en conjunto con su capilla, las obras del nuevo libro para vihuela del maestro Miguel de Fuenllana, que recién le habían traído de Sevilla.<sup>41</sup> Él bien sabía que tenía prohibido sacar de su capilla a ministriles y cantores de la catedral para tocar en otros sitios y que era muy poco decente que a un clérigo como él se le viera tañendo y cantando músicas de amores y de placeres mundanos.<sup>42</sup> De seguir

<sup>39</sup> ACCMM, *loc. cit.*, lib.2 fl.95, 12 de enero de 1563; lib.3 fl. 248, 24 de julio de 1587: [...] ordenaron y mandaron, que a imitación del orden, que la Iglesia católica tiene dispuesto en la celebración de los divinos oficios, haciendo distinción y diferencia de unas fiestas a otras, en las vísperas que se ofician en canto de órgano. El maestro de capilla que es o fuere, no cante en canto de órgano mas de el primero y el quinto salmo, si no en las vísperas de navidad, las vísperas de los Reyes, las vísperas de la Ascensión, las vísperas de Pentecostés, las vísperas de *Corpus Christi*, las vísperas de san Pedro y san Pablo, las vísperas de la Asunción de nuestra Señora y las vísperas de todos santos; que en estos días aquí señalados podrá cantar, primero, tercero y quinto salmo, y haciendo lo contrario sea puntado a la voluntad del señor presidente, el cual firmó este auto [...]

<sup>40</sup> *Vid.* Edmundo O' Gorman (dir.), *Guía de las actas del cabildo de la ciudad de México. Siglo XVI*, México, Departamento del Distrito Federal/FCE, 1970, p.717: “18 de enero de 1591: en conformidad con el virrey se ordena dar 500 pesos de salario como ayuda de costa a los menestrales de la catedral que llegaron en la última flota, para que sirvan a la ciudad en las fiestas”.

<sup>41</sup> Nos referimos al bellissimo libro de música para vihuela de Miguel de Fuenllana, *Libro de Música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra. En que se contienen muchas y diversas obras. Compuesto por Miguel de Fuenllana*, Sevilla, 1554.

<sup>42</sup> ACCMM, *loc. cit.*, *ibid.*, f. 267, 22 de junio de 1571: “se proveyó por la mayor parte de los señores deán y cabildo, que el maestro de capilla de esta santa Iglesia, no haga representar las obras que se representaren en esta dicha santa Iglesia, y [en] ninguna parte fuera de ella, sin expresa licencia de los dichos señores deán y cabildo, so pena que si de este mando exediere, él y todos los cantores que a ella fueren, serán multadas en cuatro pesos cada uno [...].”

así la fiesta en el palacio del virrey, en unas horas tendría que salir de allí y cruzar la gran plaza mayor para asistir a los oficios de maitines, a las cinco de la mañana, que estaban por ser anunciados por la campana de catedral.

A este respecto, los decretos conciliares son muy estrictos en sus resoluciones:

Tít. v, § VI.- No lleven armas en la ciudad, ni recorran las calles de noche con músicos. Se prohíbe a los clérigos el uso de cualquiera clase de armas, ora sean ofensivas, ora sean defensivas, de modo que no pueden portarlas ni de día ni de noche en la ciudad o en el pueblo. Tampoco han de salir a la calle de noche con traje secular, ni pasearse durante ella con instrumentos de música, ni aun entrar en casas sospechosas. Si contraviniesen a lo mandado, incurran en la pena de perder las armas, los instrumentos de música y el traje indecente, y paguen además diez pesos, que se distribuirán por partes iguales a favor de las obras pías y del ministro ejecutor. Sean reducidos a prisión, y castigados con más severidad al arbitrio del obispo, siempre que hiciesen resistencia con la fuerza al ministro ejecutor o al fiscal.<sup>43</sup>

En este sentido, las salidas de la capilla de catedral a las fiestas mundanas se entran en las perpetuas transgresiones que los ministriles hacían a sus patronos clérigos.

Hacia finales del siglo, nos encontramos con indicios privilegiados, como el del otoño de 1590, cuando vemos las gestiones del cabildo catedral, encabezado por el arzobispo Moya de Contreras, para hacerse de los servicios de seis ministriles venidos de la Península, contratados en la catedral para “el ornato y servicio del culto divino en esta dicha santa Iglesia”.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> “III Concilio Provincial Mexicano”, lib. III, tít. v, *op. cit.*

<sup>44</sup> ACCMM, *loc. cit.*, lib. 4, f. 36, 4 de diciembre de 1590: “En este dicho día mes y año, don Rodrigo Muñoz, tesorero de la catedral de Tlaxcala y racionero de la dicha Santa Iglesia, persona que por orden de los dichos señores deán y cabildo de ella fue a los reinos de Castilla a tratar negocios de este dicho cabildo e Iglesia, hizo relación en él de cómo por orden y mandato del señor arzobispo de esta dicha Santa Iglesia, don Pedro Moya de Contreras, y con su acuerdo y mandato y en ejecución de lo que el señor don Luis de Velasco, virrey de esta Nueva España, al tiempo que se quiso embarcar para venir le dejó encargado, había hecho diligencia en procurar una copia de seis ministriles para el ornato y servicio del culto divino en esta dicha Santa Iglesia y que los traiga, obligados debajo de escritura que para ello habían otorgado de servir por cierto tiempo, sin que en él pudiesen servir a otra Iglesia en esta Nueva España, con cierta cantidad de pesos a cada uno de salario, que todo se cometían en la dicha escritura, la cual entregaría en llegando su ropa a esta ciudad, por los dichos señores deán y cabildo acatando lo que su señoría ilustrísima del señor arzobispo, en los reinos de Castilla había ordenado y mandado sobre este caso, recibieron por tales ministriles a los seis que el dicho racionero presentó y dijo haber venido para el dicho efecto, que son: Juan de Maldonado, Juan Suárez Maldonado, Juan Bautista, Lorenzo Martín, Andrés de Molina, Matheo de Arellano. Y mandaron que conforme al tenor de la escritura sean recibidos y corra su salario desde hoy dicho día; y que los pongan en el cuadrante según y como los demás ministros de esta dicha Santa Iglesia, y que el mayordomo de la fábrica de ella luego les entregue seiscientos pesos de oro común en reces, ciento a cada uno, para que se puedan vestir y entrar en el coro con la decencia que requiere a ejercer sus ministerios, el cual socorre a cuenta de sus salarios, mandaron se hiciese, respecto de que los dichos chantre y racioneros Muñoz y Antonio de Yllana, representando las pérdidas y naufragios que se les habían seguido en la flota que ellos y los dichos ministriles habían venido, dijeron que estaban tan perdidos que no habían sacado otra hacienda que sus personas y vestidos de campo [...]”

Actitud contradictoria esta última si recordamos que el mismo prelado fue quien, tan sólo cinco años antes, había encabezado la reunión conciliar en donde se trataba de desterrar las “profanidades” de la liturgia catedralicia. ¿Presenciamos, pues, un deslizamiento de las sensibilidades musicales? ¿Estamos ante una nueva actitud frente a las necesidades litúrgicas de la Iglesia episcopal de México? Posiblemente haya algo de ambos móviles en este instante —por lo demás muy aislado— de la presencia de los ministriles en catedral. Pero, finalmente, lo que nos permite entrever todas estas mutaciones en el contexto en donde se ciñen a los instrumentos y ministriles de catedral es el conflicto real que subyace bajo los cientos de papeles del archivo, de las cartas y de los concilios, y que no es otro sino el que confronta —perpetuamente— las distintas visiones que de la música tienen estos hombres. Así, clérigos, maestros y ministriles, cotidianamente, se confrontan e interactúan en un espacio social tenso, en donde los valores, el prestigio, los privilegios se exteriorizan y se codifican con cada nota del sacabuche, con cada verso del bajón, con cada línea de la chirimía.

En una sociedad eminentemente oral, la música —entendida como un código— era mucho más que un “ornato” e iba más allá de sus dimensiones lúdicas y estéticas; constituía el entramado fino de los códigos identitarios no escritos, en donde todos los estamentos sociales encontraban un mensaje asequible y acogedor. Y el alto clero catedralicio, por más reformado y tridentino que fuese, era consiente de que controlar la producción del discurso musical —y a los productores de esos discursos— garantizaba la armonía y la estabilidad de su utópica visión de sociedad.<sup>45</sup> Por ello, las transgresiones que los ministriles continuamente realizan, si bien dentro del mismo código de valores, significan una nota disonante dentro del discurso sonoro controlado y moldeado por el alto clero episcopal.

En conflagración tal, de una cultura de élite letrada y otra compuesta de prácticas y saberes *artesanales* (orales, populares), nos enfrentamos ante visiones contrapuestas de lo que es *música* y de lo que son los *músicos*.

Como sabemos, en el Antiguo Régimen existía una visión filosófica de la música, que los tratadistas se encargaron de crear, recrear y transmitir desde la Antigüedad tardía hasta bien entrado el siglo XVII. Según tal perspectiva, había tres grandes divisiones de este arte: la *música mundana*, es decir, de los mundos, la música de las esferas celeste y de los elementos, que era la música más perfecta; en un segundo nivel esta la *música humana*, la que los hombres pueden percibir y experimentar con sus sentidos, y, finalmente, la *música instrumental* “esto es la armonía musical causada de instrumentos”.<sup>46</sup> Entre los instrumentos se distinguen los naturales, como la voz humana, los artificiales, con los que se producen las “músicas rítmicas” (arpa, vihuela) y las músicas orgánicas (órgano e instrumentos de viento). Según esta visión intelectual, “la música harmónica es facultad y ciencia de medir y juzgar con la razón las diferencias del sonido causado por las voces graves e agudas”.<sup>47</sup>

De esta visión *philosophica* de la música dependerá, en gran medida, el destino y la

<sup>45</sup> Cfr. Alexander J. Fisher, *Music and religious identity in Counter-reformation Augsburg, 1580-1630*, Londres, Ashgate Press, 2004, pp. 38 y ss.

<sup>46</sup> Fray Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos*, op. cit., lib I., cap. II.

<sup>47</sup> *Idem*.

presencia de instrumentos y ministriles en centros de alta cultura, como las catedrales novohispanas. Al ser la música el arte y la ciencia del número y del sonido, evidentemente el *músico* —digno de tal nombre— es aquel sabio que conoce los arcanos del cosmos y que es capaz de descifrar el sonido de las esferas celestes. En este sentido sólo los grandes maestros, los grandes *inventores* de música, eran dignos de ser llamados *músicos*. De aquí que los instrumentos *artificiales e imperfectos*, y los ministriles sean soslayados de la gran música en sí; tan solo son —como sus nombres lo indican— *instrumentos y ministriles* de los grandes maestros del arte.<sup>48</sup>

Por ello, en nuestra opinión, también se soslayan y se silencian en la documentación capitular. Pues, en esencia, las actas de cabildo están construidas sobre el andamiaje del derecho canónico, la teología y la patología. Recordemos que, las actas de cabildo —como casi todas las fuentes del Antiguo Régimen— ofrecen, más que meros datos, fragmentos de universo. Pero frecuentemente —por no decir que siempre— esos fragmentos de universo resultan extraños, distantes.

Será en documentos como las actas capitulares en donde a los músicos de instrumentos se les comenzará por designar como “ministriles”, de *ministri*, “criados”, “sirvientes”. Es precisamente a partir de nuestro siglo XVI cuando el ministril mutará —lentamente— su papel en la sociedad: este músico se arraigará en una ciudad y en una institución, y, cuando el contexto social lo permita, se asociará con sus pares en cofradías según el modelo de los oficios artesanales, y reclamará y obtendrá el monopolio sobre las fiestas de la ciudad, de las que excluirá a músicos callejeros, no “profesionales”. En adelante, el ministril se convertirá en el profesional de la “música de instrumento”, de los romances, villancicos y chanzonetas, de las danzas y chaconas, de los saraos y fantasías, de los entremeses, tientos y batallas, y de todo el prodigioso repertorio que en la música de España o de Italia se estaba escribiendo precisamente para él.<sup>49</sup> Con este vuelco en la figura del ministril, lo que se reafirma es que él *es* la música. Él la recrea, la porta y la organiza, para que circule en la sociedad.

El ministril, sin embargo, no es ni “el reflejo” de las dinámicas sociales y culturales de su tiempo, ni tampoco nos remiten a un sistema ideológico único. En última instancia, los ministriles del siglo XVI fueron testigos del arduo ordenamiento del mundo en la fiesta y el ritual. Escuchada, repetida, ordenada y vendida, la música anunciará el establecimiento de un nuevo orden social totalizador, hecho de representación y de exterioridad.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Vid. Iohannes Tinctoris, *Opera theoretica*, 3 vols., ed. Albert Seay, Neuhausen-Stuttgart, Haenssler-Verlag, 1975-1984, (*Corpus scriptorium de musica*, 22), lib. I, cap. III, y Michel Huglo, *La théorie de la musique antique et médiévale*, Londres, Ashgate Press, 2005, *passim*.

<sup>49</sup> Jonathan P. Wainwright, “Introduction: From ‘Renaissance’ to ‘Baroque’?”, en Jonathan Wainwright (ed.), *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, Londres, Ashgate Press, 2007, pp.8 y ss.

<sup>50</sup> Cfr. Fernando R. De la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, *passim*.

## 4. LA REGULACIÓN LITÚRGICA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO. CANON Y LIBROS DE CORO

Para que el santísimo sacrificio de la misa, en que se ofrece al Padre eterno en olor de suavidad la ofrenda de que tanto se complace, Jesucristo, su hijo, se celebre por los sacerdotes, y se reverencie por el pueblo con singular religión y piedad, dispone y manda este sínodo que así en las catedrales como en todas las iglesias parroquiales de este arzobispado y provincia, los prebendados, párrocos y beneficiados y demás sacerdotes y ministros se conformen enteramente en la celebración de las misas y rezo del oficio divino al misal y breviario publicados por decreto del concilio tridentino, y a lo establecido en sus iglesias, con tal que en nada se oponga al misal y breviario romano.<sup>1</sup>

Como ya hemos visto, los textos de los padres conciliares van en la directriz de *reformar* el rito y la liturgia de las iglesias hispánicas del siglo XVI. En realidad la *fundación*<sup>2</sup> del *ordo* litúrgico catedralicio es un complejo proceso social y cultural gestado a largo del siglo XVI novohispano; aquí proponemos una cronología fundamentada en la documentación capitular de la catedral metropolitana de México, ceñida, muy de cerca, a los periodos de gobierno diocesano de los tres primeros arzobispos de México: fray Juan de Zumárraga (1535-1548), fray Alonso de Montúfar (1551-1572) y Pedro Moya de Contreras (1573-1586). Veremos pues, cómo cada uno de los obispos mexicanos en sus correspondientes periodos propuso —y en ocasiones impusieron— su muy particular forma de concebir y realizar las festividades rituales, y cómo la política litúrgica de cada uno de los prelados devela la complejidad de los discursos y de las prácticas que integran la liturgia.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, lib. III, tit. xv, en *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial, op. cit.*

<sup>2</sup> *Fundación*: Se dize o de casa o memoria, o de ciudad, o lugar, el origen y principio. lat. *Fundatio*. *Diccionario de Autoridades*, Madrid, editorial Gredos, 1963 (edición facsímil a la de 1726-1732).

<sup>3</sup> Javier Marín ha estudiado consistentemente los repertorios litúrgicos de la catedral de México, poniendo especial énfasis en la circulación de impresos y manuscritos entre Europa y la Nueva España, así como su importancia, o no, dentro de la música novohispana: “The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovery”, *Early Music*, vol. xxxvi, núm. 4, 2008, pp. 575-596.

#### 4.1 Una cronología

Fray Juan de Zumárraga —el mendicante mitrado— volvió de Castilla a la ciudad de México en el otoño de 1535,<sup>4</sup> después de meses de arduas negociaciones en la corte para tratar de solucionar los enredados conflictos que su investidura obispal le significaban, entre ellas las concernientes a la *dotación* de su catedral. Al entrar a la ciudad no daba crédito a lo que sus ojos veían: una hilera de cajones de madera, de carpas y de tiendas se adosaban a los incipientes muros de su catedral, ocupando una buena parte del solar que había sido bendecido y signado para la edificación de un templo sagrado; la indignación inflamo al obispo.

Por los clérigos del cabildo supo que el gobierno de la ciudad era quien había cedido ese solar a los mercaderes, y aún arrendaba el solar, lucrando con los terrenos de la catedral. Salió de sus casas, y con el báculo en la mano arremetió contra los mercaderes, increpándolos, diciéndoles de ladrones, de judas, de usureros y de falsos cristianos; en su furor desbarató algunas de las tiendas de madera. Reunió al cabildo, y la solución sólo podía ser una: para recuperar *su tierra*, la catedral enviaría a Castilla a un emisario, para pedir al rey su favor y su protección en contra de la ambición de los señores del ayuntamiento civil y de los mercaderes que habían convertido la casa de Dios en una cueva de ladrones. Además, el obispo aprovecharía el viaje de su comisionado para pedir al rey mayores rentas y así poder completar su cabildo, edificar su iglesia y hacer más iluminador el culto divino<sup>5</sup>. Así, el canónigo Cristóbal de Campaya salía para España —con el pliego de sus instrucciones en la mano— en el verano de 1536:

[...] Instrucción para el canónigo Cristóbal Campaya para las cosas que ha de suplicar a su cesárea sacra majestad y negociar en su Real Consejo, concernientes a la iglesia catedral de México y del deán y cabildo de la dicha iglesia [...] Ítem. Que al tiempo que el marqués del Valle siendo gobernador repartió los solares de esta ciudad señaló ciertos de ellos en una cuadra que confina con la plaza para iglesia catedral, y casas obispales y servidores de ella, los cuales solares el obispo de Tlaxcala bendijo, y como el obispo [Zumárraga] por mandado de vuestra majestad fue a España, el cabildo de la ciudad viendo que no había quien se los resistiese tomo dos solares de la dicha cuadra para propios de la dicha ciudad en la parte que para la iglesia y cuadra estaba ya bendita como dicho es, y cuando volvió el obispo de esta corte, hallo hecha unas casas y tiendas arrendadas y atributadas, en lo cual la iglesia ha recibido muy notorio agravio, y puesto que vuestra majestad por su cedula, la cual truxo el obispo, haya hecho merced del tributo que rentan las dichas casas y tiendas a esta dicha iglesia, no deja de ser grande inconveniente para ella que queden hechas en el lugar donde están, así como el lugar que bendijo, como por grande estorbo a la traza de la dicha iglesia y

<sup>4</sup> En un artículo reciente, Lucero Enríquez da cuenta detallada del primer viaje de fray Juan de Zumárraga a Castilla para resolver los problemas de su nombramiento episcopal, así como de los libros de coro que trajo el franciscano de aquel viaje, mismos que donó a la catedral de México para el incipiente ordo litúrgico que se estaba fundando por aquellos años. *Vid.* Lucero Enríquez, “Una donación de fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México: deconstrucción de un párrafo y construcción de un contexto”, en *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, *op. cit.*, pp. 17-33.

<sup>5</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.1, fl.2, 1 de marzo 1536.

claustra, suplicamos a su majestad mande con brevedad vuelva los dichos solares a la dicha iglesia enteramente para que la dicha iglesia haga de ello como cosa suya propia y se ponga perpetuamente silencio a la dicha ciudad que en la dicha cuadra y sitio de la dicha iglesia no se entrometa más en parte de ella. *Ítem.* Que esta iglesia, para que sea bien servida, tiene necesidad de más dignidades y canónigos, y racioneros, y lo que al presente, la renta de diezmos es tan poca que no está para los presentados, que suplicamos a su majestad sea servido de no proveer el obispado de Mechoacán a nadie, antes tenga por bien déle mexor a esta, porque de esta manera el culto divino será aumentado como conviene a tan insigne ciudad como es esta, y a la administración y conversión de los indios naturales della, lo cual cesaría haciéndose dos, porque ninguno de ellos se podría servir como conviene [...]<sup>6</sup>

Como sabemos, fray Juan de Zumárraga era un “humanista cristiano”, un seguidor de la *Devotio Moderna*, movimiento intelectual, cuyo propósito era reformar de raíz el cristianismo,<sup>7</sup> y esta visión del cristianismo le traerá no pocos conflictos durante su gobierno episcopal. Tras su llegada a la ciudad de México, se enfrentó a cuanto enemigo se le puso enfrente: a la Audiencia Gobernadora, a los encomenderos, a los frailes de la evangelización, y en cierta medida a su propio cabildo catedralicio. Estos acres enfrentamientos estaban encaminados a implantar —por un lado— en la Nueva España al clero secular, encabezado por el obispo de México, y en este proceso de implantación y de verdadera fundación de catedral un elemento fundamental era la liturgia.

En la referencia arriba citada encontramos pistas de lo que debió haber sido la primigenia liturgia catedralicia de la ciudad de México. Una cultura litúrgico-musical que hacía suya una tradición ancestral al transculturar a Nueva España las prácticas y las tradiciones sevillanas, mostrándose como continuadora y difusora de un ritual censado por la sacralidad y el prestigio de la sede primada hispalense, en el marco de la expansión y defensa de la cristiandad en manos de la monarquía hispánica.

En el proyecto diocesano de Zumárraga, como veremos, se percibe que el obispo franciscano deseaba para su *nueva Iglesia* una liturgia y una religiosidad reformada, depurada, pulcra, no quería repetir en el Nuevo Mundo los vicios de la vieja Europa.

Entonces, podemos observar al obispo franciscano regulando las fiestas del calendario litúrgico, así como todo lo referente al uso de la música en los oficios —como hemos visto—, los sueldos y prerrogativas de capellanes, cantores, ministriles y del primer maestro de capilla de México. En este sentido es en donde debemos de contextualizar sus disposiciones, así como la aparente parquedad —documental y festiva— con respecto a las diversas ceremonias litúrgicas. Y es que el obispo luchaba contra diversos poderes, algunos de los cuales ya hemos mencionado, y otro, probablemente más intenso y profundo: el de la *tradición*.

No debemos olvidar que los seglares y clérigos hispanos del incipiente virreinato contaban con sus propias tradiciones festivas, y, que al pasar al Nuevo Mundo, evidentemente las trajeron consigo a su nueva tierra; pero sobre todo que la diócesis de México se creó como sufragánea de la de Sevilla, hecho que los clérigos del cabildo catedral en

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Para un acercamiento a este movimiento intelectual de reforma cristiana: Lucien Febvre, *Erasmo, la Contrarreforma y el Espíritu Moderno*, Barcelona, editorial Orbis, 1985, *passim*.

todo momento se encargaba de recordarle al obispo, y que como tal debía de celebrar los divinos oficios y demás fiestas a imagen y semejanza de la catedral hispalense.<sup>8</sup>

Las disposiciones sobre el ritual sonoro catedralicio de este humanista cristiano son una sólida arenaga a la depuración litúrgica, misma que iba encaminada a la reforma en la religiosidad *popular*. Es evidente que Zumárraga temía por las idolatrías, tanto por las indígenas como por las hispanas, y busca una religiosidad popular reformada.<sup>9</sup> Por ello su reticencia a implantar una fastuosa celebración en la liturgia de su catedral. Para nosotros es indudable que Zumárraga se encuentra identificado con la *Devotio Moderna* y sobre todo a dos de sus figuras señeras: Dionisio Cartujano y Erasmo de Róterdam. Del primero, el obispo retomará un texto que es fundamental para comprender su proyecto litúrgico, el libro conocido como *De modo agendi processiones sanctorumque veneratione*, impreso y traducido al castellano por orden de Zumárraga en Sevilla hacia 1544 (conocido cómo *Este es un compendio breve que tracta de la manera de cómo se han de hacer las procesiones*).

De Erasmo, Zumárraga se encuentra aún más cercano, sobre todo a un par de sus obras, el *Enchiridion* (Basilea, 1518) o *Manual del caballero cristiano*, y del *Ciceroniano* (Basilea, 1528).<sup>10</sup> Zumárraga muestra las mismas inquietudes y los mismos deseos que el humanista holandés; como Erasmo, no desprecia ni condena las ceremonias, pero a sus ojos es un “fariseísmo” creerse salvado y piadoso por el solo hecho de participar en suntuosas ceremonias cuando, en la vida mundana uno se atreve a cometer toda clase de vicios. La piedad erasmista es una: *pia doctrina et docta pietas* (piedad iluminada por una doctrina

<sup>8</sup> Cfr. Juan Ruíz Jiménez, *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Junta de Andalucía, 2007, *passim*.

<sup>9</sup> Estas y otras referencias provienen de los comentarios que fray Juan escribió sobre su edición del tratado de Dionisio Cartujano, *De modo agendi processiones sanctorumque veneratione*, Colonia, Joannes Soler, 1532. Este libro fue traducido e impreso en castellano por orden de Zumárraga con el título “*Este es un compendio breve que tracta de la manera de cómo se han de hazer las procesiones: Compuesto por Dionisio Richel cartuxano: que está en latín en la primera parte de sus preciosos opúsculos: romançado para común utilidad*”, Sevilla, Juan Cromberger, 1544. Con respecto a la fiesta de *Corpus*, Zumárraga comenta: “[...] pues los españoles presumimos y nos jactamos de que hazemos ventaja a otras naciones en la cristiandad y costumbres: por afrontados nos debíamos tener: ser señalados entre todas ellas: en la disolución, deshonestidad, liviandad y vanidad de aquel día [de *Corpus*], en que aviamos de llevar la ventaja, en la devoción y recogimiento. Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con maxcaras y en habito de mujeres, dançando y faltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la iglesia. Representando profanos *Triumphos*, cómo el del dios del amor, tan deshonesto [...] y que estas cosas mandan hacer no a pequeña costa de los naturales y vecinos, oficiales y pobres, compeliéndolos a pagar para la fiesta [...] y por solo esto aunque en otras tierras y gentes se pudiesse tolerar: esta vana y profana, gentilita costumbre en ninguna manera se debe sufrir ni consentir entre los naturales de esta nueva iglesia, porque como de su natural inclinación sean dados a semejantes regocijos vanos y no descuidados en mirar lo que hacen los españoles antes los imitarían en estas vanidades mundanas que en la costumbre cristianas. [...] y pensarían y lo tomarían por doctrina y ley, que en estas tales burlerías consiste la santificación de las fiestas; y solo este inconveniente es bastante para que no haya semejantes vanidades en esta nueva iglesia [...]”.

<sup>10</sup> Vid. Erasmo de Róterdam, “*Enchiridion Milites Christi*”, y “*Ciceronianus sive de optimo genere dicendi*”, en *Opera Omnia Desiderius Erasmus*, vols. XXI y LVII, Leiden, Brill, 1997 y ss.

piadosa). Esta fórmula muestra nítidamente lo que era el ideal de la Devotio. Porque para esta corriente orar devotamente, encarecidamente, es la mejor forma de piedad. El cristiano debe orar siempre y en toda circunstancia, ya ofrezca a Dios alabanza o acción de gracias. La Biblia y la liturgia ofrecen a los cristianos un repertorio casi inagotable de elevaciones del alma a Dios. Así, cantar la liturgia, constituye una forma privilegiada de oración, pues el canto litúrgico no es otra cosa que un diálogo con Dios.<sup>11</sup> Por ello encontramos expresas órdenes de fray Juan hacia la ordenación litúrgica en su catedral:

[...] se mandó, en este dicho cabildo, que los cantores y maestro de capilla sean obligados a cantar todas las fiestas de guardar que sean de prima y segunda dignidad, desde primas hasta segundas vísperas, y los domingos que no fuere segunda dignidad canten las primeras vísperas y la misa, y el maestro de capilla venga los domingos del adviento y cuaresma, también a las vísperas, y si faltare sean puntados según dicho es [...]<sup>12</sup>

Es evidente pues que fray Juan no *eliminó* la prodigalidad y la belleza musical de su catedral y de su liturgia, al contrario, podemos ver en él un afán por encausar y resguardar la pureza litúrgica dentro de su templo; empero, como veremos, el proyecto litúrgico de fray Juan, sí bien funcionó mientras él regía en su cátedra, a su muerte fue prontamente abandonado, y su sobria y depurada liturgia se transformó en la maquina festiva más sofisticada del virreinato.

Fray Alonso de Montúfar, segundo arzobispo de México, arribó a la Nueva España a mediados de 1554. Este fraile dominico encarnaba las nuevas políticas eclesiásticas que la Corona comenzaba a implementar en su vasto imperio.<sup>13</sup> Sabemos que Montúfar era un hombre inflexible en su actuar político.<sup>14</sup> Se sabe que su personalidad lo llevaba a imponerse por la vía de la reprimenda. De ahí su obsesión por rodearse de un aparato ostensible de poder, por “tener su autoridad”; a ese respecto baste con recordar el orden que trató de imponer al cabildo catedral.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Cfr. Leon H. Halkin, *Erasmus entre nosotros*, Barcelona, editorial Herder, 1995, pp. 94 y ss; 193 y ss; y de Marcel Bataillon, *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, editorial Crítica, 2000, pp. 162 y ss.

<sup>12</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.1. fl. 9, 07 de enero de 1539.

<sup>13</sup> Como bien lo describe el doctor Enrique González, los arzobispos Montúfar, y posteriormente Moya de Contreras, cada uno en su estilo, fueron capaces de cumplir sus cometidos. Lograron asentar los fundamentos para imponer en Nueva España la jerarquía del clero secular, actuando con firmeza y metas bien definidas, procediendo sin miramientos cuando lo creían necesario. Ambos tuvieron una sólida formación académica: el fraile dominico como teólogo, el clérigo como canonista. Además, uno y otro recibieron el cargo arzobispal como premio a su desempeño en la compleja maquinaria burocrática del imperio hispánico. Cfr. Enrique González y González, “La ira y la sombra. Los arzobispos Alonso de Montúfar y Moya de Contreras en la implantación de la Contrarreforma en México”, en *Los Concilios Provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, *op. cit.*, pp.91 y ss.

<sup>14</sup> Cfr. Magnus Lundberg, *Unification and conflict. The Church politics of Alonso de Montúfar OP, Archbishop of Mexico, 1554-1572*, Lund, Swedish Institute of Missionary Research, 2002, pp. 86 y ss.

<sup>15</sup> *Ibid.* pp. 138 y ss. Apenas llegó a la ciudad de México, quiso imponer como deán a su sobrino. Ante la oposición del cabildo, encarcelo al arcedaán Negrete, rector de la universidad y primer lector de teología en Nueva España y al maestrescuela Sancho Sánchez de Muñón, quien fue exhibido por las calles encade-

En cuanto a la liturgia en el período de Montúfar tenemos que remitirnos al I y II Concilios provinciales mexicanos. Convocado por el arzobispo, el Primer Concilio Provincial Mexicano es considerado uno de los acontecimientos centrales en la vida eclesiástica y política de la Nueva España del siglo XVI. El Segundo Concilio Mexicano se celebró en 1565, en respuesta a un mandamiento del rey para la aplicación de los decretos derivados del concilio de Trento.<sup>16</sup> Será pues en estos años coyunturales en los que se fijan y determinan el sentido, las formas de los actos litúrgicos en la catedral metropolitana de México. La cuestión de las celebraciones litúrgicas se ve en varios capítulos de estos primeros concilios.<sup>17</sup> El capítulo XXVII del Primer Concilio resulta iluminador en este sentido:

[...] Que no se hagan representaciones en las iglesias: Somos informados que en algunas iglesias de nuestro arzobispado y provincia, se hacen algunas representaciones y memoranzas, y porque de los tales actos se han seguido y siguen muchos inconvenientes y muchas veces traen escándalos en los corazones de algunas personas ignorantes o no bien instruidas en nuestra santa fe católica, viendo las desórdenes y excesos que en ellos pasan. Por ende, *approbante concilio*, estatuímos y mandamos a todos los curas, clérigos y personas, que no hagan ni den lugar que en las dichas iglesias se hagan las dichas representaciones sin nuestra especial licencia y mandado, so pena que sean castigados gravemente [...]<sup>18</sup>

Parecería que habría una continuación de la austeridad festiva del obispo Zumárraga. Sin embargo, los documentos capitulares de la catedral de México muestran verdaderas innovaciones en las formas litúrgicas.

[...] Se ordenó, por lo que toca al buen orden y servicio de esta Santa Iglesia, que los días que hay procesión fuera de la iglesia, como son, procesión de Santa Ana, San Sebastián y las letanías, se tañan a prima, es [en] esta manera: desde las cinco y media de la mañana, se taña la campana grande hasta las seis, y de las seis hasta las seis y media se taña la esquileta; acabada la media hora de la esquileta se comience la prima. Y los que vinieren a prima, hasta que se acabe la media hora, no hagan señal a que dejen ni comiencen prima, so pena, que el que así hiciere señal antes de ser acabada la media hora de la esquileta, so pena que sea multado en todo aquello que perdieren los que faltaren a la prima, por culpa del que así hiciere señal [...]<sup>19</sup>

---

nado. Existen abundantes indicios en las actas capitulares que nos hablan de las rípidas relaciones entre el capítulo catedralicio y el prelado, solo por citar algunos ejemplos, *Vid.* ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.1. fl.130v-131: 06 de julio de 1557; y lib.1. fl.131-132: 06 de julio de 1557.

<sup>16</sup> Es conveniente insistir en que su objetivo no fue el de llevar a la práctica el de Trento, entonces en pleno proceso, y cuyos decretos se promulgaron en 1563. De tanta o mayor importancia, es el hecho de que el rey sólo aprobó el concilio ecuménico en 1564, luego de tensas negociaciones. Entonces envió órdenes a los obispos de su imperio para que procedieran a su aplicación, y es a partir de ahí que los decretos tridentinos, promulgados e impresos, se vuelven un arma jurídica que cada prelado blandirá para defender sus derechos. En el primero, apenas en la constitución IX se hace una vaga alusión a Trento. La finalidad de los Concilios Provinciales Mexicanos, pues, era otra. *Cf.* L. Pérez Puente *et. al.*, “Los concilios provinciales mexicanos primero y segundo”, *op. cit.*, pp. 24 y ss.

<sup>17</sup> “Primer Concilio Provincial Mexicano”, capítulos XVIII-XXV, XXVII Y XXVIII, XXXVII, *op. cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.* cap. XVII.

<sup>19</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.2, 28 de julio de 1562.

Lo que queremos resaltar aquí es el hecho de que este esplendor litúrgico y festivo siempre se realizó bajo las directrices del arzobispo, que no dejó resquicio ritual o litúrgico en el que no incidiera. Así, en el año de 1571 prohíbe a su clero que participe dentro de la procesión sin la expresa autorización de él.<sup>20</sup>

Las disposiciones litúrgicas del arzobispo, el *ordo*, sí que tiene una importancia sustancial para su proyectos de *reforma* litúrgica. En el capítulo XIV del II Concilio Provincial los padres conciliares revitalizan y legitiman las raíces hispalenses de la liturgia metropolitana de México:

XIV. Que se hagan los oficios divinos conforme a lo sevillano

Cosa es muy decente que todas las iglesias sufragáneas a esta santa iglesia de México se conformen con ella al rezar el oficio divino mayor y menor; y esta iglesia arzobispal desde su primera institución y creación, siempre ha rezado y reza conforme a la santa iglesia de Sevilla. Y porque haya esta conformidad, *sancto approbante concilio*, ordenamos y mandamos que todas las iglesias a ésta nuestra sufragáneas canten en el coro y hagan el oficio mayor y menor, conforme a los misales nuevos y breviarios de la dicha iglesia de Sevilla, hasta tanto que venga el breviario y misal de que se hace mención en el libro del santo concilio tridentino. Y que el dicho oficio divino se haga según y cómo por nos está dispuesto y mandado en las sinodales que en el sínodo principal pasado se ordenaron.<sup>21</sup>

Y lo que tal vez sea su mayor logro en este sentido, sus *Ordenanzas para el coro de la catedral de México*, realizadas dentro del marco del II Concilio Provincial Mexicano, cristaliza y fija un proceso de reacomodo litúrgico por el que atravesaba la Iglesia Católica en aquellos años.<sup>22</sup>

Para fray Alonso la música tenía un papel central dentro de las celebraciones y lo podemos observar regulando su uso, aprobando y premiando a su maestro de capilla, a sus cantores y ministriles, a sus poetas. En un documento excepcional, el maestro de capilla, Lázaro del Álamo, rindió un memorial al cabildo, muy probablemente por orden del arzobispo, en el cual, da cuenta de las fiestas en las que la capilla de música debía tener una participación central para la *solemnización* de la fiesta:

[...] Asimismo, este dicho día el racionero Lázaro del Álamo, presentó una memoria de lo que convenía para el servicio del culto divino, en lo que tocaba el servir los cantores y organista, la cual memoria es la que se sigue: Primeramente, todos los días de fiesta de guardar, a primeras vísperas, y procesión, y misa. Todos los domingos del Santísimo Sacramento, pro-

<sup>20</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.2, fl.271v: 21 de agosto de 1571: “[...] Asimismo los dichos señores, este dicho día ordenaron y mandaron que de aquí adelante no salga este ilustre cabildo en procesión alguna, para ninguna parte de las que solía ir, si no fuera a la procesión de san Hipólito, por ser ya devoción del pueblo introducida. Y a las demás que solían ir, si quisieren los cofrades celebrar sus fiestas con algunos señores del cabildo, vaya un canónigo y un racionero, y un capellán para decir la misa mayor y no más. Y este se proveyó y mandó por los dichos señores en el día mes y año referido [...]”.

<sup>21</sup> “Segundo Concilio Provincial Mexicano”, capítulo XIV, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Vid.*, “Orden que debe observarse en el coro, prescrito por el ilustrísimo señor don Fray Alonso de Montúfar”, en el “Anexo II” del *Segundo Concilio*, *op. cit.*

cesión y misa. Todos los domingos de Adviento, y septuagésima, y cuadragésima, procesión y misa. Y todos los días que hay seña a vísperas. Los tres Días de tinieblas, a ellas, y jueves, y viernes y sábado de la Semana Santa, a misa. Los días que el organista es obligado a tañer son los siguientes: Primeramente, todos los días de primera y segunda dignidad, primeras y segundas vísperas, y procesión y misa; y en las octavas solemnes los tres días principales, misa y vísperas, y el día de la octava. Todos los domingos del año, primeras y segundas vísperas, y procesión y misa, excepto los domingos de Adviento, y septuagésima, y cuadragésima, si no fuere cuando hubiere procesión del Sacramento, y que ha de tañer a ella todos los sábados que se rezare de nuestra señora, a misa. A todo lo cual, así los cantores como el organista, sean obligados a acudir con tiempo, si no, que sean puntados por rata [*sic*] de los días que cada uno es obligado a servir. Y vista la memoria por su señoría reverendísima y señores deán y cabildo, vinieron en que así se guardase y cumpliese y se puntase en el cuadrante por rata y no por días [...] <sup>23</sup>

Aquí inicia el “esplendor” de las celebraciones litúrgicas en el siglo XVI, esplendor que habrá de continuar durante el arzobispado de Pedro Moya de Contreras. Fue a este prelado a quien correspondió el instaurar en suelo indiano los decretos, las políticas y las *reformas* religiosas surgidas del Concilio de Trento. Este proceso iniciaría con el Tercer Concilio Provincial Mexicano (20 de enero a octubre de 1585), que fue convocado por Pedro Moya de Contreras,<sup>24</sup> entonces arzobispo de México y virrey en funciones de la Nueva España.<sup>25</sup> Profundas reformas litúrgicas se cernían sobre la catedral de México:

Atendiendo a que el medio más eficaz que puede aprovecharse con mejor éxito para mantener la devoción del pueblo cristiano, es establecer un orden admirable en el culto divino, para que brille la maravillosa hermosura de la Iglesia militante, con la diversidad de ornato que le proporcione la diferencia de los oficios y ministerios que se advierten en ella, se ha considerado necesario que se procure con sumo cuidado no se altere en manera alguna esta divina armonía, sino que, por el contrario, llenen cumplidamente todos los prebendados y beneficiados las funciones propias del cargo que se les ha conferido, en cuya virtud gozan del beneficio que se les concede.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> *Ibid.*, lib.2 f.95: 12 de enero de 1563.

<sup>24</sup> Sobre Pedro Moya de Contreras, *Vid.* Stafford Poole, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain, 1571-1591*, Berkeley, University of California Press, 1987. En cuanto a las relaciones del arzobispo con la universidad, autoridades virreinales y clero regular, véase también: Enrique González y González, “Pedro Moya de Contreras (ha. 1525-1592), legislador de la universidad de México”, en *Doctores y escolares. II Congreso internacional de la universidades hispánicas (Valencia 1995)*, Valencia, Universitat de Valencia, 1998, vol. 1, p. 195-219; y también del mismo autor, “La ira y la sombra. Los arzobispos Montúfar y Moya de Contreras en la implantación de la Contrarreforma en México”, *op. cit.*, pp. 104-121.

<sup>25</sup> Moya fue el tercer arzobispo de México, y el primero del clero secular. Su gobierno (1573-1592), además, coincide con un progresivo desarrollo del clero diocesano, que buscaba hacerse de los espacios que le eran propios, ocupados por las órdenes regulares, proceso que se vio favorecido por la implementación de los decretos tridentinos en Nueva España y la “Ordenanza del Patronazgo” de 1574.

<sup>26</sup> *Vid.* “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, lib. 3, título I “De la visita...” en que se encarga a los obispos que atiendan cuidadosamente “al culto divino y al decoro de las iglesias” y en ese mismo libro el título II, “De la vigilancia...”, § XIV en que se encarga lo mismo a los curas párro-

La música tendría un papel central en estas reformas litúrgicas, pues, como decía uno de los cánones del III Concilio Mexicano: “[...] consta que el espíritu se excita sobremedera, y es llevado suavísimamente a la contemplación de las cosas divinas por el culto exterior de las ceremonias [...]”.<sup>27</sup> Y lo primero que se reguló fue el canto polifónico dentro de la liturgia:

[...] ordenaron y mandaron, que a imitación del orden, que la Iglesia católica tiene dispuesto en la celebración de los divinos oficios, haciendo distinción y diferencia de unas fiestas a otras, en las vísperas que se ofician en canto de órgano. El maestro de capilla que es o fuere, no cante en canto de órgano más de el primero y el quinto salmo, si no en las vísperas de Navidad, las vísperas de los Reyes, las vísperas de la Ascensión, las vísperas de Pentecostés, las vísperas de *Corpus Christi*, las vísperas de san Pedro y san Pablo, las vísperas de la Asunción de nuestra Señora y las vísperas de Todos santos; que en estos días aquí señalados podrá cantar, primero, tercero y quinto salmo, y haciendo lo contrario sea puntado a la voluntad del señor presidente, el cual firmó este auto [...]<sup>28</sup>

Y podríamos continuar citando más y más documentos en donde se observa el afán del arzobispo Moya por incrementar la suntuosidad de la liturgia catedralicia. Valga como ejemplo de esa intensa actividad litúrgica y festiva esta espléndida *descriptio* del año 1589:

[...] proveyeron y mandaron, que de hoy en adelante, dicha la nona, se vaya a víspera del *Corpus Christi*, en procesión al sagrario de los curas, y en procesión con palio y hachas encendidas, se traiga la custodia con el Santísimo Sacramento, hasta en medio del altar mayor, donde suelen ponerse las andas con mucha solemnidad, y el presidente, con capa, traiga la custodia con el Sacramento, y luego, puesto el Sacramento en sus andas, empiecen las vísperas y se digan maitines a las cuatro y media, y dichos los maitines, se encierre el Santísimo Sacramento, y en amaneciendo, se ponga por un prebendado que se nombrará para el efecto [...]<sup>29</sup>

#### 4.2 Libros de coro: la liturgia, el clero, la celebración

Ahora bien, ¿qué significados sociales y culturales encierra la liturgia catedralicia en el mundo hispánico? ¿Por qué la trascendencia en su ordenación canónica? Para responder a estas cuestiones es necesario remitirnos a las figuras de los actores de estos ritos, es decir, al obispo y al cabildo catedral.

La catedral metropolitana de México es heredera de una tradición ancestral que se forjó ininterrumpidamente desde la Antigüedad tardía y a todo lo largo de la Edad Me-

---

cos; título III, § I y II en que se insiste en el orden y decoro en la celebración de los oficios divinos y se siga el ritual y los estatutos establecidos por el concilio, y el título XVIII, en *Concilios Provinciales Mexicanos*, *op. cit.*

<sup>27</sup> *Ibid.* “Estatutos de la catedral de México” (véase anexo II de la edición del III Concilio Provincial Mexicano, *op. cit.*).

<sup>28</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.3 fl. 248: 24 de julio de 1587.

<sup>29</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.4 fl.18: 26 de mayo de 1589.

dia. Y es respondiendo a esta larga herencia que los obispos y sus capítulos transmiten la *tradición* catedralicia a Nueva España. Los primeros años de catedral fueron de arduo trabajo para *fundar* en la ciudad de México un *ordo* litúrgico propio de una sede episcopal. De acuerdo al modelo sevillano, del cual la catedral novohispana era sufragánea, como hemos visto, el obispo Zumárraga fundará, primero, el coro de capitulares.

Ahora bien, lo que sabemos de las formas litúrgico-musicales de la catedral de México en el siglo XVI es muy poco. Empero, podemos empezar a esbozar un mapa de estas prácticas rituales, muy a pesar de la parquedad documental. Junto a las actas capitulares de catedral, los otros *documentos* que nos permiten reconstruir la liturgia catedralicia son los libros de coro.

En las instrucciones que el canónigo Cristóbal de Campaya en 1536 llevaba consigo se encontraban algunos precios referentes a la compra y adquisición de libros para el uso del coro de la catedral:

[...] Asimismo ha de preguntar en la iglesia mayor de Sevilla por Peña, el veintenero 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, y también 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 [...].<sup>30</sup>

La referencia no tiene desperdicio, como las muchas que encontramos a lo largo de las actas capitulares de la catedral del siglo XVI, y nos sirve de acicate para rastrear y analizar la librería de coro de catedral, siendo esta, como lo era, uno de los elementos de mayor importancia para el fin último de una “Iglesia mayor”, es decir, para su liturgia y para los rituales que en ella se realizaban. Seguir los indicios de estos antiguos libros —en su mayoría manuscritos— nos dará luces sobre uno de los aspectos más importantes de la cultura musical novohispana, nada menos que del repertorio litúrgico-musical que se cantaba en la catedral de México durante el primer siglo del virreinato.

De acuerdo con sus proyectos episcopales, el obispo Zumárraga fundará, primero, el coro de capitulares, como ya hemos visto. Estos clérigos, todos prebendados de catedral; canónigos, dignidades, son los responsables de cantar los oficios divinos —las *Horas Canónicas*— y las liturgias solemnes. Para ello era indispensable contar con una librería de “cantorales” —como se les llama en las fuentes— pues en estos libros se contienen los repertorios, las tradiciones y las músicas sagradas de estas liturgias catedralicias. Y en este contexto es que debemos de entender el por qué la primera decisión del obispo franciscano y de su cabildo está encaminada a fundar, junto con su coro de canónigos, su librería.

Como hemos visto en el documento arriba citado, desde 1536 la catedral de México comenzó a importar libros de España, en especial de Sevilla, sede con la que se construirá a lo largo de los años estrechos vínculos sociales y musicales. El canónigo Cristóbal

<sup>30</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 1, fl. 3, 1 de marzo de 1536.

de Campaya tenía que comprar en la catedral de Sevilla una serie de libros por demás luminosos: se trata de una “regla de coro”, un “capitulario”, dos “oficeros”, uno dominical y uno diurno, “un himnario”, y una salmodia.

Lo primero en lo que insiste el cabildo es en hacerse de una “regla de coro”; este es un libro que regula y fija el ordo del oficio y de la liturgia. Designa el orden y el canon que debe de seguirse en el oficio divino en el contexto de las liturgias cotidianas y en las solemnidades. Dichas normas no solo servían para regular la actividad litúrgica y musical de catedral, sino que, sobre todo, regulaban la conducta y las actividades de los participantes del rito, es decir, de clérigos y músicos (ministriles y cantores). Y, ante todo, fija las normas de lo que era el espacio propio del canto y la oración de una catedral, es decir, del coro catedralicio. Desafortunadamente no llegó hasta nuestros días ninguna de estas reglas de coro novohispanas anteriores al siglo XVIII, que debieron de ser fascinantes, y que nos arrojarían infinitas luces sobre el ritual catedralicio antiguo.

En especial esta regla de coro debió de haber sido suntuosa, dado el alto costo y la calidad de su manufactura. En el informe rendido por Cristóbal de Campaya al cabildo de sus gestiones en España (en octubre de 1538) se desprende una serie de datos que nos permite conocer, entre otras cuestiones, la red artesanal que se movía en centros de producción libraria como lo era Sevilla en el siglo XVI.

En la manufactura de esta regla, y de varios de los otros libros que el canónigo compró en Sevilla intervinieron Juan de AVECILLA, clérigo, “escritor” —es decir el que compone la caligrafía de los manuscritos— e iluminador de libros; Bartolomé de Mesa, clérigo y escritor; Francisco Flores, iluminador; Alonso de Alfaro, librero y encuadernador, y el sochantre de la catedral de Sevilla, revisor y corrector de la regla.

Estos datos nos señalan el complejo proceso que implicaba la manufactura de un libro manuscrito de este tipo, además de los gastos que debían de hacerse para adquirirlos. En total, el cabildo desembolsó, solo por la regla de coro, 26, 553 maravedíes, es decir, la mitad de los cien pesos que llevaba Campaya a Castilla para los gastos de la catedral. Y esto será una constante en catedral a lo largo del siglo XVI; importantes sumas de dinero se invertirán para hacerse de una nutrida librería de coro.

De estos primeros momentos se desprende el nombre de un artesano que habría de jugar un papel importante en la manufactura de los antiguos libros de coro de catedral; el del clérigo y puntador Juan de AVECILLA. Este clérigo y artesano sevillano pronto pasará a Nueva España a servir directamente a la catedral de México. El cabildo catedral gestionó ante la Corona el paso de este clérigo.

La reina, a petición de Cristóbal de Campaya, canónigo de la iglesia catedral de México, ordena a los oficiales de la Casa de 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.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> María del Carmen Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla (Siglo XVI)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2000, p 129.

Ya en la catedral de México, *Avecilla* intervendrá de manera intensa en la manufactura de sendos cuerpos de cantorales, de los que la documentación capitular da algunas pistas. Además de las obras que realizó en México, todo parece indicar que el clérigo trajo consigo una cantidad considerable de libros litúrgicos.

En febrero de 1540, las actas de cabildo hacen mención a un cuerpo de libros: “[...] todos los libros así de canto llano como de órgano, y procesionarios y psalterios, que él los truxo de Castilla [...].”

De esta forma, estos cantorales vendrían a ultimar los primeros intentos del obispo *Zumárraga* y de su cabildo por conformar su librería y que complementarían los libros traídos por *Campaya* de su viaje a España. Entre 1540 y 1544 el cabildo catedral pidió al clérigo *Avecilla* la factura de varios libros de canto, entre los que destacan un oficio dominical, un *kyrial* —este libro contenía *kyries*, graduales, credos, himnos a las vírgenes, el credo romano— y un santoral.

En la época del arzobispo *Montúfar* hay, según la documentación capitular, poca actividad referente a los libros de coro. Tan solo dos menciones a libros litúrgicos en su agitado periodo de gobierno. Empero, las disposiciones litúrgicas del arzobispo, el *ordo*, sí que tiene una importancia sustancial para sus proyectos de reforma litúrgica. Y lo que tal vez sea su mayor logro en este sentido, sus ordenanzas para el coro de la catedral de México, realizadas dentro del marco del II Concilio Provincial Mexicano, cristaliza y fija un proceso de reacomodo litúrgico por el que atravesaba la Iglesia católica en aquellos años.

Empero, estas escasas noticias no dejan de ser interesantes. La Iglesia catedral compra a un tal *Juan de Carabantes* unos libros de polifonía, que, todo indica, eran impresos.

[...] Este dicho mes y año susodicho, estando en cabildo, se leyó una petición de *Juan de Carabantes* en que en efecto decía que se le comprasen unos libros de canto de órgano que él tiene que se llaman e intitulan [blanco en el original], y los dichos señores deán y cabildo dijeron el canónigo *Bartolomé Sánchez* y el canónigo *Juan de Oliba* los viesén, y si se les pareciese ser necesarios a la iglesia y los apreciassen y mandasen se le pagase al dicho *Juan de Carabantes* lo que justamente valiesen, y los dichos *Bartolomé Sánchez* y *Juan de Oliba* los vieron y apreciaron en ocho pesos de tepuzque, todos cuatro, y mandaron se le pagase.<sup>32</sup>

De esta forma hacen su aparición los libros de música impresos, que habrían de significar una revolución —en todos aspectos— para la cultura musical del mundo occidental, como más adelante explicaremos.

En el periodo arzobispal de *Pedro Moya de Contreras* se renueva e impulsa significativamente la actividad libresca de catedral. En febrero del 1577 el cabildo catedral ordena se pague al impresor de libros, *Pedro de Ocharte*, por un antifonario. Así mismo, pocos años después, se ordena por el capítulo catedralicio que “[...] se notifique al padre *Villalobos*, traiga el libro de los [himnos], que prestó a los frailes descalzos, dentro de cuatro días, de cómo se le notifique, lo cual se ejecutará y pondrá en el cuadrante no lo

<sup>32</sup> ACCMM, lib.1, fl 170v: 25 de agosto de 1558

trayendo y entregando en este cabildo, dentro del dicho término, y de cómo así se proveyó [...].” Los libros, se prestan entre las distintas corporaciones religiosas de la ciudad, y habría que preguntarnos si estos préstamos no estaban destinados a la realización de copias manuscritas de los mismos.

Hacia las décadas finales del siglo XVI presenciamos verdaderos hitos para la librería de coro catedralicia. A finales de 1585 se compra al maestro de capilla de la catedral del Sevilla, Francisco Guerrero (1528-1599) un “libro de canto”, bastante caro, por lo demás, y que, nuevamente, todo parece indicar que se trata de un libro impreso. Probablemente se trate de un ejemplar impreso en Venecia, los *Motteta*, uno de los de la polifonía hispana del Siglo de Oro. A mediados del año 1589 se manda encuadernar estos mismos libros, además de un breviario, que es un libro nuevo, producto de las disposiciones tridentinas, y que empieza a aparecer en la documentación capitular precisamente por estos años.

Pero 1595 irrumpe abrumadoramente en la historia de nuestros cantorales. La catedral, en la persona del canónigo Francisco de Paz, hace libranza de una pequeña fortuna que se gastó en la compra de un voluminoso cuerpo de libros. Nada menos que veintiséis “cuerpos de libros grandes” que han traído de España. Se trata de la mayor compra de libros litúrgicos de que se tenga noticia en el siglo XVI.

Sabemos que en la manufactura de estos libros intervino activamente el taller del iluminador y scriptor sevillano Melchor de Riquelme, pues recibió de parte del cabildo catedral de México trescientos reales; así, su iluminador, Diego de Zamora, parece ser el autor de la mayor parte de las miniaturas y capitulares de estos libros.

Hacia 1597 el cabildo catedral entró en acaloradas discusiones sobre la pertinencia y necesidad de hacerse de nuevos libros de coro, sobre todo de canto llano; y se decide mandarlos hacer en la ciudad de México, en el taller de un tal Villadiego. Se trata de varios cuerpos, compuestos por un *Antiphonario* vespertino, unos maitines para la Resurrección, el Triduo de Semana Santa y un oficio de difuntos. A la postre, el cabildo entraría en controversia con el artesano, pero se resolverá el asunto para ambas partes y buena parte de esta obra libraria servirá en el coro de la catedral de México. En este proceso, como era habitual, entraron a trabajar en los libros los iluminadores Lorenzo Rubio y Lucas García, que finalmente, después de 1598, habrían de ser quienes terminasen los libros para la catedral.

En el mismo año de 1597, el maestro de capilla, Juan Hernández, compró para la catedral, con anuencia del capítulo catedral, un libro impreso de polifonía: *Psalmi, Hymni ac Magnificat*, se trata de una obra de Juan Navarro, maestro de capilla de la catedral salmantina; este libro impreso en Roma en 1590 nos muestra la intensa red de intercambios existentes entre las diversas sedes episcopales de la monarquía hispánica.

Como sabemos, la Iglesia fue uno de los principales consumidores de libros durante todo el periodo virreinal; y en lo que se refiere a los libros de música no podía ser la excepción.

Como hemos visto, la catedral metropolitana de México, al ser la institución eclesiástica más poderosa e importante del virreinato, pronto se convirtió en la mayor consumidora y productora de música. Empero, aquí encontramos un problema de difícil solución. Puesto que la liturgia es el centro de la vida catedralicia, y está liturgia, tanto

la palabra como la música en que se realizaba, forman una *materia* sagrada, se hallaban contenidas en los suntuosos libros corales manuscritos, en donde el fasto de la liturgia se vislumbraba y concebía como un asunto principalísimo en la política religiosa de los preladados. De tal forma que la presencia del libro litúrgico impreso parecería fuera de lugar. Empero, como nueva tecnología de comunicación, el impreso pronto encontró un espacio favorable, y el libro litúrgico desde fechas muy tempranas se convirtió en una de las principales producciones de la imprenta.

¿Qué presencia de impresos musicales tenemos en la catedral primada de Nueva España? En realidad muy poco. Omitiendo el caso del breviario —que es excepcional—, con certeza tenemos noticia de una media docena de libros impresos que fueron adquiridos por la catedral para su uso litúrgico-musical. No obstante estas escasas noticias no dejan de ser interesantes, pues arrojan luces sobre asuntos importantes de la cultura musical novohispana, tales como la circulación de músicas entre las distintas sedes episcopales de la monarquía, la relación que entablan músicos e instituciones a lo largo y ancho del Imperio, así como el flujo e intercambio de libros entre la elite letrada de las sedes catedralicias.

Durante el periodo arzobispal de Pedro Moya de Contreras encontramos mayores referencias a impresos musicales. En febrero del 1577 el cabildo catedral ordena se pague por un libro litúrgico: “[...] todos juntos de un acuerdo y conformidad, mandaron se diese libranza de cuarenta pesos de tepuzque a Pedro Ocharte, impresor de libros, por un antiphonario para esta santa Iglesia, a cuenta de la fábrica. Y así lo mandaron [...]”.<sup>33</sup>

Noticia muy reveladora, pues si recordamos, los decretos reales que favorecían el monopolio de los impresores flamencos sobre el libro litúrgico datan de 1573; y he aquí que la catedral compra un libro litúrgico-musical presumiblemente impreso en la propia ciudad de México. Se trata del *Antiphonario dominical*, en donde varios impresores y librerías formaron parte de la empresa editorial, toda vez que la obra fue encargada por el arzobispo Moya de Contreras.

Hacia las décadas finales del siglo XVI se percibe una mayor actividad en la compra de libros impresos para catedral. En diciembre de 1585 se compra al maestro de capilla de la catedral del Sevilla, Francisco Guerrero, un libro de música, del que ya hemos hablado. En el mismo año de 1597, el maestro de capilla, Juan Hernández, compró para la catedral, y con anuencia del cabildo, otro libro impreso de polifonía.

Hasta aquí nos hemos enfrentando a libros propiamente “musicales” —es decir, libros que esencialmente contienen la palabra y la música del ritual; pero ¿qué sucede con los demás libros litúrgicos, es decir, con los tratados de canto llano, con los tratados meramente teóricos de música, con la manuales de liturgia, y sobre todo, con los libros del “Rezado nuevo” creados tras el ordenamiento tridentino?

Alrededor de 1590, las reformas tridentinas comenzaron a impactar en las prácticas litúrgicas de la catedral de México, proceso que se había iniciado al menos veinte años antes, en donde la virtual imposición del Breviario Romano y del nuevo ordo litúrgico emanado de la famosa sesión XXII del Concilio de Trento, habrían de encontrar una rea-

<sup>33</sup> ACCMM, lib.3, fl 26v: 2 de febrero de 1577.

cia oposición encabezada por los dirigentes del cabildo catedralicio.

Como sabemos, tras la ordenación tridentina la Iglesia romana trató de imponer el *Breviario* como el eje de las celebraciones litúrgicas, empero, las iglesias locales siempre se mostraron reacias a adoptar una reforma que atentaba contra sus tradiciones litúrgicas, en ocasiones seculares. Hasta donde sabemos, la siguiente es la primera mención que se hace al *Breviario* dentro de la documentación y el rito catedralicio de la ciudad de México es la siguiente:

[...] Ítem se trató que en la vigilia que se dice por los difuntos que el cabildo entierra, se digan tres nocturnos como lo manda la regla del breviario, y se mandó que solamente se diga uno nocturno, así por la antigua costumbre de esta Iglesia que nunca ha dicho más de un nocturno como por no decirse el nocturno [el] día de entierro, y así lo dijeron todos salvo el arcediano y doctor Salcedo y racionero Franco, que dijeron que la vigilia se ha de rezar conforme a la que ordena la santa madre iglesia en el Breviario Tridentino que expresamente manda se digan tres, y haciendo el cabildo el dicho ministerio funeral es consecutivo necesario sea por el orden del Breviario, mas yendo más ministros de lo que manda y firmolo el presidente [...].<sup>34</sup>

Cabe señalar que el *Breviario* es tan solo “un” libro —un índice, de hecho— del ingente arsenal litúrgico con que la iglesia contaba para sus celebraciones litúrgicas.

Sobre los otros libros litúrgicos tenemos escasas noticias. Se sabe de un tratado de canto llano, presente en el mercado del libro de la ciudad de México en el año de 1576. Se trata del *Arte de canto llano*, de Alonso de Castillo. De esta obra en particular no se sabe mucho, empero, podemos enmarcarla en el contexto general del siglo XVI.

Estos tratados de canto fueron escritos no por músicos, sino por liturgistas, clérigos todos ellos, sin grandes pretensiones estéticas o especulativas. Su fin era puramente práctico: “enseñar”, “iluminar” acerca de los principios y reglas que “rigen” el arte del canto llano. La mayoría de estos libros estaban escritos en romance, y en general se trata de obras muy breves, y por tanto bastante sencillos en precio y propósitos —los del caso novohispano que tratamos costaron dos tomines cada uno.

Estas características nos hablan de fines meramente didácticos, y tal vez eran utilizados en la enseñanza de los rudimentos del canto a los mozos de coro de catedral, o de los jóvenes pertenecientes a los colegios de San Juan o de Santa Cruz de Tlatelolco.

Ahora bien, nuestros libros de coro registrados en la documentación capitular, nos hablan de una intrincada y densa red de clérigos, artesanos del libro, músicos y preladados; de una continua movilidad entre la metrópoli y la Nueva España, del libro como mercancía, como objeto suntuario, pero sobre todo, del libro —en especial el manuscrito— como el portador de una tradición y una cultura litúrgica-musical que se proclamaba como la voz hegemónica e invencible de la cristiandad, a cuya cabeza se encontraba la Iglesia y la Monarquía hispánica.

En el núcleo de esta tradición se encontraba la función del cabildo catedral, la que le daba su razón de ser, la que determinaba y marcaba su existencia: cantar el oficio divino. Y para cumplir con esta función, era imprescindible contar con los elementos necesarios

<sup>34</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.4, fl.60, 11 de octubre de 1591.

para el rito, es decir, con los grandes y suntuosos libros de coro.

Desde siempre, la Iglesia había sido uno de los mayores consumidores y productores de libros, con la finalidad de satisfacer las necesidades creadas por el culto y la liturgia, de extraordinario esplendor en determinadas épocas, como en el Siglo de Oro Hispánico.

En nuestra librería de coro, registramos en la documentación capitular alrededor de cincuenta libros de coro, en su mayoría manuscritos, de los cuales han sobrevivido hasta nuestros días poco menos de la mitad, sobre todo de canto llano, y dos de polifonía, uno de ellos impreso en Salamanca a principios del siglo XVII.<sup>35</sup>

Misales, oficios, himnarios, psalterios, kyriales, antífonarios, procesionarios, breviarios, etcétera, aparecen consignados en la documentación; lo que nos remite forzosamente a clasificar y comprender estos objetos desde su concepción litúrgica y eclesiológica.

Todo este repertorio, contenido en los libros, formaba parte medular del ritual cotidiano de las catedrales hispánicas. Los actos sagrados que comprendían la liturgia de las catedrales hispánicas se distribuía en tres grupos: la misa, el oficio catedral y los sacramentales.

Sin embargo, cabe aclarar que cada sede episcopal era creadora y portadora de sus propias tradiciones litúrgicas, y que siempre se mostraron muy reacias a cambiarlas o abandonarlas. Y precisamente estos dos ritos, el toledano y el sevillano, serán los que llegarán a Nueva España con los prelados, los canónigos y clérigos, y con los libros.

Todo este repertorio —contenido en los libros— formaba parte medular del ritual cotidiano de las catedrales. Los actos sagrados que comprendían la liturgia de las catedrales hispánicas se distribuía en tres grupos: la misa, el oficio catedral, y los sacramentales.

La misa era, de entre todos los ritos, el de mayor importancia teológica y canónica; y para el siglo XVI sus fórmulas litúrgicas se encontraban ya bien definidas después de un largo proceso de conformación que le llevó siglos (del VIII al XIV), comúnmente se usaban los mismos textos, las mismas lecturas y los mismos cantos. El oficio divino, en cambio, era bastante heterogéneo y variaba en forma y estructura dependiendo de la sede de que se tratase. A grandes rasgos, en el siglo XVI existían al menos tres grandes variantes de oficios divinos en la iglesia hispánica: el rito *eugeniano* al norte de la península (Cantabria y Asturias), que era un rito muy antiguo, de la época visigoda, y que había sobrevivido a lo largo de la Edad Media; en Castilla central, el llamado rito *toledano* o *mozárabe*, que databa de los siglos X-XI, y que se había impuesto en el territorio castellano, con sede en la catedral primada de Toledo, este era un rito con profundas influencias orientales; y el rito *hispanense*, que se celebrara en todo el sur de la península, con especial énfasis en Andalucía y Extremadura, esta era una liturgia que se conformó con el antiguo rito mozárabe y el llamado “rito romano”.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Actualmente existen dos catálogos en línea de libros corales (tanto de canto llano como de polifonía): uno para libros hispánicos, *Libros de polifonía hispana. A Catalogue of Books of Spanish and New World Polyphony in Context*, en <https://hispanicpolyphony.eu/es>; y el catálogo de la librería de coro de la catedral metropolitana de México, en: <http://musicat.unam.mx/nuevo/librosdecoro.html> (ambos consultados en noviembre de 2017)

<sup>36</sup> Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la Música Española I. De los orígenes al Ars Nova*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 237 y ss.

En la tradición hispánica, el año litúrgico giraba en torno al ciclo pascual, con la Cuaresma y el tiempo pascual, que iniciaba con el domingo de Carnes Tollendas y finalizaba en Pentecostés, y era la única que tenía octava. El segundo ciclo importante era el de Navidad, que iniciaba con el Adviento y terminaba en Epifanía. Para los domingos fuera de Adviento, Cuaresma y tiempo pascual, se crearon los oficios y misas dominicales de *Quotidiano*. La mayoría de los treinta y cuatro domingos restantes se llaman *domingos del ordinario*, estaban concebidos como celebraciones independientes, sin formar un ciclo propiamente dicho, que en el *misal* reformado tridentino se repartían en domingos después de Epifanía y domingos después de Pentecostés, sin formar un vínculo especial con las otras fiestas.<sup>37</sup>

Los formularios de la liturgia dividen las celebraciones eucarísticas en *misas del tiempo*, *misas de los santos* y *misas del común*. Las *misas del tiempo* o de *tempore*, son fiestas construidas para las celebraciones crísticas, y que son admitidos en los grandes ciclos litúrgicos de Adviento y Cuaresma. En los misales ocupan las primeras y más importantes secciones. Se les denomina *Propium de Tempore*.

Las misas de los santos son aquellas que por su importancia tiene un formulario propio, y se distingue del llamado *Commune Sanctorum*, y se integraban de las serie de *Unius Apostoli*, *Plurium Apostolorum*, *Unius Martyris*, *Plurimorum Martyrum*, *Unius Confessoris*, *Plurimorum Confessorum* *Unius Apostoli*, *Plurium Apostolorum*, *Unius Martyris*, *Plurimorum Martyrum*, *Unius Confessoris*, *Plurimorum Confessorum* y *Virginum*.<sup>38</sup>

El oficio catedralicio, según se estipula en el *ordo* sevillano, nos habla de un *oficio ferial ordinario*, llamado de *Quotidiano*, el *oficio dominical* y el *oficio festivo*. Este último no solo remite a los días feriados, sino que incluye también los domingos y las fiestas de Adviento, y los domingos de la primera mitad de la Cuaresma. Mientras que las otras fiesta seguían siendo del ordinario y, finalmente, los domingos y fiestas de las semanas finales de Adviento y Cuaresma se incluían en las grandes celebraciones.<sup>39</sup>

Este denso ciclo litúrgico se fundamenta en la palabra, tanto escrita como cantada, y es precisamente en este proceso de oralidad /escritura en donde el libro de coro encuentra uno de sus significados, el ser el instrumento mediante el cual los clérigos, los músicos, los cantores, se apropian de la tradición y de la cultura musical. Pues en ellos están contenidos las palabras, los tonos, los modos, del canto litúrgico, que se han transmitido de generación en generación —en muchas ocasiones por siglos—; palabras cantadas que los “mozos de coro” aprenden desde pequeños, y que al transformarse ellos mismo en clérigos, es decir, en *oratores*, se vuelven portadores y transmisores de esta tradición, sustentada, simbólica y materialmente en los libros de coro, en especial los manuscritos.<sup>40</sup>

A lo largo de la Edad Media, el cristianismo hizo de la *palabra* el eje central de su liturgia, y cualquier cambio que se produjera en está habría de impactar en los libros utilizados en su práctica. Y, en ocasiones, los cambios fueron de tal magnitud que fue

<sup>37</sup> *Ibid*, pp. 289 y ss.

<sup>38</sup> *Vid*, Fernández de la Cuesta, *op.cit.*, pp. 239 y ss; Mario Righetti, *Historia de la liturgia I. Introducción general. El año litúrgico. El Breviario*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, pp. 1078 y ss.

<sup>39</sup> *Vid*. Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, pp.125-129.

<sup>40</sup> *Cf*. Érick Palazzo, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge*, París, Fayard, 1993, *passim*.

necesaria la sustitución de unos libros por otros; a veces, esos cambios afectarían solo a determinadas partes, y los libros podían seguir siendo útiles, una vez corregidas y enmendadas las partes en cuestión. Tal como sucedió en la liturgia catedralicia de la ciudad de México, pues alrededor de 1590, las reformas tridentinas comenzaron a impactar en sus prácticas litúrgicas, proceso que se había iniciado al menos veinte años antes, en donde la virtual imposición del *Breviario Romano* y del nuevo *ordo* litúrgico emanado de la famosa sesión del XXII Concilio de Trento habrían de encontrar una reacia oposición encabezada por los dirigentes del cabildo catedralicio.

Empero, la conformación del *ordo* litúrgico de catedral debió ser mucho más complejo de lo que la documentación capitular y conciliar nos deja entrever. Sin duda tan solo podemos conocer una mínima parte de todo ritual sonoro catedralicio, pues las actas de cabildo, en cuanto a modelo narrativo, solo nos permite observar aspectos muy parcos de las celebraciones.<sup>41</sup>

No se trata pues de relatos imparciales de *todo* lo sucedido; al contrario, la intención de los textos hace suyos los propósitos de las celebraciones litúrgicas. Por lo tanto, para analizar, más que el tema —que sabemos que era la liturgia y sus músicas—, es pertinente repasar el aspecto ideológico y el sistema de representación que subyace en los festejos.

Como hemos visto, las celebraciones litúrgicas estuvieron bajo el control de las instancias de poder. La monarquía y la Iglesia aprovecharon en beneficio propio los elementos lúdicos y sacros de la sociedad hispánica, transformando así las manifestaciones festivas —*populares* o no, *cultas* o no— en asuntos de política y religión. Los poderes civiles y eclesiásticos reglamentaron, dosificaron y se proclamaron protagonistas de las fiestas, utilizando todos los recursos a su alcance para proyectar su dominio sobre la sociedad. Los estudios políticos e ideológicos han demostrado que la fiesta estaba bien codificada y servía de vehículo para transmitir mensajes encaminados a reforzar los principales valores que sustentaban a la monarquía católica.<sup>42</sup>

El acto litúrgico, que actúa en el espacio social de la catedral cómo una *narratio philosophia* (cómo un *blasón*) fija los puntos de lectura del discurso,<sup>43</sup> y ata todo el ritual sonoro catedralicio a una sola significación poderosa, impidiendo la conversión del acto en un mero derroche de fastuosidad y esparcimiento del *Renacimiento*.

La liturgia —la *música*— es lo que impide que el conjunto de la celebración derive hacia una recepción puramente estética y complaciente, es decir, *desideologizada*. Detrás de la celebración, podemos proponer, se encuentra siempre la autoridad; el poder eficaz; la capacidad de emitir un discurso hegemónico.

Y este poder, el obispo, la Corona, moldean e intervienen en todo acto de representación, en todo despliegue del fasto litúrgico; poderes que tenían la posibilidad de modelar

<sup>41</sup> No olvidemos que el acto creativo en el Antiguo Régimen a menudo no se expresa en *lo* que se expresa, sino en lo que cuidadosamente se haya oculto, ensombrecido o enmascarado.

<sup>42</sup> Cfr. Fernando R. De la Flor, *Barroco. Representación e Ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)*, Madrid, Editorial Cátedra, 2002, pp. 161 y ss; María Dolores Bravo, “La fiesta pública: su tiempo y su espacio”, en *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*, Antonio Rubial (coord.), México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005, pp.435 y ss.

<sup>43</sup> De la Flor, *Barroco, op. cit.*, p. 184 y ss.

las representaciones del espacio y del tiempo social y real, lo que ha sido su más eficaz estrategia de dominio simbólico.

Esta enunciación de *lo divino* —el canto litúrgico— en el espacio social donde hasta ese momento se ha manifestado una exacerbada tensión de los intereses y de las estrategias de la política eclesiástica episcopal, *bendice* el conjunto explícito de las decisiones de poder establecidas por el obispo que consagra su *Episcopalis*.<sup>44</sup>

El acto litúrgico-musical unificaba a la comunidad induciendo retóricamente un sentido sagrado de todo el acontecer social, pues es la propia señal divina la que autoriza y legitima lo real acontecido.<sup>45</sup> Con ello se logra sancionar un proceso histórico asentando el ideal mesiánico de la cristianización total del reino de la Nueva España.

Así se moldea ese discurso de representación al que llamamos música, con todo su fasto y su belleza. Especialmente si esta música, como es el caso, es transliterada a la elocuente y deslumbrante *rethorica* del *Siglo de Oro* de la música española.

Manuscritos, como los libros de coro, cumplían funciones rituales y suntuarias, a la vez que litúrgicas y sagradas, pues como tales eran portadores de la tradición, la sacralidad y la potencia del canto de la oración. También cumplían funciones de privacidad o de sociabilidad cerrada, pues estos libros tan solo eran contemplados por los clérigos y los músicos que participaban del ritual, lo que en el fondo vislumbra una voluntad expresa de incomunicación.<sup>46</sup>

Situación que empieza a cambiar con la aparición de la imprenta musical; pues su difusión e impacto en el mundo culto europeo fue un acontecimiento fundamental. Consecuencias culturales múltiples se derivan de una tecnología que tiene en su origen motivos esencialmente empresariales y mercantiles. Sin embargo, al correr de los años, el libro musical impreso favorece la tradición y la conservación de repertorios que habían permanecido ágrafos; reúne, selecciona, difunde, consagra las obras, los estilos, los autores; fija el objeto sonoro y lo transmite rápidamente a una área de consumo casi ilimitada; pero sobre todo sanciona ejemplar, poderosamente las leyes del lenguaje y de la sintaxis de la escritura musical, que desde los últimos años del siglo xv, se comenzó a volver homogénea, casi tipográfica.

<sup>44</sup> El concepto es de Johan Valentin Andreae, “Reipublicae Christianopolitanae Descriptio (1618)”, en Antonio Ramírez, *et. al.*, *Dios arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el templo de Salomón*, *op.cit.*, p. 68.

<sup>45</sup> Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco*, *op. cit.*, pp.170 y ss.

<sup>46</sup> Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 15 y ss.

## CONCLUSIONES

El presente estudio tuvo como objetivo desentramar los indicios que nos hablaran de la *cultura* musical novohispana, de la vida catedralicia del siglo XVI y lo que vincula a estas, con la totalidad de la sociedad y la cultura virreinal.

En la “historia de la música” tradicional siempre se había hablado de “música y músicos”, sin embargo, esta visión la consideramos demasiado estrecha y sesgada; nosotros pretendimos que nuestra historia no fuera más de “música y músicos” en el virreinato. En nuestra concepción, como se ha visto hasta aquí, los arzobispos, sus políticas eclesiásticas y litúrgicas, y sus sequitos (entre los cuales se encontraban sus músicos) son los principales “protagonistas” de la música catedralicia; nuestra propuesta es que el arzobispo en turno, así como el alto clero catedralicio —en ocasiones en acuerdo, en otras ocasiones en desacuerdo— controlan, moldean y encausan los discurso, la estética, la sonoridad y los significados de la “música de catedral”. De esta forma, los maestros de capilla, los cantores, los ministriles, son los “servidores” activos (en ocasiones muy activos) de los proyectos políticos y culturales de la elite eclesiástica —de la elite intelectual, podríamos decir con Peter Burke. Por ello nuestra historia se enmarca dentro de las etapas de gobierno arzobispal y de las *etapas culturales* que estas elites de la alta clerecía proponen, y no en la de los maestros de capilla y de los músicos como tradicionalmente se ha hecho.

En 1934 se publicó la *Historia de la música en México. Época precortesiana y colonial* de Gabriel Saldívar,<sup>1</sup> en 2010 salió a luz el volumen colectivo *Harmonia Mundi. Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*,<sup>2</sup> publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Estas dos obras, por sus fechas de publicación y características, constituyen un buen marco para abordar a los casi ochenta años de historia de la música novohispana en nuestro país. La obra de Saldívar, trabajo panorámico de carácter histórico, vio la luz cuando la musicología era terreno ignoto en México. En el sentido opuesto, *Harmonia Mundi* es una obra donde se muestran avances e investigaciones de gran calidad, fincadas en diversas tradiciones historiográficas y musicológicas, y en donde convergen distintas

<sup>1</sup> Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, México, Editorial Cultura, 1934, *passim*.

<sup>2</sup> *Op. cit.*

disciplinas que abordan un mismo tema de estudio. El rico y variado panorama bibliográfico existente en 2017 es fruto de esfuerzos intelectuales individuales y colectivos, y de calidad dispar. En esta historia de la historiografía de la música novohispana es evidente que el interés de los estudiosos se ha decantado por dos vertientes: una representada por la crónica de un periodo, la biografía de “grandes maestros” novohispanos, relaciones de acontecimientos musicales e historias de instituciones dedicadas a la enseñanza y difusión de la música, y otra constituida por transcripciones, ediciones y estudios introductorios de manuscritos de música, o bien catálogos de obras instrumentos musicales o repertorios.

Nuestro trabajo intentó, pues, ser un análisis del significado de la música catedralicia como sistema de representación cultural, así como de su espacio social.

La “música de catedral” también nos remitió inminentemente a la ciudad y a la cultura urbana. En la plaza y en las calles circundantes se desplegarán las manifestaciones de estos poderes. Manifestaciones que suelen ser solemnes, suntuosas, deslumbrantes y siempre musicalizadas. Así, en *momentos paradigmáticos* se exteriorizan los sistemas de representación de los jerarcas del reino, de la mano o en su singularidad, todo a través de la retórica deslumbrante y fastuosa del siglo XVI. Así, tratamos de demostrar como la música fue fundamental en esta retórica que se desplegaba en las plazas, en las calles, en las iglesias, en los palacios. Y estos espacios sociales, estos “paisajes sonoros” en construcción infinita, habrían de empezar a considerarse parte medular de nuestras formas de acercarnos y analizar el pasado.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### *Fuentes manuscritas e impresas*

Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México [ACCMM], Serie, *Actas de Cabildo*. Libros I, II, III, IV.

ACCMM, Serie, *Correspondencias*.

ACCMM, Serie, *Ordo*.

ACCMM, Serie, *Reales Cédulas*.

Biblia Vulgata, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2008.

Bermudo, fray Juan, *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales... Compuesto por... fray Iuan Bermudo de la orden de los menores; en el qual se hallaran todo lo que en musica desearen y contiene seys libros...; examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de Figueroa y Cristoual de Morales*, en Ossuna: por Juan de León..., 1555.

*Cancionero musical de Gaspar Fernandes*. Tomo primero, edición de Aurelio Tello, México, Cénidim, 2001.

*Cancionero musical Puebla-Oaxaca*, edición y estudio de Margit Frenk, México, (inédito).

Cátalago de la librería de coro de la catedral metropolitana de México, en: <http://musicat.unam.mx/nuevo/librosdecoro.html>

*A Catalogue of Books of Spanish and New World Polyphony in Context. Libros de polifonía hispana*, en: <https://hispanicpolyphony.eu/es>

Cervantes, de Salazar, Francisco, *Túmulo Imperial de la Gran Ciudad de México*, edición de Antonio de Espinosa, México, 1560.

*Compendio Bulario Indico*, edición de Baltasar de Tovar, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1954.

*Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, Pilar Martínez López-Cano (coord.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004 (versión electrónica en CD).

- Díaz, del Castillo, Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, 2 volúmenes, edición de Antonio de Soriano, Valladolid, 1895.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, editorial Gredos, 1963 (edición facsímil a la de 1726-1732).
- Documentos inéditos o muy raros para la historia de México (58)*, edición y compilación de Genaro García, México, Porrúa, 1974.
- Fuencilla, Miguel de, *Libro de Música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra. En que se contienen muchas y diversas obras. Compuesto por Miguel de Fuencilla [...]*, Sevilla, en casa de Martín de Montes de Oca, 1554.
- González de Eslava, Fernán, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devota*, edición de Margit Frenk, México, El Colegio de México, 1989.
- González de Eslava, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales*, tomo I, edición e introducción de José Rojas Garcidueñas, México, Porrúa, 1958.
- Guía de las actas del cabildo de la ciudad de México. Siglo XVI*, Edmundo O' Gorman (dir.), México, Departamento del Distrito Federal-Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Mende, Guillaume Durand, *Rationale divinatorum officiorum a R.D. Gulielmo Durando, mimatensi episcopo [...] concinnatum, adpositis insuper adnotationibus illustratum [a Nicolao Doard]*, ab Jacobo Huguetan Eiusdem Civitatis bibliopola in Vico Vercuriali, ad Angiportum qui in Ararim ducit., 1512.
- Róterdam, Erasmo de, *Opera Omnia Desiderius Erasmus*, Leiden, Brill, 1960-1997.
- Tinctoris, Iohannes, *Opera theoretica*, 3 vols., ed. Albert Seay, Neuhausen-Stuttgart, Haenssler-Verlag, 1975-1984.
- Isidoro de Sevilla, *Los tres libros de las sentencias*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2010.
- Vetancourt, fray Agustín de, *Teatro mexicano*, México, imprenta de I. Escalante, 1870.

### *Bibliografía*

- Adorno, Theodor, *Crítica cultural y sociedad*, Editorial Ariel, Barcelona, 1973.
- Adorno, Theodor, *Reacción y progreso. Y otros ensayos musicales*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1984.
- Adorno, Theodor, *Sobre la Música*, Editorial Paidós, Barcelona, 2000.
- Adorno, Theodor, *Sound figures*, Stanford University, California, 1999.
- Álvarez Márquez, María del Carmen, *El libro manuscrito en Sevilla (Siglo XVI)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2000.

- Bataillon Marcel, *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, editorial Crítica, 2000.
- Bataillon Marcel, *Erasmus y España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Behague, Gerars, *La música en América Latina. Una introducción*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983.
- Berault-Bercastel de Noyon, *Historia Eclesiástica*. xxx tomos, Valencia, Imprenta de don Benito de Monford, 1831.
- Bouza, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- Brading, David, *Orbe Indiano. De la Monarquía Católica a la República Criolla. 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Burckhardt, Titus, *Chartres y el nacimiento de la catedral*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1996.
- Burke, Peter, *Formas de Historia Cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Cambell, Jodi, “Cultura popular y vida cotidiana en el Imperio de Carlos V”, en *Cuadernos Hispano Americanos*, num.605, Salamanca, noviembre, 2000.
- Castañeda Delgado Paulino y Marchena, Juan, *La jerarquía de la Iglesia en Indias. El Episcopado Americano. 1500-1850*, Madrid, Fundación Mapfre, 1992.
- Castillo, Gabino, “La muerte del prebendado. La muerte y los capitulares de la catedral de México, siglo XVI”, *Vita brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte*, núm., 7, 2015. (Disponible en: <http://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A14786>)
- Cervantes, Francisco Javier (coord.), *La dimensión imperial de la Iglesia Novohispana, siglos XVI-XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, 2016.
- Cox, Andrew (comp.), *The Corporate State. Corporatism and the State Tradition in Western Europe*, Cambridge, Elgar Press, 1988.
- Davis, Drew E. (coordinador) y Lucero Enriquez (editora), *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
- Davis, Drew E., “Enfocando las músicas hispánicas en el campo actual de la musicología”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm., 1, marzo 2007.
- De la Flor, Fernando R., *Barroco. Representación e Ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)*, Madrid, Editorial Cátedra, 2002.
- De la Flor, Fernando R., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Díaz Cayeros, Patricia (editora), *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica siglos XVI-XIX*,

- Guadalajara, Universidad de Guadalajara-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- Enríquez, Lucero (editora), *Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- Enríquez, Lucero (editora), *Música, catedral y sociedad*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- Erlande-Brandenburg, Alain, *La catedral*, Madrid, Editorial Akal, 1993.
- Febvre, Lucien, *Erasmus, la Contrarreforma y el Espíritu Moderno*, Editorial Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- Fernández Collado, Ángel, *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte, personas*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1999.
- Fernández de la Cuesta, Ismael, *Historia de la música española I. De los orígenes al Ars Nova*, Madrid, Alianza, 1997.
- Fernández, Martha, *La imagen del templo de Jerusalén en Nueva España*, México, UNAM, 2003.
- Fernández, Martha et. al., *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.
- Fisher, Alexander J., *Music and religious identity in Counter-reformation Augsburg, 1580-1630*, London, Ashgate Press, 2004.
- Gali, Montserrat (editora), *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*, México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- Gallo, Alberto, *Historia de la música medieval*, 2 vols., Conaculta, México, 1999.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Don fray Juan de Zumárraga. Primer Obispo y Arzobispo de México*, Madrid, Editorial Aguilar, 1929.
- Gonzalbo, Pilar (coord.), *Iglesia y religiosidad*, México, El Colegio de México, 1992.
- González y González, Enrique, “El arcediano de México don Juan Negrete (siglo XVI): entre el oficio y la disipación” en *Histórica*, [S.l.], v. 36, n. 1, p. 11-52, 2013.
- Halkin, Leon H., *Erasmus entre nosotros*, Editorial Herder, Madrid, 1998.
- Hani, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1997.
- Harper, John, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteen Century*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Hera, Alberto de la, *Iglesia y Corona en la América Española*, Madrid, Fundación Mapfre, 1992.
- Hoppin, Richard H., *La música medieval*, Editorial Akal, Barcelona, 1986.
- Huglo, Michel, *La théorie de la musique antique et médiévale*, Londres, Ashgate Press, 2005.
- Iogna-Prat, Dominique, *La maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Age*, v.

- 800-v. 1200, Paris, Le Seuil, 2006.
- Irigoyen López, Antonio, *Entre el Cielo y la Tierra, entre la familia y la Institución. El Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*.
- Knighton, Tess (ed.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800 The Villancico and Related Genres*, Londres, Ashgate Press, 2007.
- Kreitner, Kenneth, “Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600”, en *Early Music*, vol. 20, núm.4, noviembre de 1992.
- Le Goff, Jacques y Piere Nora, *Hacer la historia*, Editorial Labor, Madrid, 1980.
- LeGoff; Jacques y Jean Cluade Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, Madrid, Akal, 2003.
- Lopétegui, León, *Historia de la Iglesia en la América Española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- Lundberg, Magnus, *Unification and conflict. The Church politics of Alonso de Montúfar OP, Archbishop of Mexico, 1554-1572*, Lund, Swedish Institute of Missionary Research, 2002.
- Marín López, Javier, “The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovery”, *Early Music*, vol. xxxvi, núm. 4, 2008.
- Martínez López-Cano, María del Pilar (coord.), *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.
- Masera, Mariana (editora), *La Otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2002.
- Mazín Gómez, Oscar, (dir.), *México en el Mundo Hispánico*, 2vol., El Colegio de México, Zamora, 2000.
- Mazín Gómez, Oscar, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 2002.
- Mazín, Oscar (dir.), *Guía del Archivo Catedral Metropolitano de México*, México, El Colegio de Michoacán-Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1999.
- Nieto Soria, José Manuel et. al, *Historia de España. La época medieval: Iglesia y Cultura*, Madrid, Istmo, 2002.
- Palazzo, Érick, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge*, París, Fayard, 1993.
- Pastor, Marialba (coordinadora) y Lucero Enríquez (editora), *Actores del ritual en la catedral de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
- Pavón, Armando, *El gremio docto. organización corporativa y gobierno en la Universidad de México en el siglo XVI*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- Pérez Puente, Leticia y José Gabino Castillo, *Poder y privilegio: cabildos eclesiásticos en Nueva*

- España, siglos XVI al XIX*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2016.
- Pérez Puente, Leticia, “Dos periodos de conflicto en torno a la administración del diezmo en el arzobispado de México”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 25, México, 2001.
- Pérez Puente, Leticia, “El cabildo y la universidad. Las primeras canonjías de oficio en México (1598-1616)”, en *Histórica*, Vol. 36, núm. 1, Lima, 2012.
- Pérez Puente, Leticia, “Los cabildos de las catedrales Indianas, siglos XVI y XVII”, en *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, xxxii, 2016b.
- Peset, Mariano, *Doctores y escolares. II. Congreso internacional de la universidades hispánicas (Valencia 1995)*, Valencia, Universitat de Valencia, 1998.
- Piho, Virve, “La organización eclesiástica de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII”, en *Estudios de Historia Novohispana*, num. 10, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1991.
- Poole, Stafford, *Pedro Moya de Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain, 1571-1591*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- Ramírez, Juan Antonio (ed.), *Dios Arquitecto. El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando. Comentarios a la profecía de Ezequiel*, Siruela, Madrid, 1991.
- Rappaport, Roy, *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Akal, 2016.
- Redondo Cantera. M. J, *et. al, Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, Salamanca, 2000.
- Righetti, Mario (ed.), *Historia de la liturgia*, 3 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.
- Robertson Anne Walters, *Guillem de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Rodríguez Llopis, Miguel e Isabel García Díaz, *Iglesia y sociedad feudal. El Cabildo de la Catedral de Murcia en la Baja Edad Media*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994.
- Rubial, Antonio (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Rubial, Antonio, “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. xx, núm. 72, 1998.
- Rubio, Samuel, *Historia de la música española*, vol.2. *Del Ars Nova hasta 1600*, Alianza Música, Madrid, 1988.
- Rucquoi, Adeline, “Etat, ville et Eglise en Castille à la fin du Moyen Age”, París, CNRS

- (separata), 1988.
- Ruiz Jiménez, Juan, *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Junta de Andalucía, 2007.
- Ruiz, Medrano, Ethelia, “Los negocios de un arzobispo; el caso de fray Alonso de Montufar”, en *Estudios de Historia Novohispana*, num. 12, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1992.
- Saldívar, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, CENIDIM, 1993.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, México, Editorial Cultura, 1934.
- Schwaller, John Frederick, “The Cathedral Chapter of Mexico in the Sixteenth Century”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 61, núm. 4, 1981.
- Schwaller, John Frederick, *Orígenes de la riqueza de la Iglesia en México: Ingresos eclesiásticos y finanzas de la Iglesia, 1523-1600*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Serrano, Luis G., *La traza original con que fue construida la catedral de México por mandato de su majestad Felipe II*, México, UNAM-Escuela de Arquitectura, 1964.
- Sesma Muñoz, José Antonio (comp.), *Cofradías, gremios y solidaridades en la España Medieval*, Navarra, Estudios Medievales Stella-Navarra, 1993.
- Simson, Otto von, *La catedral gótica*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Sosa, Francisco, *El episcopado Mexicano. Biografía de los Ilustrísimos señores arzobispos de México*, Editorial Jus, México, 1962.
- Stevenson, Robert M., “La Música en la Catedral de México. El siglo de fundación”, en *Heterofonia*, XXI, CENIDIM, México, 1989.
- Stevenson, Robert M., *La Música de México: I. Historia. Periodo virreinal (1530 a 1820)*, Vol.2, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- Stevenson, Robert M., *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- Stevenson, Robert M., *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.
- Stevenson, Robert, *Spanish Music in the age of Columbus*, Princeton University, New York, 1979.
- Toussaint, Manuel, *La catedral de México y el sagrario metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*, México, Porrúa, 1992.
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Turrent, Lourdes, *Rito, música y poder en la catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

- Vicaire, M.H., “Les évêques, les clercs et le roi”, en *Speculum*, no. 67, 1972.
- Wainwright, Jonathan (ed.), *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, Londres, Ashgate Press, 2007.
- Wright, Craig, *Music and ceremony at Notre Dame of Paris. 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.