

CELEBRACIÓN Y SONORIDAD EN LAS CATEDRALES NOVOHISPANAS



Anastasia Krutitskaya
Édgar Alejandro Calderón Alcántar
Coordinadores



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CELEBRACIÓN Y SONORIDAD
EN LAS CATEDRALES NOVOHISPANAS

CELEBRACIÓN Y SONORIDAD
EN LAS CATEDRALES NOVOHISPANAS

ANASTASIA KRUTITSKAYA
ÉDGAR ALEJANDRO CALDERÓN ALCÁNTAR
COORDINADORES



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

2017

Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar
Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas
UNAM, ENES, Morelia.
2017, 282 pp.

Primera edición: 12 de diciembre de 2017

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México.

Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia
Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701,
Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
C.P. 58190, Morelia, Michoacán, México.

ISBN: 978-607-02-9932-2

Diseño: Ernesto López Ruiz
Dibujo de la portada: Mizraim Cárdenas

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio, sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

La presente publicación contó con dictámenes de expertos externos de acuerdo con las normas editoriales de la ENES Morelia, UNAM.

La publicación de esta obra ha sido posible gracias al financiamiento otorgado por PAPIME de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, a través del proyecto PE403514 “Taller de edición de textos antiguos: Villancicos del Archivo de Música de la catedral de Oaxaca (siglo XVIII)”, adscrito a la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.

Impreso y hecho en México

a Robert M. Stevenson in memoriam

ÍNDICE

Introducción	7
Dos musicólogos hispánicos Robert Stevenson y Robert Snow. Recuerdos personales <i>José López Calo</i>	10

PÚBLICA VOZ Y FAMA

El <i>cancionero de Gaspar Fernández</i> (Puebla, 1609-1616) Entrevista a <i>Margit Frenk</i> y <i>Omar Morales Abril</i>	23
Sor Juana en catedrales peninsulares <i>Aurelio Tello</i>	37
Los villancicos y sus oyentes <i>Anastasia Krutitskaya</i>	55
Los “Villancicos a San José” de Sor Juana y un sermón de Fray Diego de la Vega en el contexto de la devoción a San José en la Nueva España <i>Ana Castaño Navarro</i>	73
<i>Actio</i> , celebración y representación en sermones novohispanos del siglo XVII <i>Ramón Manuel Pérez Martínez</i>	99

REPRESENTACIONES Y PODER

Ceremonias, poder y jerarquía en una catedral novohispana El caso de Valladolid de Michoacán, 1580-1631 <i>Antonio Ruiz Caballero</i>	109
---	-----

Los privilegios de los músicos indígenas en las instituciones religiosas de la Ciudad de México: El colegio de San Gregorio <i>Raúl Heliodoro Torres Medina</i>	127
--	-----

MAESTROS DE CAPILLA

Entre la norma y la práctica: músicos y cantores en la catedral de Guadalajara, siglos XVII-XVIII <i>Cristóbal Durán Moncada</i>	140
---	-----

<i>No siendo este el primer desacato...</i> el iracundo Diego Xuárez de Grimaldos y Cervantes, maestro de capilla de Valladolid de Michoacán en el siglo XVIII <i>Jorge Amós Martínez Ayala</i>	158
--	-----

SONORIDAD

<i>Lo atractivo del idioma.</i> El color y lo visual como apoyo enfático para una mejor interpretación musical <i>Antonio Ezquerro-Esteban</i>	166
---	-----

Música y fiesta en torno al Corpus Christi (siglos XVII y XVIII) <i>Luis Antonio González-Marín</i>	208
--	-----

Hacia un análisis de los órganos de Joseph Francisco Nassarre Cimorra (1701-1737): biografía, formación profesional y tradición organística de un organero cesaraugustano <i>Edward Charles Pepe</i>	226
---	-----

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA

El archivo de música del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid: breves notas en torno a sus compositores <i>Édgar Alejandro Calderón Alcántar</i>	232
---	-----

Aproximación al repertorio musical de la catedral de Valladolid-Morelia para la fiesta de la Transfiguración a través de algunas obras de Mariano Elízaga <i>Mercedes de León Granda</i>	255
---	-----

Centro de Investigación de Música Religiosa Española (CIMRE): dos caminos para la investigación musicológica <i>Gladys Zamora Pineda y Odel Herrera Paredes</i>	269
--	-----

INTRODUCCIÓN

El tema que desde distintas perspectivas retoma el presente libro es la celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas. La obra del ilustre musicólogo estadounidense Robert M. Stevenson, de asombrosa extensión por la cantidad de las fuentes rescatadas, recopiladas, analizadas y sistematizadas, constituye un punto de partida para todas las reflexiones que aquí se encuentran reunidas. Es más, su trabajo, si bien no agota todo el conocimiento sobre el fenómeno de la sonoridad en las catedrales, acotado al hecho de la celebración, es de un valor extraordinario para cualquier acercamiento a la música novohispana en toda su complejidad. Los recuerdos personales, con los que se abre este volumen, de otro ilustre investigador de la música, José López Calo, dan cuenta sobre ello:

Robert Stevenson y Robert Snow son dos musicólogos norteamericanos que dedicaron sus esfuerzos a la difusión de la música hispánica y a un mejor conocimiento de ella; universales los dos, excelentes los dos, hasta el punto de que deben ser considerados como los dos más grandes musicólogos no hispánicos de entre los que hasta ahora se han dedicado al estudio de nuestra música del pasado.

El tema de la ritualidad y la música en las celebraciones catedralicias ha sido tratado por diferentes estudiosos que forman parte de proyectos colectivos de investigación como MUSICAT (Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente), coordinado por la Dra. Lucero Enríquez Rubio, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; el *Ritual Sonoro Catedralicio en la Nueva España y el México Independiente*, de CIESAS Pacífico Sur, dirigido por el Dr. Sergio Javier Navarrete Pellicer o el *Seminario Permanente de Historia y Música en México*, en la UACM, coordinado por el Dr. Raúl Torres Medina. Debido a la complejidad del objeto de estudio se ha abordado desde diferentes disciplinas como son la musicología, la historia del arte y de las instituciones, la sociología y la antropología. Sin embargo, no se ha considerado la pertinencia de un enfoque filológico y de crítica textual para resolver problemas relacionados con los textos en lenguas vernáculas y en latín, que son uno de los elementos esenciales de la celebración en las catedrales. Aquí se propone suplir esta carencia con la creación de un espacio propio para la discusión y el diálogo interdisciplinario en torno a la música, la historia y la literatura novohispanas, que busque encontrar coincidencias entre los distintos campos de estudio y favorecer las relaciones entre investigadores de diferentes disciplinas.

Este libro de estudios sobre *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas* se ha organizado en cinco secciones que retoman la discusión sobre el fenómeno de la celebración catedralicia a partir de distintos sujetos que la conforman: el cabildo catedralicio, la capilla de música, el repertorio musical, el sermón, los villancicos, las fiestas catedralicias, el espacio catedralicio y el público con sus propias formas de recepción. En primer lugar se habla de la “Pública voz y fama”; el apartado se abre con una amplia revisión del *Cancionero* de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616), “el tesoro más espectacular de todo el hemisferio occidental”, en palabras de Robert Stevenson. Margit Frenk y Omar Morales Abril, a grandes rasgos, revisan los contenidos del *Cancionero*, las principales características del manuscrito, hablan sobre la figura de Gaspar Fernández, sobre los autores de los textos poéticos así como sobre el público al que iban dirigidas sus composiciones, para cerrar con una valiosa reflexión sobre las relaciones que existen entre la forma musical y la forma poética del villancico. Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz que fueron musicalizados por algunos compositores peninsulares durante el siglo XVIII conforman el tema de interés de Aurelio Tello. Anastasia Krutitskaya reflexiona sobre los recursos propios de los villancicos religiosos que permiten al oyente vincularse con el texto que escucha. La relación entre los sermones y los villancicos, particularmente en el caso de los villancicos para san José de Sor Juana Inés de la Cruz y los sermones a san José de fray Diego de la Vega, es explorada por Ana Castaño Navarro. Ramón Manuel Pérez Martínez ilustra la relación entre el púlpito y el escenario con ejemplos de la obra del predicador jesuita novohispano Juan Martínez de la Parra.

La segunda parte trata de las “Representaciones y poder”, donde Antonio Ruiz Caballero analiza los escenarios de la catedral de Valladolid como lugar de representación simbólica de las relaciones entre el poder y la jerarquía social y cómo estas relaciones se reproducían a través de los espacios –como asientos para autoridades civiles y locales–, las ceremonias –autos de posesión de capitulares, ceremonias de capitulares difuntos, recibimientos de obispos, ceremonias de posesión de obispos, ceremonias de obispos difuntos, ceremonias del rey y la familia real, ceremonias por sucesos relacionados con el virrey y su familia– y los conflictos –entre capitulares, entre el cabildo y los obispos, entre la autoridad eclesiástica y la civil, o inclusión y exclusión de órdenes religiosas en el coro catedralicio vallisoletano– que ocurrían en el contexto ceremonial. Raúl Heliodoro Torres Medina, por su lado, aborda el tema de los indios músicos vinculados a la Compañía de Jesús en Nueva España y de *los privilegios* que estos tuvieron por sus actividades como auxiliares en el culto y en la evangelización.

La tercera sección revisa algunos aspectos particulares de la situación de los “Maestros de capilla” en las catedrales de Valladolid y Guadalajara. Cristóbal Durán Moncada narra numerosos acontecimientos que tuvieron lugar en la catedral de Guadalajara durante los siglos XVII y XVIII, abordándolos desde la historia de las desobediencias, faltas y relaciones complejas entre las autoridades y los músicos. El caso de Diego Xuarez de Grimaldos, maestro de capilla de la catedral de Valladolid durante el primer cuarto del siglo XVIII, quien destacó por su carácter conflictivo y se vio envuelto en múltiples problemas con los músicos de la capilla musical que dirigía y con el cabildo de la catedral, en una sociedad pluriétnica y compleja, es tratado por Jorge Amós Martínez Ayala.

La cuarta sección se dedica a explorar el concepto de la “Sonoridad” en el ámbito panhispánico. Antonio Ezquerro Esteban reivindica el empleo del color y los aspectos visuales en la notación musical, principalmente de los siglos XV al XVIII, como herramienta para una mejor interpretación musical, y analiza críticamente una amplia selección de fragmentos musicales procedentes de diversos tratados de teoría musical, partichelas manuscritas y obras impresas. Luis Antonio González Marín se acerca al fenómeno de la procesión del *Corpus* a partir de factores tanto visuales como sonoros, para así contribuir al mejor conocimiento del entorno social y cultural de la música que solemnizaba una de las fiestas más emblemáticas del calendario litúrgico en el horizonte panhispánico. La figura de uno de los organeros más conocidos e importantes del periodo novohispano, Joseph Francisco Nassarre Cimorra, es destacada por Edward Charles Pepe, en contraposición con una vigente problemática sobre la falta de comprensión y análisis organológico de sus instrumentos.

La última parte del libro se ocupa de las “Fuentes para el estudio de la música”. Édgar Alejandro Calderón Alcántar realiza una revisión crítica de algunas publicaciones que han estudiado al Colegio de Santa Rosa y su archivo musical, tanto de manera directa como indirecta, y reúne sucintas notas biográficas actualizadas de los compositores representados en este fondo, especialmente los poco conocidos. La obra de uno de los músicos de la catedral de Valladolid de mayor fama –Mariano Elízaga–, cuya obra sacra permanece aún desconocida, situada en el periodo de transición musical que va del virreinato al periodo independiente, se ha estudiado por Mercedes de León Granda. Gladys Andrea Zamora Pineda y Odel Herrera Paredes dan a conocer el contenido de una extraordinaria biblioteca, la del *Centro de investigación de música religiosa española*, dirigido por el Pbro. José López Calo, para orientar a quienes se dedican a la investigación musicológica hispanoamericana, pues reportan el tipo de materiales bibliográficos que cada una de las secciones del CIMRE conserva.

Los trabajos que aquí se incluyen son una selección arbitrada de los que se presentaron en 2014 en la reunión académica *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, celebrada con el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Conservatorio de las Rosas, instituciones a las que declaramos nuestro agradecimiento más profundo. Agradecimiento del que también queremos dejar constancia hacia todos los que nos ayudaron a llevar a cabo el coloquio, así como a Mario Antonio Izúcar Durán, Karina Jhoanna Gutiérrez Mondragón, Érick Esponda Suazo, Juan Francisco Rangel Yáñez, Juan Andrés Flores Vargas y Érick García Pineda por su ayuda en el proceso editorial.

ANASTASIA KRUTITSKAYA
ÉDGAR ALEJANDRO CALDERÓN ALCÁNTAR

DOS MUSICÓLOGOS HISPÁNICOS ROBERT STEVENSON Y ROBERT SNOW RECUERDOS PERSONALES

JOSÉ LÓPEZ CALO

Centro de Investigación de Música Religiosa Española

Puesto que este libro está dedicado a la memoria del gran Robert Stevenson, propongo aquí exponer algunos recuerdos personales que conservo de él, pero sería una buena ocasión de recordar también al “otro gran Robert”, Robert Snow, al que también los musicólogos hispánicos debemos mucho.

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

Creo deber comenzar copiando un párrafo de la necrología de Robert Snow escrito por su discípulo Grayson Wagstaff:

Cuando Snow dedicó su monografía *A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, a Robert Stevenson, “on whose shoulders we all stand” –sobre cuyos hombros nos apoyamos todos nosotros–, Snow reunió las dos corrientes más importantes sobre la música española del Renacimiento y su relación con la música colonial latino-americana antes de 1700: la investigación personal y catalogación de las fuentes manuscritas de Stevenson, y la posición de esta música ibérica y latino-americana en su contexto litúrgico y en su relación con las tradiciones europeas. Como dijo el Prof. José López-Calo en la sesión en honor de Snow durante el congreso de la Sociedad Americana de Musicología en Baltimore, “estos dos ‘grandes Roberts’ de la musicología americana han creado un inmenso legado de ciencia musicológica; y tras la muerte de Snow, el Prof. Stevenson me ha dicho que él consideraba a Snow como el más grande conocedor de la música española e hispano-americana”.¹

En efecto: Robert Stevenson y Robert Snow son dos musicólogos norteamericanos que dedicaron sus esfuerzos a la difusión de la música hispánica y a un mejor

¹ Intencionadamente suprimo, en esa traducción del texto de Wagstaff, un calificativo que él me dedica del todo inmerecido y debido solo a su afecto personal hacia mí; igualmente debo advertir que la cita que Wagstaff hace de la dedicatoria de Snow a Stevenson no es exactamente como él la escribe, sino esta otra: “upon whose shoulders all American Hispanists stand” –sobre cuyos hombros están todos los hispanistas americanos–. Ni hace falta decir que la traducción que hice en el texto del verbo *stand* por *nos apoyamos*, en vez de *estamos*, que sería la literal, me parece más adecuada que esta, porque refleja, creo, con más precisión en nuestra lengua el sentido que tiene ese verbo, tanto en la dedicatoria del libro de Snow como en el texto de Wagstaff.

conocimiento de ella; universales los dos, excelentes los dos, hasta el punto de que deben ser considerados como los dos más grandes musicólogos no hispánicos de entre los que hasta ahora se han dedicado al estudio de nuestra música del pasado, pero que, junto con esas y otras similitudes, presentan también notables diferencias, en cuanto personas, en cuanto profesores universitarios, en cuanto hispanistas.²

Stevenson, por supuesto, es más conocido que Snow; mucho más, y con toda razón pues su producción musicológica es notablemente más abundante que la de Snow. No hay más que fijarse en un detalle para constatarlo: en el *New Grove* Stevenson tiene una entrada propia de más de una página de extensión, con su biografía bien detallada, a la que sigue otra columna dedicada a sus “Escritos” y a las “Ediciones”; el todo se completa con la correspondiente bibliografía, mientras que Snow no tiene ni una simple mención. Y más significativa todavía es la diferencia en las respectivas entradas en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*: frente a las tres columnas y media de biografía de la de Stevenson, seguidas de cinco y media de la lista de sus obras, o sea, un total de nueve columnas, la de Snow abarca menos de una sola columna para la biografía y la lista de obras.

Pero ello fue debido en buena medida no solo al hecho básico de que Stevenson comenzó su carrera de musicólogo hispanista a los treinta años de edad y Snow la suya a los cincuenta, sino también a su diverso modo de ser e, igualmente –como bien decía Wagstaff– a su diferente concepción de la musicología hispánica aunque, eso sí, hay que recalcar que se trata también de dos vidas en muchos aspectos paralelas.

Así, por exponer algunas de sus “convergencias y divergencias”, la primera que salta a la vista –al menos para una persona que, como quien les habla, es sacerdote y que los conoció y trató tan íntimamente– es que los dos eran sumamente religiosos y hasta clérigos; pero Stevenson era protestante mientras que Snow era católico; Stevenson era un “pastor”, aunque nunca supe con precisión si había actuado como tal; y Snow, no obstante que en su juventud cursara la carrera eclesiástica en el seminario de su diócesis, no llegó a ordenarse de sacerdote, lo que no le impidió seguir siempre ligado a la vida eclesiástica siendo, durante muchos años, director de coros en diversas iglesias de su propia diócesis y hasta llegando a ser, tras el Concilio Vaticano II, el gran consejero de los obispos americanos para la música de la nueva liturgia en lengua vulgar. De tal manera que le gustaba decir que él era el compositor norteamericano cuyas obras eran las más interpretadas en toda la nación, porque fue él quien compuso la casi totalidad de los cantos que se usan en las iglesias de los Estados Unidos y aun en las de fuera de allí, en las misas, funerales, etcétera. A su vez, Stevenson fue también compositor pero, aunque tiene alguna obra religiosa –incluso alguna misa– su trabajo es, esencialmente, profano, sobre todo instrumental y, de todas formas, todo eso está limitado a su juventud o poco

² Quizá no esté fuera de lugar presentar aquí un breve resumen de sus vidas y el comienzo de sus respectivas publicaciones: Stevenson nació en 1916 y tras sus años de estudio y diversos cargos secundarios fue nombrado profesor titular de Musicología en la Universidad de California-Los Ángeles, en 1949, a los treinta y tres años de edad; su primera publicación musicológica fue el artículo sobre la música en la catedral de México, en 1946 y falleció en diciembre de 2012, con 96 años cumplidos. Snow nació en 1926 y tras años de estudio y diversos cargos secundarios fue nombrado catedrático de Musicología en la Universidad de Texas, en Austin, en 1976, a los cincuenta años de edad; su primer trabajo musicológico fue el volumen dedicado a Juan Esquivel en 1978, a los cincuenta y dos años de edad; falleció en junio de 1998, a los 72 años.

más, pues pronto abandonó la composición para dedicarse exclusivamente a la musicología y, precisamente lo mismo que Snow, a la musicología religiosa hispánica.³

Hay otra similitud y, al mismo tiempo, diferencia: los dos fueron “solterones”, “célibes” o como se los quiera llamar, pero por un motivo bien diverso: Stevenson se casó muy joven pero unos pocos meses, casi semanas después del matrimonio, conduciendo él mismo su automóvil en el que iba con su esposa, tuvo un grave accidente, en buena parte por culpa suya, en el que murió ella, y él quedó tan afectado por esa responsabilidad que desde aquel momento, y hasta el fin de su vida, vistió siempre de negro y hasta en un modo visiblemente descuidado, incluido el calzado, con unos zapatones que más de una vez fueron objeto de comentarios jocosos entre los que lo tratábamos y, por supuesto, no volvió a casarse. Por el contrario, Snow no me consta que se haya casado nunca y desde luego, cuando yo lo conocí vivía solo, y solo siguió viviendo hasta su muerte. Pero este mismo detalle de su modo de vivir los une y los separa: los dos vivieron, sí, siempre solos, pero Stevenson vivió hasta el fin de su vida en un colegio, residencia o algo así, de su Universidad de California, mientras que Snow vivió, al menos en los muchos años en que fue profesor en Austin, en un piso y, hasta al final de su vida, compró un extenso terreno en las afueras de la ciudad y construyó para sí no ya una simple casa, sino un chalet que incluía un “patio andaluz” en el piso bajo con fuente manante, y todo en cerámica de Talavera, con amplios jardines, etcétera.

En realidad, muchas de las diferencias que se podrían señalar entre ellos provenían de la diversa manera de ser de cada uno: Stevenson era retraído, poco comunicativo, se mantenía en un nivel no diré que elevado pero sí aislado respecto de los que le rodeaban; y no es que él se sintiera superior –que eso puedo asegurar que no fue así, pues era sumamente sencillo y humilde– pero sí esa era su actitud. Lo recuerdo muy bien la última vez que nos vimos, en noviembre de 2003, en el Congreso de la Sociedad Norteamericana de Musicología, en Houston, sentado en un lugar discreto del salón de sesiones, atento a todo, pero sin intervenir jamás en las discusiones ni casi hablar con nadie; cierto que él en aquel momento era ya mayor, pero tenía todas las fuerzas humanas, sobre todo las intelectuales, intactas, aunque las corporales ya le fallaban un poco. Por el contrario, Snow era un hombre esencialmente comunicativo, hasta jovial, que vivía literalmente para sus alumnos. Creo que puedo afirmar con toda verdad y con pleno conocimiento de causa que Snow era hombre de amigos, mientras que Stevenson no me consta que tuviera amigos. Y si de algo valen los recuerdos personales evoco, con toda viveza, una vez que comí con Snow en Madrid, lo expresivo y hasta casi podría decir dicharachero que estuvo conmigo y con un amigo común que nos acompañaba; contando chistes, recordando, los tres, anécdotas y riéndonos felices, los tres, mientras que Stevenson jamás tuvo hacia mí, ni vi nunca que tuviera hacia nadie, un comportamiento similar.

³ Las composiciones de Stevenson han sido catalogadas por Arturo Tello, Patricia Peláez y Pablo Romeu (2002: 187-253). Al comienzo copian unas frases de Stevenson en una entrevista que le había hecho José Antonio Robles Cahero, publicada en *Heterofonía*, de 1996, en que Stevenson explica que, aunque en su juventud se había dedicado intensamente a la composición, cuando se orientó hacia la musicología la abandonó, porque –le dijo gráficamente– “no se puede cabalgar sobre dos caballos al mismo tiempo: hay que escoger un solo caballo”.

Hay un detalle curioso en estos parangones y desemejanzas entre ellos: Stevenson publicó sus grandes obras de carácter general en un espacio de tiempo relativamente corto, al comienzo de lo que podría llamarse su vida científica, limitándose después a estudios más monográficos y ralentizando, de forma notable, sus publicaciones; mientras que por el contrario Snow publicó sus dos obras más importantes –la gran monografía con las obras de la Semana Santa y ceremonia de la Salve, de Guatemala, y las obras completas de Rodrigo de Ceballos– en los últimos años de su vida, pues él, durante muchos años, había sido un simple “músico de iglesia”; es decir, un músico práctico.

Y para no citar otros aspectos que aún se podrían considerar, decir que ambos legaron sus respectivas bibliotecas y archivos personales no a una persona o institución nacional, norteamericana, sino a España: Stevenson a una institución, el Conservatorio de Madrid, y Snow a una persona, a este aprendiz de musicólogo que les habla.

RECUERDOS PERSONALES

Metafóricamente podría decir que nos conocimos, ellos y yo, no personalmente por habernos encontrado alguna vez de modo más o menos casual, sino a través de nuestros libros. El primero fue, como no podía menos de ser, Stevenson: cuando en 1964 publiqué mi tesis doctoral sobre la música en la catedral de Granada en el siglo XVI, Stevenson – que no me conocía de nada– hizo, en el *Journal* de la Sociedad Norteamericana de Musicología, una recensión extremadamente laudatoria, llegando a decir en ella, nada más y nada menos, que ese libro marcaba el camino que debiera seguir la futura investigación musicológica en España. Yo, en aquel momento, no tenía relación alguna con él aunque por supuesto, para entonces ya me había hecho con sus principales libros, el primero de los cuales, el que para mí constituye su primera gran monografía, *Spanish Music in the Age of Columbus*, publicado en Martinus Nijhoff, de La Haya, en 1960, al que siguió inmediatamente el que, en modo absoluto, considero su obra cumbre: el grueso volumen dedicado a la música en las catedrales españolas en el siglo XVI, que apareció el año siguiente en su Universidad de California-Los Ángeles. De todas formas, ante lo que él dijo de mí en aquella recensión, yo no pude menos de escribirle para agradecerle su generosidad, y de ahí nació nuestra amistad, que se hizo más intensa cuando comencé, poco después, a ir a los Estados Unidos para los congresos de la Sociedad Norteamericana de Musicología, donde nos conocimos personalmente y con ello aumentó, y mucho, mi cariño hacia él por su bondad inagotable y mi admiración por su no menos inagotable erudición, debida a una memoria sencillamente portentosa.

Lo de Snow sucedió de una manera bien distinta, pero también a través de una publicación: en 1955, cuando comencé mis estudios en el archivo de la capilla real de Granada, llamaron poderosamente mi atención cinco libros de polifonía, de esos que hay en todas las catedrales, uno para cada voz, los cuales además de otras composiciones del siglo XVI contenían una impresionante colección de motetes del que fuera maestro de capilla en aquel templo en la segunda mitad de ese siglo, Rodrigo de Ceballos. Difícilmente podría describir lo que para mí significó la lectura de aquellas maravillosas

composiciones, que me llevaron a estudiar la biografía de su autor y su obra y a concebir el plan de preparar la edición de sus obras completas; efectivamente, alternando con otros proyectos, comencé a reunir materiales también y continué haciéndolo en los años siguientes. Pero en 1980 Snow publicó su libro *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos* que, naturalmente, me apresuré a comprar, y apenas lo vi me dije que era él, Snow y no yo, la persona llamada a realizar esa empresa; no pude hacer nada por el momento, porque no sabía cómo conectar con él hasta que en 1992, con motivo del quicentenario del descubrimiento de América, la Sociedad Internacional de Musicología decidió celebrar en Madrid el congreso que cada cuatro años organiza en diversos países del mundo, y sus directivos me encargaron la presidencia de una “Mesa redonda” sobre el Renacimiento musical hispánico. Con gran alegría vi que uno de los que iban a tomar parte en ella era precisamente Snow y durante el congreso le conté lo que me había sucedido en lo de Ceballos y la conclusión a que había llegado, y lo puse en contacto con Reynaldo Fernández-Manzano, director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, muy buen amigo mío y a quien había hablado preventivamente del proyecto, pidiéndole que fuese el Centro el que se encargase de la publicación, lo que aceptó de muy buena gana; y, por supuesto, Snow aprobó con gran entusiasmo el proyecto.

Lo demás llegó por sí solo. Snow incluso vino a Santiago para programar juntos los detalles de la publicación y, de común acuerdo con Reynaldo, quedamos en que él, Snow, prepararía en Austin los volúmenes, me los enviaría en CD y yo me encargaría de la impresión, encuadernación, etcétera, en Santiago. Así salió, en 1995, el primer volumen, dedicado a los motetes a cuatro voces y sucesivamente los tres siguientes. La obra estaba prevista en seis volúmenes de los que cinco serían de edición de la música y el sexto de estudios.

Naturalmente nuestra amistad se intensificó notablemente. Él mismo vino varias veces a Santiago y hasta en una ocasión, a sugerencia mía, Antonio Martín Moreno, entonces director del Festival de Granada y de los cursos “Manuel de Falla”, lo invitó a pronunciar la lección magistral de comienzo del curso.

Luego continuaré con la narración de todo esto porque enlaza con lo de su legado. Ahora solo añadiré que cuando el quinto volumen de esa monografía estaba para terminarse él murió repentinamente, y aprovechando que tuve que ir a Austin para preparar el traslado de su biblioteca y archivo a Santiago, recogí lo que él tenía preparado, luego lo completé yo mismo y lo publicamos con una presentación de homenaje a él. Voy a permitirme añadir todavía un detalle importante de nuestra relación mutua: él, en las varias veces que vino a Santiago, al ver mi biblioteca y archivo, me dijo que aquí había materiales importantes para las tesis doctorales de algunos de sus alumnos; y, efectivamente, dos de ellos vinieron a Santiago, permaneciendo aquí un tiempo relativamente largo, preparándolas. Hasta tal punto que cuando terminaron su redacción me enviaron una copia.

Volviendo a Stevenson, diré que mis relaciones con él tras aquellos comienzos fueron muy distintas de las que tuve con Snow. Y es que, una vez más, hay que decir que se trataba de dos personalidades de trayectoria similar pero del todo diferentes entre sí: frente al carácter abierto, cordial, de Snow, que generaba amistad, intimidad, Stevenson por su carácter reservado, poco comunicativo, lejos de inspirar amistad más bien provocaba como un cierto distanciamiento, para definirlo de alguna manera; y luego que por el enorme

respeto que siempre me inspiró, rayando en la veneración, así como por su inmenso saber, por su obra colosal y porque siempre lo miré casi como un ser superior, mi trato con él fue siempre como de un discípulo ante su maestro, ante un maestro admirado y reverenciado.

A su vez él, en su bondad, me mostró siempre algo que se podría definir como respeto, unido a una clara estima personal hacia mí, también porque él, como hombre profundamente religioso que era, veía en mí, ante todo, a un sacerdote. Todo ello hizo que en una de las ocasiones en que vino a Santiago a estudiar en mi biblioteca me dijese que quería publicar una biografía mía, centrada en los libros y principales artículos que yo para entonces llevaba publicados; y, efectivamente, se detuvo aquí casi dos semanas preparándola y en 1991 la publicó en su revista *Inter-American Music Review*, con el título de “José López-Calo, S. J. Biobibliography”. Y ya al final de su vida, me escribió varias cartas, tan laudatorias, de tanta estima hacia mí, que me causaron tal vergüenza que no se las di a leer a nadie.

Una última diferencia entre ellos: su muerte, sus muertes. Snow murió repentinamente, en lo mejor de su vida, de un infarto fulminante mientras preparaba unos detalles del jardín de entrada de su chalet de Austin, mientras que Stevenson falleció en santa ancianidad –96 años largos– y, según los pocos detalles que he logrado averiguar, tranquilamente en su lecho. Más importante lo que sucedió *ad extra* con ocasión de los respectivos óbitos: el de Snow circuló inmediatamente, a través del correo electrónico, entre los numerosos discípulos y amigos, hasta el punto de que yo me enteré de él apenas unas seis horas después de ocurrido, a través de un mensaje que me envió, desde Sydney, en Australia, nuestra común amiga Jane Hardie, aunque inmediatamente después me llegaron varios mensajes más desde Estados Unidos. Por el contrario, para saber de Stevenson en los últimos años de su vida tuve que preguntar, una y otra vez, a amigos estadounidenses, cada vez que nos escribíamos, si sabían algo de él; y de su muerte me enteré a través de la nota necrológica que le dedicó el “Boletín” de la Sociedad Norteamericana de Musicología. Un último detalle bien revelador: para preparar estas notas tuve que ponerme en contacto con varios amigos de Estados Unidos, a fin de confrontar datos, fechas y otros detalles; y uno de ellos, y precisamente de Austin, al contestarme me preguntó si sabía algo de cómo seguía Stevenson..., aunque hacía ya año y medio de su fallecimiento.

EL LEGADO

Tanto Stevenson como Snow nos dejaron, cada uno, uno doble legado: el de sus publicaciones y el de sus respectivas bibliotecas y archivos. También en esto coinciden y son diferentes. Hay que repetir una vez más que el legado musicológico de Stevenson es incomparablemente mayor que el de Snow; pero el de este, aun en su menor cantidad, no deja de ser de importancia para todos los que nos dedicamos a la música hispánica; y seguramente que el de su archivo personal va a poder significar, cuando se ponga a disposición del público –que espero sea muy pronto– tanto o más que el de Stevenson, sin que esta apreciación, como otras que expreso en estos paralelismos y diferencias entre estos dos grandes hombres y grandes hispanistas, signifique mérito o demérito

particular respecto de cualquiera de los dos. Simplemente, se trata de dos personas con muchos parecidos entre sí, pero también con muchas diferencias. Nada más.

La obra científica de Stevenson dedicada a nuestra música se puede dividir en varios apartados, que voy a describir brevemente:

- a) Ante todo sus grandes monografías, que fueron las que le dieron más fama, comenzando por las dos ya citadas sobre la música española del Renacimiento y que, después de más de cincuenta años de haber sido publicadas, siguen siendo de referencia obligada pues no han sido, no ya superadas, pero ni igualadas por ninguna otra de las ya numerosas que se han publicado desde entonces sobre estos temas.
- b) Igualmente las varias que ha publicado sobre la música hispanoamericana, desde la de Méjico, de 1952, que también constituyen hoy por hoy lo más completo y universal que se haya publicado y que no parece que, en su conjunto, vayan a ser superadas –salvo alguna que otra publicación puntual, en aspectos particulares, como, por citar la más notable, la reciente de Javier Marín López sobre los cantorales de polifonía de la catedral de Méjico–. Y digo esto, por supuesto, sin disminuir en modo alguno el mérito de las publicadas luego por otros musicólogos hispanos e incluso por algunos no hispánicos, tanto para las de carácter general –Behague, Slonimsky– como para las dedicadas a alguna nación en particular –Nawrot, para Bolivia–.
- c) Sus numerosos –muy numerosos– artículos sobre la música de las naciones hispanoamericanas; en particular, los catálogos de sus archivos musicales que constituyen la primera aproximación –gran aproximación, en verdad– a las fuentes de la historia de nuestra música en esta parte de nuestra civilización.
- d) Su fundación, en 1978, de la revista *Inter-American Music Review*, que dirigió hasta el fin de su vida y que constituye una auténtica piedra miliar en la recuperación de nuestra música; y creo deber poner de relieve que en ella reprodujo varios de sus primeros artículos sobre nuestra música, particularmente sus primeros catálogos o descripciones de fuentes hispanas, que había publicado anteriormente en diversas revistas de menor difusión internacional y que gracias a esta nueva edición fueron mejor conocidos internacionalmente.
- e) Pero hay tres libros, de entre la producción hispánica de Stevenson que, a mi juicio se merecen, cada uno desde un particular punto de vista, un comentario un poco más individual; los enumeraré por orden de publicación:

El primero, de 1970, es el que tituló *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, una monografía que en buena parte constituye un resumen de lo que había publicado en diversos artículos pero notablemente ampliado y completado, que la convierte en algo del todo aparte. Desgraciadamente, la misma monumentalidad de su contenido que, sencillamente, causa asombro y uno casi no se explica cómo pudo llegar a completarla, fue una de las causas de su tan escasa difusión e influjo; ayudaron también a este resultado negativo la forma gráfica con que salió al público –reproducción

del borrador escrito a máquina—, así como los no pequeños defectos de concepción y realización que tiene, entre los que destaca el hecho de que él escribe los títulos de libros, composiciones, etcétera y aun los nombres y apellidos de los autores que cataloga o cita, según la ortografía original de cada una de las fuentes, con lo que se encuentran en ella anomalías bien curiosas; igualmente la falta de índices y otros detalles así. El hecho real es que una obra que podría haber sido un punto de partida para los más variados estudios sobre la música hispanoamericana y hasta latinoamericana —ya que incluye también algunos archivos del Brasil— haya quedado sin producir los frutos prácticos que parece debiera haber producido.

El segundo es de poco después, 1974: *Christmas Music from Baroque Mexico*. Frank Harrison, en una reseña que hizo de este libro en la revista inglesa *Music and Letters*, divide su contenido en siete partes; yo lo haría en sólo tres, introducción literaria, facsímiles y transcripciones, y aun mejor en solo dos, pues los facsímiles apenas si ocupan ocho páginas, mientras que la introducción alcanza casi las cien; y aun de ella me fijaría en los capítulos 4º y 5º, que él titula, respectivamente, “problemas de la interpretación de los villancicos del siglo XVII”, y “criterios editoriales”; en el primero se fija sobre todo en el acompañamiento instrumental de estos villancicos; en el segundo expone y comenta numerosos textos de los teóricos de entonces más o menos relacionados con esta música.

El motivo de fijarme en este volumen es que algunos criterios básicos de su concepción y realización, lejos de convencerme, me resultan tan extraños que no acabo de entenderlos, sobre todo el sistema de transcripción que usa, que considero equivocado, tanto desde el punto de vista histórico y documental como desde el estrictamente musical y religioso; consiste en que él transcribe el compás ternario en que están compuestos casi todos estos villancicos, lo mismo que los demás de su tiempo, no en 3/4, que sería el que aconsejan los teóricos y que es el que se ajustaría a la práctica de entonces, sino en 6/8, lo que cambia sustancialmente la impresión que causa la lectura de estas partituras; y unido a esto debo añadir que echo de menos en el capítulo de los criterios editoriales una explicación de por qué adopta ese sistema de transcripción.

Naturalmente, esta crítica que acabo de expresar no es más que una opinión personal que, por añadidura, no es este el momento de intentar explicar o justificar; pero sí debo añadir todavía un detalle más: que ese sistema de transcripción me extraña precisamente en él, en Stevenson, sin que hasta el momento haya logrado encontrar una justificación convincente de esta decisión suya. Porque la sensación que causa la lectura de esas transcripciones es, ni más ni menos, la de una música profana, unailable, y precisamente unailable popular de algunas regiones españolas y, por tanto, no refleja el sentido religioso que, transcribiendo esos villancicos en 3/4 y llevando el compás en el modo moderado que Bermudo y otros teóricos dicen que debe ser llevado, adquieren un sentido religioso, que está del todo ausente en esta transcripción. Repito que lo que causa mi extrañeza y me desorienta es que haya sido él, Stevenson, quien utilizara, creo que por primera vez, este sistema de transcripción; y no obsta a este modo de pensar el hecho de que este sea el sistema que hoy día usan tantos jóvenes musicólogos, españoles e hispanoamericanos para sus transcripciones, y tantos “grupos de música barroca” para sus conciertos y discos; pero es que todos estos, unos y otros, son personas del todo

ajenas a la Iglesia, sin sentido religioso y menos litúrgico, mientras que Stevenson ya queda dicho que era profundamente religioso y aun devoto, y lleva, en este caso concreto, la manifestación pública de este sentimiento suyo hasta el extremo de que al comienzo del libro, en una página de presentación que tiene antes del índice, pone, ante todo, las clásicas iniciales religiosas A. M. D. G., “*Ad maiorem Dei gloriam*”, “A mayor gloria de Dios”.

Y, finalmente, el tercero, de dos años después: la edición de *La púrpura de la rosa*, de Tomás Torrejón y Velasco. No hace falta mencionar aquí la importancia que para la historia de nuestra música tiene esta ópera, compuesta en Perú en 1701 para festejar el primer aniversario del reinado de Felipe V. Por supuesto, fue Stevenson quien la descubrió y quien, en 1960, dio noticia de ella en su gran monografía sobre la música del Perú, y la hizo conocer al mundo con su publicación de 1976.

Pero no es ese el motivo principal de esta referencia aquí, sino para poder añadir que después de esa edición se han publicado otras dos: una en 1990, en las Ediciones Reichenberger de Kassel, dentro de la serie que esa benemérita editorial alemana publica sobre nuestro “Teatro del siglo de oro”, y la segunda en 1999, en Madrid, dentro del gran proyecto de Emilio Casares de recuperación de la música hispánica de los siglos XVII al XIX.

El sentido de la primera lo manifiesta claramente su título: *La púrpura de la rosa. “Edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón, comentados y anotados por Ángeles Cardona, Don Cruickschank y Martin Cunnigham”*, y se comprende mejor si añadimos que, de las 540 páginas que tiene el libro, la introducción literaria sobre el texto, su significado, el ambiente en que nació, etcétera, etcétera, llega a la página 338, mientras que la edición de la partitura apenas si alcanza el centenar. En realidad, se trata de un estudio fundamental para encuadrar esa “fiesta” en el ambiente teatral español del siglo XVII y, en particular, en el del teatro calderoniano; un estudio, por añadidura, concebido antes de que se conociese la existencia de la ópera de Torrejón y Velasco; hasta el punto de que, según exponen sus autores al comienzo del libro, una vez que gracias a las noticias publicadas por Stevenson se supo de ella, decidieron añadirla, casi como apéndice, al proyecto original. Se trata, pues, de un estudio literario de esta comedia de Calderón independiente de la ópera peruana de 1701, aunque comprende también la transcripción de la partitura de esta que, por añadidura, no solo no añade nada a la de Stevenson sino que es claramente inferior a ella.

A su vez la segunda es una “edición crítica” de la partitura, preparada por una musicóloga especialista en este repertorio, como es Louise Stein, y de nuevo su sentido lo expresa claramente el título: *La púrpura de la rosa: fiesta cantada, ópera en un acto. “Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. Texto [de] Pedro Calderón de la Barca (con Loa de autor anónimo para Lima, 1701). Edición crítica a cargo de Louise K. Stein”*.

Dicho todo eso, parece ahora obligado un comentario sobre estas tres ediciones de la misma obra. Por supuesto, la de Stevenson *chapeau!*, sobresaliente *summa cum laude*, según la clásica calificación de tesis doctorales, por lo que significó de novedad e importancia histórica, por su interesante introducción y por su impecable sistema de transcripción; la segunda nació para lo que nació y en cuánto tal, es decir, por lo que

significó para el estudio del texto calderoniano es, si no la mejor que se haya escrito sobre este tema –que eso es arriesgado decir– sí una de las mejores; la tercera es otra cosa: una edición crítica, como se vio en el título, realizada por una gran especialista con todo lo que eso lleva consigo: una edición desde este punto de vista definitiva, con aclaración de numerosas dudas y problemas históricos hasta ella pendientes. Una única crítica negativa se le podría hacer: que, aunque el compás binario lo transcribe justamente en compás de compasillo moderno, el ternario lo transcribe en compás de 3/2, con lo que la lectura se hace menos fácil que si lo hubiera transcrito en 3/4; importa poco que a fin de cuentas signifique lo mismo y menos que el motivo de hacerlo así haya sido una supuesta fidelidad a la escritura original; todo ello no deja de hacer la lectura menos cómoda.⁴

Frente al legado bibliográfico de Stevenson, el de Snow refleja su carácter más de músico práctico que de “musicólogo”, en el sentido teórico que se le suele dar a este término, pues está, salvo pocas excepciones, orientado a la edición práctica de música religiosa de otros tiempos y a estudios basados en planteamientos diversos de los que movían a Stevenson. Destacan de ella tres grandes monografías: la de las “*Obras sacras del maestro del primer barroco mejicano Gaspar Fernández* (1990), y las dos ya mencionadas: los cinco volúmenes de las *Obras Completas de Rodrigo de Ceballos* (1995-2003) y el de la catedral de Guatemala (1996).

A su vez, sus artículos y similares están orientados, en una buena parte, a estudios de orden litúrgico, recuperación del sentido histórico de determinadas músicas, etcétera; pero entre ellos los hay de importancia bien grande, por ejemplo, el “redescubrimiento” del código 23 de polifonía de la catedral de Toledo (1983), tras muchos años de desconocerse su paradero y aun algunos más.

Finalmente añadir que el legado propiamente dicho de ambos prohombres de nuestra musicología –es decir, sus respectivas bibliotecas y archivos– es también similar y al mismo tiempo diferente. Ya queda dicho que ambos desearon que quedaran, los de los dos, en España, pero uno en Madrid, en el Conservatorio de Música, y otro en Santiago de Compostela, en un centro privado; y de igual modo el contenido en ambos tiene también parte similar y parte diferente.

El de Stevenson consta de sus composiciones musicales y de su biblioteca y archivo. Ya queda dicho que de las composiciones se ha publicado un catálogo completo; en él, tras la introducción dividida en varios apartados se las describe dividiéndolas en dos secciones, vocales e instrumentales, seguidas de una tercera con los “Bocetos”. De la introducción destaca el segundo apartado titulado “Visión global de la colección”, que

⁴ Parece obligado aludir aquí a otra edición de Emilio Casares del todo paralela a ésta de *La púrpura de la rosa*: la de *Celos aun del aire matan*, del mismo Calderón, con música de Juan Hidalgo, a cargo de Francesc Bonastre, por la relación tan grande que hay entre ellas. Por supuesto, respecto al texto ambas “fiestas”, “comedias” o como se las quiera llamar son idénticas; pero también lo son en lo esencial por lo que respecta a la música. No así las respectivas ediciones modernas: la de Stein era, simplemente, una “edición crítica”, mientras que la de Bonastre es “Edición y crítica y práctica”, y aun se añade “de música y texto”. Son, pues, dos ediciones no sólo diferentes sino casi del todo independientes, basadas en distintos planteamientos. De hecho, frente a las 213 páginas del volumen de Stein el de Bonastre alcanza las 564. No es el momento de añadir más comentarios sobre ambas iniciativas, las dos bien interesantes; pero sí me pareció un deber hacer esta breve alusión a ellas.

se dice consta de 20 mil volúmenes y de más de 80 mil documentos “de la más diversa procedencia, género y disposición”.

El de Snow consta de tres partes: su biblioteca personal, sus manuscritos y su archivo de microfilms. La biblioteca, sin llegar al nivel de la de Stevenson, era también considerable; además de la que pudiera ser llamada amplísima colección de libros, revistas, etcétera, de una biblioteca musicológica importante que incluía una amplia sección de ediciones antiguas de libros litúrgicos hispánicos, que él había ido adquiriendo en los anticuarios de las más variadas naciones y que actualmente forman una sección autónoma de la misma biblioteca en la sala tercera del centro compostelano en que está depositado el “Legado Snow”, sala que está dedicada a él y presidida por un magnífico cuadro al óleo con su retrato.⁵

Sus manuscritos constituyen una sección importante del legado y se conservan íntegros en la citada sala en Santiago de Compostela. Entre ellos están los textos de sus numerosas conferencias, artículos y estudios personales, y, formando una sección independiente, un muy alto número de fichas de catalogación de códices polifónicos, de los más varios archivos, autores, etc., con los incipits musicales completos, todas hechas por él; sus manuscritos han sido catalogados por la profesora de la Universidad de los Andes en Bogotá, Marcela García Botero, en dos períodos de varias semanas cada uno durante los años 2012 y 2013, aunque ese catálogo y estudio no ha sido publicado todavía; las fichas de catalogación de manuscritos suman varios millares y hasta ahora no ha sido posible catalogarlas.

Pero el verdadero tesoro de este legado lo constituye su impresionante archivo de microfilms. El profesor Snow, a lo largo de toda su vida y según un plan perfectamente trazado y mantenido a lo largo de muchos años, dedicó constantes esfuerzos para conseguir copias en microfilms de una ingente cantidad de manuscritos de la música religiosa hispánica. Lo hizo siempre a través de fotógrafos profesionales dedicados a esto y de empresas especializadas en la microfilmación de archivos; de modo que los microfilms están todos guardados en grandes rollos, conteniendo cada uno de ellos varios manuscritos o libros del mismo archivo o biblioteca, y archivados en un gran armario metálico con numerosos cajones preparados expresamente para este fin. Y no es solamente eso, sino que una vez que llenó todo ese armario, tenía, en su casa de Austin, más de otros tantos rollos –siempre en sus cajas de cartón– en los estantes de su biblioteca. El modo en que este inmenso conjunto documental e histórico está realizado demuestra que Snow actuaba, para llevar adelante tan colosal empresa, según un proyecto perfectamente concebido; pero también debe ser puesto de relieve que para conseguir realizarlo tuvo que invertir grandes cantidades de dinero, pues el todo está concebido y llevado a cabo con una profesionalidad y perfección admirables.

En la actualidad este importante archivo está en Santiago en la misma forma en que él lo tenía, aunque las cajas con los rollos de los microfilms han sido ordenadas por

⁵ Pero en Santiago se conserva una parte mínima de la biblioteca de Snow, ya que él, que conocía muy bien la biblioteca del Centro de Santiago, estableció en el documento de donación que, a fin de que evitar duplicaciones sin sentido, los libros que ya existiesen en Santiago quedasen en Estados Unidos, donde me consta que están perfectamente conservados y están siendo utilizados, aunque todavía no se han puesto a disposición del público.

continentes, naciones y archivos; todo a la espera de poder organizarlos mejor y ponerlos a disposición de los investigadores.

De la misma forma debo añadir que ante la importancia excepcional de este fondo documental y la dificultad que entraña, al día de hoy, el uso de microfilms, adquirí hace ya varios años un equipo completo de digitalización de microfilms, y con el patrocinio de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, de La Coruña, estuvo durante dos años una becaria especialista digitalizando esos microfilms. De este modo se logró convertir en lenguaje digital aproximadamente un 65% de todo el legado. Ese inmenso acervo documental está actualmente distribuido en tres grandes secciones: España, Europa y América; el de España está subdividido por provincias, y en cada provincia por los archivos o bibliotecas donde están los manuscritos originales, y los de Europa y América por naciones.

Desgraciadamente, hasta el presente no he logrado conseguir la financiación necesaria para terminar la digitalización de este tan rico archivo histórico, ni menos he podido ponerlo a disposición de los estudiosos, aunque espero que pronto conseguiré realizar ese doble proyecto.

Y con esta promesa de futuro me despido de vosotros, queridos amigos todos, deseándoos lo mejor para vuestro futuro, que será también el futuro de la recuperación de nuestra música. Muchas gracias a todos.

BIBLIOGRAFÍA

- BONASTRE, Francesc, ed., 2000. *Juan Hidalgo. Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CARDONA, Ángeles, Don CRUICKSCHANK, Martin CUNNINGHAM, ed., 1990. *La púrpura de la rosa. Edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón*. Kassel: Reichenberger.
- ROBLES CAHERO, José Antonio, 1996. "Una labor de medio siglo en la investigación musical: entrevista con Robert Stevenson". *Heterofonía: revista de investigación musical* 114-115: 48-63.
- SNOW, Robert J., 1980. *The extant music of Rodrigo de Ceballos and its sources*. Detroit: Information Coordinators.
- , 1983. "Toledo Cathedral MS Reservado 23: A Lost Manuscript Rediscovered". *The Journal of Musicology* 2, 3: 246-277.
- , 1990. *Gaspar Fernandes. Obras Sacras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Portugaliae Musica XLIX).
- , 1996. *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*. Chicago: The University of Chicago Press.
- , 1995-2003. *Obras completas de Rodrigo de Ceballos*. Vol I. *Motetes a cuatro voces*. Vol. II. *Motetes a cinco voces*. Vol. III. *Misas*. Vol. IV. *Lamentaciones, salmos, himnos*. Vol. V. *Magnificats, completas y canciones*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

- STEIN, Louise K., ed., 1999. *La púrpura de la rosa: fiesta cantada, ópera en un acto. Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. Texto Pedro Calderón de la Barca (con Loa de autor anónimo para Lima, 1701)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- STEVENSON, Robert, 1952. *Music en Mexico: A Historical Survey*. New York: Thomas Y. Crowell.
- , 1960a. *Spanish Music in the Age of Columbus*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- , 1960b. *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, DC: General Secretariat, Organization of American States.
- , 1961. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- , 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, DC: General Secretariat, Organization of American States.
- , 1974. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press.
- , ed., 1976. *La púrpura de la rosa, Lima, música de Tomás de Torrejón y Velasco*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- , 1991. "José López-Calo, S.J. biobibliography". *Inter-American Music Review* XI, 2: 103-122.
- TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo, Patricia PELÁEZ BILBAO, Pablo ROMEU OLIVER, 2002. "Catálogo de las composiciones de Robert Stevenson en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid". *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid* 7-9: 187-253.

EL CANCIONERO DE GASPAR FERNÁNDEZ (PUEBLA, 1609-1616)

ENTREVISTA A MARGIT FRENK Y OMAR MORALES ABRIL

Universidad Nacional Autónoma de México / INBA, Cenidim

ANASTASIA KRUTITSKAYA: ¿A qué le llaman *Cancionero de Gaspar Fernández*?

MARGIT FRENK: A grandes rasgos, es un manuscrito en buena parte inédito que tiene la catedral de Oaxaca y es un tesoro. El homenajeado Robert Stevenson lo calificó como “el tesoro más espectacular de todo el hemisferio occidental”. Es una obra riquísima, de 281 folios, que comprende sobre todo villancicos para las celebraciones religiosas. Uso aquí la palabra *villancicos* en el sentido en que se empezó a usar hacia fines del siglo XVI y se sigue usando ahora. Quiero destacar aquí que todo el conocimiento de este cancionero se lo debo a Mariana Masera. Ella me platicó de él, y me interesé. Me pasó un microfilm y aparté datos que ella había empezado a trabajar en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, y esto me sirvió muchísimo. De ese microfilm pude hacer la transcripción. Tengo que decir que es un microfilm que tiene un especial valor ahora, porque el manuscrito fue restaurado después con un defecto terrible, y es que en los vueltos de los folios se pegó una hoja de papel de arroz que opaca y hace mucho más difícil la lectura, tanto de la música como del texto. Entonces tenemos un tesoro en ese microfilm. Fuera de que, claro, hay que acudir al original en la catedral de Oaxaca para realmente poder hacer muy bien ese trabajo. Ese manuscrito comprende, como dije, sobre todo villancicos en el sentido amplio de la palabra, pero también comprende varias piezas litúrgicas, entre ellas dos misas y otras doce composiciones litúrgicas, con su texto en latín, y diez piezas sin letra. En cuanto a los “villancicos” –y lo pongo ahora entre comillas– son 267, que no es pequeña cantidad. Esta es una idea muy general, muy amplia, de qué es lo que llamamos *Cancionero de Gaspar Fernández*.

ANASTASIA: ¿Podrías platicarnos, Omar, sobre las principales características del manuscrito?

OMAR MORALES ABRIL: Como ya nos mencionaba Margit, es un manuscrito que se conserva actualmente en Oaxaca, pero fue creado en Puebla, precisamente por Gaspar Fernández. El manuscrito tiene una peculiaridad, y es que no es un documento para uso de los intérpretes sino un cuaderno de trabajo del compositor, en el cual él mismo fue recopilando sus obras. Al parecer, no todas son suyas. Es difícil determinarlo, aunque una gran mayoría de piezas –222– llevan expresamente su nombre. Hay una obra que tiene el nombre de otro compositor: “Del gran Hernando Ramírez, el bajete”, y quedan

67 sin mencionar el autor, pero pensamos que son primordialmente de Gaspar Fernández. Además, es un manuscrito autógrafo, es decir, todo está escrito por él, salvo unas pocas excepciones que coinciden justo con piezas que no llevan su nombre.

El manuscrito se inició en 1609 y la última fecha que presenta con la mano de Gaspar Fernández es 1616. El estado de conservación es en general bueno para un documento de más de 400 años, pero la segunda parte del manuscrito se ha deteriorado mucho. Lo que sucede es que al anotar la música se concentra mucha tinta con alto contenido de hierro, que va carcomiendo, por decirlo así, el papel. Entonces el resultado es algo como esta imagen, donde es bastante más fácil leer el texto literario que el texto musical.

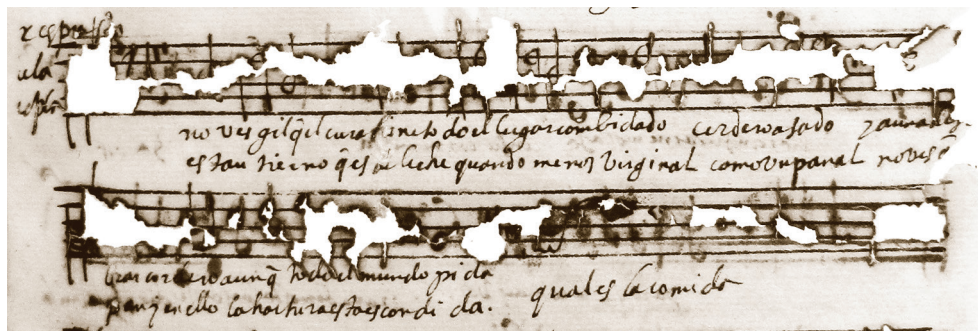


Imagen 1. Cancionero de Gaspar Fernández, fol. 229r, detalle.

Como mencionaba, es un cuaderno de recopilación. En algún momento se ha planteado que era un cuaderno de composición. Es muy difícil determinar eso, pero a mi parecer más bien es un cuaderno donde Gaspar Fernández fue recopilando sus obras. Hay algunos casos específicos donde sí se evidencian intervenciones correctivas en pleno proceso de composición o al menos de revisión, pero sobre todo parece que el manuscrito recoge material previamente compuesto. Tengo la hipótesis, con algunos fundamentos, de que en realidad fue reuniendo los cuadernillos –es decir, grupos de hojas formadas por un folio plegado– originalmente separados. Cuando Fernández completaba un cuadernillo, lo juntaba a los precedentes, pero manteniéndolos sueltos. El conjunto de cuadernillos se habrá encuadernado cuando hubo que entregar las obras al cabildo de la catedral de Puebla.

ANASTASIA: ¿Quién fue Gaspar Fernández?

OMAR: Nos consta que Gaspar Fernández, además de ser compositor y maestro de capilla de la catedral de Puebla en el período en el que creó su cancionero, era un copista profesional. Se tiene documentado que en 1602 empezó a recibir salarios por escribir libros antes de que fuera maestro de capilla de la catedral de Guatemala. Cuando se trasladó a Puebla también recibió salarios como copista de libros de música. Una de las primeras cosas que habría que preguntarse es qué está haciendo en Oaxaca ese libro, si se escribió en Puebla. Una hipótesis que se ha manejado, la que normalmente se repite gracias a una especie de *ex libris* que está en el folio que ahora lleva el número 74, escrito con una mano que no es la de Fernández: “Este libro es de Gabriel Ruiz de Morga, quien se lo hallare le dará su hallazgo y a Dios que nos veamos”. El doctor Stevenson planteó la posibilidad de

que este Gabriel Ruiz de Morga fuera un discípulo de Gaspar Fernández que se trasladó de Puebla hacia Oaxaca, llevándose el cancionero. Sin embargo, nos hemos “barrido” la documentación de la catedral de Puebla y no hay ninguna referencia a este Gabriel Ruiz de Morga, sino solo en la catedral de Oaxaca, unos veinte años después de que muriera Gaspar Fernández. Estuvo un periodo muy corto. Resultó ser incompetente e incumplido, y lo despidieron muy pronto. Sin embargo, el propio cancionero nos da otra pista. En el folio 109v, que está en blanco, también hay un añadido que no es la letra de Gaspar Fernández, que dice “doctor Muñoz de Espinoza [...] 1620”. Resulta que justo en esa fecha había un canónigo de la catedral de Oaxaca con ese nombre, don Pedro Muñoz de Espinoza. Es probable que él haya trasladado el documento en una fecha en que seguía vivo Gaspar Fernández. Pero esto es sólo una hipótesis, no se puede demostrar.

Pero bueno, ¿quién es este señor Gaspar Fernández? Por las investigaciones de Robert Stevenson consta que estuvo activo en la catedral de Guatemala como maestro de capilla y que se trasladó a la catedral de Puebla. Stevenson asoció estos datos con la información de un cantor Gaspar Fernández que estaba al servicio de la catedral de Évora en 1590. Estos datos hay que replantearlos; voy a pasar muy rápido sobre ellos. Stevenson menciona que en 1599 la catedral de Guatemala contrató como organista a Gaspar Fernández, pero cometió un pequeño y significativo error de lectura: el acta no dice Gaspar Fernández, sino Gaspar Martínez. El organista que contrataron fue otra persona. Pero lo más importante es que el Gaspar Fernández del Nuevo Mundo era un joven clérigo de corona y grados, apenas iniciando su formación eclesiástica en 1596, mientras que el cantor homónimo de Portugal seguía en Évora al menos hasta 1599, ganando el salario más alto de todos los músicos. ¿Dónde habrá nacido entonces el autor del *Cancionero*? Una buena pista la proporciona el libro de fundación y constituciones del colegio seminario de Nuestra Señora de la Asunción de Guatemala, donde se menciona a Gaspar Fernández como uno de los primeros colegiales fundadores, y las mismas constituciones estipulan “que los dichos colegiales hayan de ser y sean naturales de este obispado o de cualquiera ciudad, villa o lugar, y si pudiera ser, sean descendientes de conquistadores y antiguos pobladores”. Es decir, Gaspar Fernández debió nacer en la provincia de Guatemala. Eso nos obliga a revalorar su música y su conocimiento de la poesía culta de su época, en función del nivel de apropiación de la cultura europea por parte de un músico criollo a inicios del siglo XVII. Fuera de eso, ya no hay nada que añadir a lo ya conocido: en 1606 se trasladó de Guatemala a Puebla y ahí estuvo hasta 1629, fecha en que murió.

ANASTASIA: Bueno, tenemos al maestro de capilla. Margit, ¿nos podrías comentar quiénes eran los autores de los textos poéticos?

MARGIT: Sí. Voy a ser un poco hereje porque quisiera completar algo de lo poco que dije yo y lo mucho que dijo Omar sobre el *Cancionero*. Ya está insinuado en lo que dijo Omar, pero quiero insistir en el carácter verdaderamente extraordinario de esta compilación. Por una parte, sus dimensiones mismas: es enorme, contiene una gran cantidad de composiciones. Por otra parte, el hecho extraordinario de que es básicamente una persona, un compositor el autor de esta compilación poética. Por otra parte, el hecho

completamente inusual de que hay fechas alternadas y no regulares, pero consecutivas. En cierto momento, bastante al comienzo, está la fecha 1609; luego, unos ochenta folios después, aparece 1611 y así hasta 1616 en que súbitamente se acaba, es decir, muchos años antes de la muerte de Gaspar Fernández. Omar ha encontrado la razón de esta interrupción: el cabildo de la catedral de Puebla le pidió que entregara lo que había hecho hasta entonces. Ahora, esto fue, evidentemente, una pérdida irreparable para él, y más si sabemos que muy probablemente unos cuatro años después ya había sido trasladado ese libro a Oaxaca, lo habían desposeído de ese tesoro que él estaba elaborando. Entonces es extraordinario por muchísimos conceptos, y ahora puedo contestar también tu pregunta.

Todos, absolutamente todos los manuscritos españoles del siglo XVI y del XVII que tienen música y letra omiten sistemáticamente el nombre del poeta. Algunos mencionan muy irregularmente el nombre del compositor de una pieza o de otra, pero los poetas es como si no existieran, como si fuera la poesía obra de todos. Y de hecho, en los manuscritos puramente poéticos, las antologías manuscritas y también impresas de la época que conservan poesía, aparecen anónimos prácticamente todos los poemas. Es muy fuera de lo común que se mencione al autor. Casos excepcionales son ciertos manuscritos de poetas como Góngora; e incluso en el caso de Góngora, sus poesías aparecen anónimas en la mayoría de los manuscritos. Entonces, pues, lo mismo pasa con este cancionero y vuelvo un poco al carácter extraordinario que tiene; y es que uno puede encontrar las fuentes poéticas en obras de poetas españoles contemporáneos, obras impresas, libros. El primero que puso en evidencia esto fue Querol Gavaldá en su *Cancionero musical de Lope de Vega*, en el tomo correspondiente a las novelas, y en concreto en referencia de una novela pastoril a lo divino que Lope de Vega publicó en 1612, que se llama *Pastores de Belén*. Pues en ese mismo año y en el siguiente Gaspar Fernández puso música a catorce composiciones de Lope de Vega incluidas en esa novela. Entonces eso, aunque en forma que a mí no me convence mucho, aparece ya en ese cancionero de Miguel Querol. Pero claro, eso daba pie para seguir buscando.

Y entonces yo empecé esta edición hace muchos años, la trabajé, hice toda la transcripción, pero tuve que interrumpir y ahora lo he retomado en el último año. Entre 2001 y 2006, en que todavía veía yo –ahora ya estoy casi ciega– fui a España varias veces, a la maravillosa, increíble, soñada Biblioteca Nacional que ahora se llama de España. Pues allí estuve revisando obras con poesía religiosa, sobre todo con poesía para cantar en fiestas religiosas, y pude identificar a una serie de autores. El primero que aparece en el *Cancionero de Gaspar Fernández*, muy al comienzo, en el tercer poema, es el poeta Alonso de Ledesma, que era un mercader al que de pronto le entró la idea de escribir villancicos religiosos. Publicó una obra que se llamó *Conceptos espirituales y morales*, que tuvo entre 1600, la primera edición, y mil seiscientos sesenta y tantos, veintinueve ediciones distintas que se han localizado. Imagínense para esa época, o sea, fue un *hit*, tuvo un éxito increíble y se agotó. Gaspar Fernández conoció primero la “Segunda parte”, de la cual también se hicieron muchísimas ediciones; yo pude ver un ejemplar de una edición de Barcelona, de 1612, que puede haber sido la que él utilizó. En seguida, en cuanto a fechas, viene Lope de Vega. Y ahí es evidente que Gaspar Fernández utilizó la primerísima edición de *Pastores de Belén*; y el cotejo del manuscrito con la edición príncipe muestra

una increíble fidelidad. Omar les ha hablado de que era copista; y copista, yo añadiría, con una excelente formación. Es decir, era, como diríamos hoy, un hombre culto, que copia con una exactitud realmente increíble para esa época, los originales. A Ledesma le enmienda un poco la plana, a Lope de Vega no. Con Ledesma como que hubo cosas que no le gustaron, o para adaptarlas a la música les hizo pequeños cambios.

Bueno, entonces, Ledesma, Lope de Vega, Gaspar de los Reyes, que es un poeta no muy conocido, que publicó un libro en 1613 del cual toma dos composiciones extraordinariamente curiosas, tipo ensalada de disparates. Una se llama *Juegos pastoriles*; es una larguísima enumeración de juegos infantiles, nombres de juegos y letras de juegos también, y claro, él, Gaspar Fernández, seleccionó algunas estrofas. En mi edición la reproduzco entera. Ése es un caso muy curioso por la ligereza, la alegría que tienen estas dos composiciones muy juguetonas.

Bueno, después hay otros dos poetas, uno de ellos es un poeta conceptista que tuvo bastante éxito, que se llamó Alonso de Bonilla. En 1614 publicó su colección de villancicos, como él mismo dice, “en variados versos y glosas dificultosas”, ¡y vaya que lo son! Mi edición lleva notas léxicas de todo lo que creo que puede no comprenderse; bueno, las notas léxicas que necesito para explicar las cosas de Bonilla llenan media página; y para ello tuve que empezar por entender ¿no?, cosa nada fácil para mí. Bueno, entonces está Alonso de Bonilla, del cual Fernández copia el mayor número de composiciones, veinte. Para Lope de Vega y Ledesma son catorce en cada caso. Y luego hay otro compositor más, Juan de Luque. El título mismo de su libro indica que son canciones para cantar en las fiestas, y de él toma creo que nueve composiciones. En varios casos tuve la fortuna de tener en mis manos un ejemplar de la misma edición que manejó Gaspar Fernández, lo que es realmente emocionante, ¿no? Obviamente no el ejemplar que él manejo, sino otro ejemplar, pero de la misma edición.

Aparte de eso, he encontrado con la ayuda de catálogos, índices y una base de datos de unos amigos, varias composiciones que aparecen anónimas en manuscritos contemporáneos. En esos casos, no puedo decir que sea una fuente: son composiciones que circulaban anónimas. Una de ellas incluso era una antología impresa del siglo XVI; las demás en manuscritos contemporáneos, datan de comienzos del siglo XVII, y algunas en manuscritos posteriores; quiere decir que hay toda una transmisión manuscrita de ciertos villancicos que tienen especial éxito.

ANASTASIA: Siguiendo con el tema del público, ¿qué más podrían comentar, los dos, sobre la función que tenían estos textos y a qué público iban dirigidas estas composiciones?

OMAR: Dado que Gaspar Fernández era maestro de capilla de la catedral de Puebla y, además, que la mayor parte de los villancicos están destinados a fiestas religiosas, queda muy claro que esa es su finalidad. Ya se ha mencionado aquí, en algunas ponencias, que los villancicos solían hacerse en el oficio de maitines en el lugar donde van los responsores de la liturgia. Se cantaban en ese momento villancicos –eso está documentado desde, al menos, finales del siglo XV–, pero también había muchas otras ocasiones, sobre todo, ocasiones relacionadas con fiestas de la Iglesia. Ya había mencionado Margit que este

cancionero también tiene cosas que no son exactamente canciones sino música litúrgica, ¿verdad? Es lo menos... Eso, a mí parecer, responde a que en el momento específico en el que compiló sus composiciones, el repertorio en latín ya estaba establecido, según las reformas del Concilio de Trento –de hecho, él mismo copió ese repertorio conformado por obras de sus inmediatos predecesores–, y ya no había necesidad de repetir esa música. Pero, en cambio, los villancicos eran circunstanciales. Y, por cierto, la edición de Margit Frenk –creo que vale la pena hacer la aclaración– es la edición poética, la del contenido poético del cancionero, ¿verdad? En esta edición están quedando fuera los textos litúrgicos o la música sin texto. El maestro Aurelio Tello ha estado trabajando en la edición integral de la música del *Cancionero*. Aquella es una edición poética. Sin embargo, van muy de la mano, por supuesto: la música y el poema son una sola cosa, se condicionan mutuamente. De eso me imagino que tendremos oportunidad de conversarles.

Aparte de las fiestas religiosas de la catedral –las principales son Navidad y Corpus, como en casi todos los lados, como lo establecía el ceremonial litúrgico– el *Cancionero* incluye composiciones para las fiestas de mayor proyección hacia el pueblo, las de mayor regocijo festivo. O sea, no va a haber, o son excepcionales, villancicos de fiestas de arrepentimiento, por ejemplo, para Semana Santa, sino para las dos fiestas mencionadas o las de algunos santos o advocaciones locales. Hay algunos casos específicos de obras compuestas para monjas. En las fechas en las que se recopiló el repertorio del *Cancionero*, Puebla, que es una ciudad repleta de conventos, tenía solo cinco. Para alguno de esos cinco o para varios de ellos Gaspar Fernández habrá compuesto música, expresamente para monjas o para la profesión de una monja; es decir, cuando se tomaba el hábito. También hay música destinada, por ejemplo, para un sacerdote recién ordenado, a la que llamaban *misanueva*. Entonces, cuando una *misanueva* se celebraba por primera vez, Fernández le escribía una obra. Un caso particular, que también ya lo ha estudiado bastante el maestro Aurelio Tello, es el repertorio que compuso Gaspar Fernández para el recibimiento del virrey, no recuerdo qué virrey.

MARGIT: Fernández de Córdoba, 1612.

OMAR: Sí, Diego Fernández de Córdoba, en 1612. Entonces, hay un grupo de obras destinadas para recibir al virrey en su paso por Puebla, camino hacia la capital del virreinato. Alguna de estas obras dice “para los indios de Tlaxcala”. Conviene aquí hacer la aclaración de que *Tlaxcala* era el nombre que tenía el obispado, cuya sede original estaba en la ciudad homónima. En 1539 se trasladó la sede episcopal a Puebla de los Ángeles, pero el obispado conservó el nombre de Tlaxcala. Es probable, así, que la indicación de Fernández remita a los nativos del obispado, más que a los de la ciudad de Tlaxcala.

ANASTASIA: Entonces, ¿también hay composiciones que no son religiosas? ¿Hay versiones a lo divino? Margit, ¿podrías comentarnos algo sobre eso?

MARGIT: Hay más composiciones profanas de las que nos esperábamos. Hay unas que no tienen por donde ser interpretadas como religiosas, como, por ejemplo, esos versos

famosísimos de Góngora que comienzan “No son todos ruiseñores / los que cantan entre las flores / sino campanitas de plata / que suenan al alba”, etcétera. Bueno, termina la cabeza de ese villancico con las palabras de “los soles que adoro”: es una fórmula que Góngora emplea varias veces para referirse a los ojos de la amada. Y por cierto que tengo que añadir, por supuesto, ese nombre al de los autores que mencioné, aunque sólo aparece ese poema y otros dos atribuidos a Góngora; y una versión a lo divino que hizo Lope de Vega de un poema de Góngora. Contesto, entonces, la pregunta de las divinizaciones.

Pues hay, como en casi todos los cancioneros poéticos también de la época, poemas que son versiones a lo divino de canciones profanas, a veces muy profanas. Me gusta citar un cancionero de fines del siglo XVI que tiene muchísimas divinizaciones y siempre dice: “Cántanse al tono de...” y viene la canción. En una dice: “Cántanse al tono de *Mi marido anda cuitado: / yo juraré que está castrado*”. Eso vuelto a lo divino. Hay unas cosas increíbles.

En nuestro cancionero encontramos *El baile famosísimo del villano*. La letra original dice: “–Al villano ¿qué le dan? / –La cebolla con el pan”. Y la versión a lo divino dice: “–A la Virgen ¿qué le dan? / –Acogida en un portal”. Y ya las estrofas desarrollan ese tema. Otra divinización que tengo presente es una cancioncita muy bonita que se conserva desde fines del siglo XV, que es: “Si eres niña y has amor, / ¡qué harás cuando mayor!”. Pues, ya en el siglo XV hubo un poeta religioso que volvió a lo divino con un mínimo cambio en estos versos, aplicándolos al Niño Jesús: “Eres niño y has amor: / ¡qué farás cuando mayor!”. En nuestro *Cancionero de Gaspar Fernández* aparece un poco transformado: “Niño, si aun siendo tan niño, / a los reyes sujetáis: / ¡qué no haréis cuando crezcáis!”. Es una elaboración sobre el mismo punto. Y así hay también otros casos, por ejemplo, en Ledesma aparece un poema a lo divino, una canción popular que decía: “Yo, que lo sé, que lo vi, que lo digo, / yo, que lo digo, lo vide y lo sé”. Y, bueno, todo esto como respuesta a la pregunta de quién será testigo del milagro, ya no me acuerdo de cuál de los milagros, si es el del Corpus o de Navidad, pero en todo caso, es una vuelta a lo divino.

Yo me salté terriblemente a uno de mis autores preferidos, que es José de Valdivieso, que en el mismo año de 1612 en que se publicó *Pastores de Belén*, de Lope de Vega, publicó un *Romancero espiritual*. Valdivieso era un clérigo que tuvo muchas funciones casi oficiales; acabó, por ejemplo, siendo censor de libros. Una de las dos partes, la segunda parte del *Quijote de la Mancha*, lleva una censura de José de Valdivieso. Era un poeta muy amigo de Lope de Vega y con todo ese gusto por canciones populares que tenía el propio Lope. Valdivieso toma una canción que está documentada como canción popular en varias fuentes, y que decía: “*La, sol, fa, mi, re, / si el pan se me acaba, / ¿qué comeré?*”. Como mandada a hacer, ¿no? Él le añade dos versos, dice: “*Re, mi, fa, sol, la, / que no se te acabará*”. Maravillosa vuelta a lo divino de una canción popular que, además, en la música –esto es aún más maravilloso– la escala descendente *la-sol-fa-mi-re* la canta primero una voz sola, expresando una duda pesimista. Después responden todas las voces con la escala ascendente *re-mi-fa-sol-la*, optimista, revivificadora, que no se acaba. Es una maravilla, además de fusión de una canción popular con una composición muy culta que emula una poesía popular con una elaboración muy ingeniosa por parte de este excelente poeta que fue José de Valdivieso. Y tengo que perdonarme a mí misma por no haberlo mencionado antes.

Entonces hay –no he mencionado todas– bastantes versiones a lo divino o divinizaciones de canciones que eran populares y están documentadas como tales. Pero aparte de eso, si me permites hablar un poquito del aspecto de las canciones populares, hay varias que tienen todo el aire de canción popular aunque no están documentadas. Hay una, por ejemplo, que dice: “Morenita, morena mía, / más hermosa eres que el día”. Parece una poesía amatoria, no religiosa. Y luego, si no era una canción popular –yo nunca he podido documentarla– es muy al estilo de las canciones populares. Y otra que es evidentemente hecha en una circunstancia particular, es a la profesión de una monja, una monjita que por lo visto tuvo una mala experiencia en su vida premonjil, y que está fascinada ahora como monja, y dice: “Si el primero erré, del segundo me enamoré”, y nada más son esos dos versos los que se conservan. Podría seguir hablando, hay mucho que decir.

ANASTASIA: Ya nos comentabas, Margit, que no todas las composiciones son villancicos. Entonces, ¿qué son? ¿Qué otras formas poéticas encontraste en el *Cancionero* y qué es lo que entiendes como villancico?

MARGIT: Bueno, este es un punto en el que me importa mucho insistir aquí precisamente, porque la palabra *villancico*, insisto, tuvo varios sentidos. En sus primeras documentaciones puede significar una de dos cosas: o una cancioncita de tipo popular, o bien una composición poético-musical con una forma fija, determinada previamente. El uso de *villancico* en el primer sentido aparece, por ejemplo, en la gramática de Nebrija. Y, modernamente, lo usaron mucho Menéndez Pidal y Dámaso Alonso. Sánchez Romeralo tiene todo un libro que se llama *El villancico*, en que parte de esta idea de que el *villancico* es la cancioncita popular de unos cuantos versos. Pero lo que nos interesa más es el otro sentido, que ya tuvo en el siglo XV, que es una estructura poético-musical –y nunca, como en ese caso, están tan unidos los dos lados de esa moneda única–. ¿En qué consiste? Tiene una cabeza, que se ha llamado estribillo. Yo prefiero, por la ambigüedad de la palabra *estribillo*, usar *estribillo* sólo para los textos que se repiten completos, literalmente, a lo largo de un poema. No es el caso aquí y, por lo tanto, prefiero una palabra que no tiene ambigüedad, que es *cabeza*. Entonces la cabeza consiste en unos versitos, que pueden tener un número variable de versos; el más frecuente que tenemos aquí es una redondilla, una redondilla que puede ser en rimas abrazadas, ABBA, o a veces también alternas, ABAB. Esta cabeza es el núcleo de la composición. Lo que en música se llama la *copla* corresponde a lo que en literatura llamamos *estrofas*. Es una sola música, aunque las estrofas pueden ser varias y cambiar, por supuesto. Lo más característico de esta forma es que la estrofa consta de dos partes, una que se llama *mudanza*, que va cambiando de rimas de estrofa a estrofa, y una segunda parte, cuyas rimas suelen coincidir con las de la cabeza. La música con que se canta toda la segunda parte de las estrofas es siempre la de la cabeza, pero de la letra de esta solo se repiten los últimos versos; los que los preceden en esa segunda parte de la estrofa se llaman *vuelta*. En el siglo XVI hay muchas coplas que tienen la música muy parecida a la de la cabeza. Ya en época de Gaspar Fernández hay una gran diferencia entre la música de la cabeza y la música de las mudanzas, pero la segunda parte de cada estrofa es, como vimos, una vuelta a la música íntegra de la cabeza.

Espero que lo puedan observar bien en el siguiente ejemplo y que puedan fijarse al mismo tiempo en que las rimas de esa segunda parte ya son las mismas de la cabeza. Eso no ocurre siempre, pero ocurre con muchísima frecuencia. La cosa es muy complicada, porque hay cabezas desde tres versos hasta de doce versos. Entonces, en cada caso la situación va cambiando. Pero para que tengan una idea muy clara de lo que es la estructura poético-musical, como digo, unidísimas las dos, les he puesto este ejemplo.

cabeza	{	–Hombre, pues coméis la renta	A
		del pan de Dios, decid cómo.	B
		–Señor, si como o no como,	B
		a Dios he de dar la cuenta.	A
mudanza	{	–¿Sabéis lo que a Dios le cuesta	c
		aquese pan que coméis?	d
		¿No será bien que miréis,	d
		si es para vos esta fiesta,	c
vuelta	{	quién ha de comer y cómo,	b
		y si entráis en esta cuenta?	a
repetición vv. 3-4	{	–Señor, si como o no como,	B
		a Dios he de dar la cuenta.	A
		–Aquese pan celestial,	e
		hombre, ¿sabéis apreciarlo	f
		y que no tenéis caudal	e
		con que podáis vos pagarlo?	f
		Quien así a comer se asienta	a
		sepa lo que come y cómo.	b
		–Señor, si como o no como,	B
20		a Dios he de dar la cuenta.	A
		–No debéis bien de saber	g
		que lo que coméis es Dios,	h
		ni tampoco quién sois vos,	h
		pues os llegáis a comer.	g
25		Entremos agora en cuenta	a
		de lo que coméis y cómo.	b
		–Señor, si como o no como,	B
		a Dios he de dar la cuenta.	A

En cuanto a la palabra *villancico*, a partir de la segunda mitad del XVII, empieza a usarse la palabra para cualquier composición poético-musical destinada a las grandes celebraciones de la Iglesia. Entonces, pueden tener cualquier forma, pueden ser romances, pueden ser hasta sonetos, liras, tercetos, lo que se quiera, y todas se llaman *villancicos*. Es

decir, ya no es una designación de una forma, sino de una función: son canciones para cantar en fiestas religiosas. Espero que esto quede claro, porque ha habido tal cantidad de confusiones en este sentido, que por eso mismo me importaba definir este punto.

En cuanto a las otras formas, pues hay varias más. Hay muy pocos romances, hay uno que otro romancillo, es decir, romance con versos de seis sílabas, y hay una forma que es un híbrido entre villancico y letrilla. Olvidé decir que cuando *villancico* se usa ya solo para canciones religiosas, las correspondientes canciones profanas se llaman letrillas, letra o letrilla, es decir hay una separación entre profano y religioso muy clara desde fines del siglo XVI. Entonces, el término *villancico* se especializa ya para canciones con esta forma y, como digo, después con todas las formas imaginables, pero con esta función para cantar en fiestas religiosas.

Bueno, ese híbrido que mencioné es muy interesante, y aunque siento que nadie parece haberse enterado ni leído el trabajo que escribí al respecto, sigue publicándose o como letrilla o como romance. Por ejemplo, el *Romancero* de Góngora en cuatro tomos de Antonio Carreira incluye estas composiciones que son más letrilla que romance. La gran diferencia, les digo rápidamente, es que en lugar de tener varias estrofas que van cambiando de rima y que tienen una mudanza y luego una segunda parte, la *vuelta y repetición*, tienen un solo romance o romancillo, subdivido en breves secuencias, seguidas de la repetición del final de la cabeza. Es, entonces, un romancillo, pero la forma poético-musical es de la letrilla y del villancico. Y lo que lo comprueba es que el final de tres cuartetas del romancillo está cantado con la música de la cabeza. Es esa forma circular tan característica del villancico, casi puedo decir exclusiva de la forma del villancico, ese volver una y otra vez a la música y parcialmente a la letra de la cabeza. Entonces es una letrilla, pero sin las estrofas habituales. Yo la he bautizado con el nombre de letrilla romanceada, podríamos decir también villancico romanceado.

Bueno, hay una sola composición en versos italianos, que es un soneto sensacional. Ya Stevenson dijo que era una cosa extraordinaria por sus *striking musical metaphors* –esto es: por sus “notables metáforas musicales”–, y sí que lo es. Es hermoso el soneto; y la música, me dice Omar, parece que no es de Gaspar Fernández, la caligrafía es otra también, o sea, alguien metió ahí un soneto muy fuera de lugar, en medio de todos esos villancicos y formas en versos octosílabos y hexasílabos.

ANASTASIA: Omar, Margit nos comenta que están muy relacionadas la forma musical con la poética. ¿Cuál es la forma musical del villancico?

OMAR: En buena medida ya lo explicó ahorita Margit. En la música las estrofas siempre se identifican como *copla*; incluso en las letrillas romanceadas el romance estaría igualmente identificado como *copla*. Sin embargo, el funcionamiento está determinado primordialmente por las rimas; es algo que yo he ido entendiendo gracias al trabajo junto a Margit.

En el caso del *Cancionero de Gaspar Fernández* se da la particularidad, como ya mencioné, que es un cuaderno para uso personal del propio compositor. Hay cosas que parecen no estar completas. Para esto hay varias posibilidades: desde que algunas piezas se escribieron con brevedad porque bastaban un par de versos para la función práctica que

iban a cumplir, hasta otras donde –se ha podido demostrar– Gaspar Fernández escribió lo mínimo para que él mismo pudiera recuperar la obra completa con posterioridad. A veces no están escritos algunos versos de las estrofas o no se indican las repeticiones de la música; para esto es esencial el conocimiento del juego de rimas. Ya explicaba Margit, hay una música para la cabeza, una música distinta para la primera parte de las estrofas y en la segunda parte de las estrofas hay dos posibilidades o tres, realmente, en el caso de Gaspar Fernández. Una, que escriba esa segunda parte de la estrofa debajo de la música del inicio. Si uno no entiende la estructura poética, queda la impresión de que es un estribillo con varias letras, cuando en realidad la segunda letra corresponde a los versos de vuelta de la primera estrofa. Ese es uno de los casos más frecuentes. Otro es que tenga música propia para los versos de vuelta, pero que sea muy semejante a la de la cabeza. Otra posibilidad, poco frecuente, es que esa música propia para la segunda parte de las estrofas no tenga relación alguna con el perfil melódico de la cabeza. Luego vendría la repetición de los últimos dos versos de la cabeza. Es exactamente *responsión* como Gaspar Fernández y muchos músicos le llaman a la música con la que se repiten esos versos finales de la cabeza.

Gaspar Fernández tiene una técnica compositiva particular para la forma villancico. Casi sin excepción, escribe un período melódico en dos frases para los cuatro versos de la cabeza. La primera frase corresponde a los versos 1 y 2, que en el ejemplo 1 del Apéndice, con un poema de Lope de Vega, dicen “Un reloj he visto, Andrés, / que sin verse rueda alguna”, compases 1-6. A continuación presenta una segunda frase melódica para los versos 3 y 4 (cc. 7-13); esta frase consecuente va a funcionar como la *responsión*: “en el suelo da la una, / siendo en el cielo las tres”. Inmediatamente después de eso, que es presentado por una sola voz, Gaspar Fernández desarrolla en polifonía imitativa la segunda frase (cc. 13-33), para luego presentar, también en polifonía, la primera frase y llamar a la repetición de la segunda, en polifonía (cc. 34-46). Para la copla –nombre que se le da a la música de las estrofas– desarrolla una melodía distinta, que corresponde a los versos de la mudanza.

Este procedimiento es un rasgo muy particular de Gaspar Fernández, porque otros compositores resuelven la forma musical de un modo distinto. Esto ocurre en el caso de los villancicos, que son la gran mayoría, como nos describió Margit.

Los escasos romances que se conservan suelen escribirse en homofonía, es decir, todas las voces cantando el mismo ritmo al mismo tiempo, con la misma música para cada una de las cuartetos del romance. Con frecuencia se asigna una frase para cada par de versos. El ejemplo 2 del Apéndice, “Mas que nunca llueva el cielo”, tiene una característica muy particular, ¿verdad, Margit?, porque en realidad es la unión de un romance con una composición monorríma en endecasílabos, que extrañamente se llama *estribillo* en el manuscrito.

MARGIT: Yo diría que es una respuesta a lo que plantea la primera parte en octosílabos, que describe una situación extrema, apocalíptica del mundo. La segunda parte contesta con un mensaje optimista en endecasílabos.

OMAR: Claro. Y eso se va a reflejar en la música también. Para la parte en endecasílabos Gaspar Fernández escribe homofonía para los versos nones y desarrolla en contrapunto

imitativo los versos pares, con melodías que ascienden y expresan el optimismo de la letra. Es más, el propio Fernández añadió con posterioridad, en un espacio del folio precedente que estaba en blanco, una repetición para esos versos pares, utilizando el mismo sujeto melódico ascendente, pero aumentando la polifonía a cinco voces y desarrollando las imitaciones en un registro más agudo. El resultado imprime un carácter glorioso al final de la obra.

ANASTASIA: ¿Qué nos podrían platicar sobre las temáticas que encontraron en los villancicos?

MARGIT: Bueno, me gustaría destacar un aspecto que me llama muchísimo la atención y que está muy acorde con una tendencia general no solo de las artes contemporáneas, de la literatura, la música, sino también de la pintura, la escultura, etcétera, que es el afán de causar sorpresa, de salir con cosas inesperadas e insospechadas. El tema es vastísimo, por ejemplo, en las canciones del Corpus Christi nos encontramos con metáforas alimenticias muy sorprendentes. Un villancico de Alonso de Bonilla dice así:

Señor, si el alma os agrada
por manjar os la doy luego,
mas si no me dais el fuego,
no os la puedo dar guisada.

5 Dícenme que habéis andado
por este manjar perdido,
pues decís que habéis comido
cuando un alma habéis ganado,
y así, si tanto os agrada.

10 Por manjar os la doy luego,
mas si no me dais el fuego,
no os la puedo dar guisada.

15 Temo de entregarme a vos,
pues la que os ha de agradar
para ser vuestro manjar
se ha de sustentar de Dios.
Flaca, temerosa, helada,
a vuestro gusto me entrego,
porque sólo vuestro fuego
20 *os la puede dar guisada.*

Dentro de esta línea se llega a veces a extremos. Hay otro de Alonso de Bonilla que se basa en una parábola del *Evangelio* de San Mateo, que dice “Grano de mostaza es Dios”. Pero en el *Evangelio* es un granito de mostaza sembrado que produce un árbol frondoso que se llena de pájaros; en fin, es una imagen hermosa. Alonso de Bonilla la convierte en

una mostaza real para sazonar la carne. En el *Cancionero de Gaspar Fernández* continuamente se dice *la carne*, como ahora se dice *el cuerpo* de Cristo y, según Bonilla, conviene sazonarla con mostaza. Y esta sirve también para estornudar pecados. En fin, Bonilla llega a ciertos niveles que a mí me sorprende que pudieran darse; a mí verdaderamente me escandaliza, me parece una herejía. Pero bueno, esto nada más como un pequeño ejemplo de este aspecto tan interesante de las composiciones de este cancionero.

ANASTASIA: Bueno, sabemos por los trabajos de otros musicólogos que los contenidos también se reflejan en la estructura musical del villancico. Me imagino que querrán comentar algo sobre ello y para cerrar la plática, tal vez, nos puedan decir varias palabras de cómo se dio su colaboración tan necesaria entre una filóloga y un musicólogo, cómo se está realizando esta edición del *Cancionero* en este momento.

OMAR: Respecto a la relación de la música con el texto creo que valdría la pena escuchar alguna obra, lo cual va a ser mucho más elocuente que explicar. En este caso, en un *negrito* –así lo encabeza Fernández– que se llama “Dame albricia, mano Antón”, el compositor logra el carácter de música africana con unos recursos armónicos muy sencillos, pero con un ingenio impresionante para el manejo del ritmo y la adecuada declamación prosódica. Otro buen ejemplo es la ensalada de Navidad del *Romancero espiritual*, de José de Valdivieso. Curiosamente, Gaspar Fernández no copió todos los versos, pero sí las indicaciones para saber en qué momento y con qué música habría que cantar el texto que falta. Es decir, si alguien no tiene acceso o no se da cuenta de cuál es la fuente original, puede cometer el error de interpretar consecutivamente versos y música inconexos y sin sentido. De hecho, ya hay varias versiones grabadas de esa manera. Este ejemplo muestra también cómo el compositor cambia el carácter de la música en función de la narración y la expresión del texto. Una cuarteta de romance narra la escena de la llegada de un grupo de pastores que visitan al Niño: “Llegan los cuatro al portal / adonde la Madre Virgen / tiene al Niño entre sus brazos, / y aquesta letra le dicen”. La música nos crea el ambiente y luego introduce una canción muy documentada en la antigua lírica popular hispánica: “Viva la gala de la zagala”. Gaspar Fernández cambia por completo el espíritu de la música, dándole un carácter festivo y popular.

OMAR Y MARGIT: En cuanto a la colaboración entre nosotros dos, la cosa comenzó así: un amigo común nos presentó porque resultó que ambos llevábamos tiempo trabajando en Gaspar Fernández; uno, desde el lado biográfico y el musical, la otra, desde el literario. Habíamos leído nuestros respectivos trabajos. Margit tenía muy avanzada la edición del *Cancionero* y le propuso a Omar que escribiera la parte biográfica de la “Introducción”. Pero aquello se convirtió muy pronto en una estrecha colaboración en la edición misma de los textos poéticos. Margit aprendió de Omar muchas cosas, y él de ella, también, y se estableció un intercambio muy fecundo entre los dos. Descubrieron así que, en el caso del estudio y la edición de la música con texto poético, la musicología necesita de la filología y la edición de la poesía cantada no debe hacerse sin el apoyo de la musicología. Un ejemplo concreto: Margit había transcrito, con dudas, el bonito

texto de “Yo lloraré y callad vos” (núm. 197) en una forma que no tenía pies ni cabeza. El conocimiento de la técnica compositiva de Gaspar Fernández permitió a Omar, que había aprendido de Margit la estructura formal de la poesía cantable contemporánea, reconstruir bien el texto poético, que resultó ser, aunque incompleto por rotura del manuscrito, ¡un villancico perfecto!

SOR JUANA EN CATEDRALES PENINSULARES

AURELIO TELLO

INBA, *Cenidim*

Hasta donde ha podido documentarse, entre los pocos versos de villancicos procedentes de la Nueva España que se cantaron en la península ibérica están los de Sor Juana Inés de la Cruz, ya que no hay evidencia de que los de otros poetas villanciqueros, como Lorenzo Antonio González de la Sancha o Pedro Muñoz de Castro, se hayan cantado en España o Portugal.

En 1995, después de revisar catálogos de archivos catedralicios españoles y luego de una exhaustiva investigación en el fondo de letras de villancicos de la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España, pude elaborar un inventario de obras compuestas por maestros de capilla peninsulares sobre textos de la Décima Musa o atribuidos a ella. En junio de 2009, con el apoyo de la Western Ontario University y en el marco del proyecto *Hispanic Baroque*, visité diversos archivos españoles y recogí los manuscritos musicales de los siguientes villancicos:

1. *Cómo se debe venir a la mesa del altar*, para dúo de tiple y tenor con acompañamiento. Anónimo. Catedral de Cuenca.
2. *El alcalde de Belén*, para tenor solo, coro a 4 voces, violines, trompas y bajo continuo. Anónimo. Catedral de Ávila.
3. *Escuchad dos sacristanes*, a 3 voces, violines y bajo continuo, puesto en música por Francisco Morera en la catedral de Orihuela.
4. *Escuchen dos sacristanes*, villancico “en diálogo, de Navidad, de chanza”, para 2 triples y acompañamiento, compuesto por Miguel Gómez Camargo, maestro de capilla de la catedral de Valladolid.
5. *Escuchen dos sacristanes*, compuesto por Antonio Soler. Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
6. *Hoy que el mayor de los Reyes*, a 12 voces y bajo continuo de arpa y órgano, compuesto por Antonio Teodoro Ortells. La copia es de 1726, pero se desconoce el año de composición. Catedral de Valencia.
7. *Hoy que el mayor de los Reyes*, a 12 voces, violines, trompas y bajo continuo, compuesto por José Pradas Gallén. Santiago de Compostela.
8. *Los que tienen hambre vengan y hallarán*, para dúo de tiple y tenor con acompañamiento. Anónimo. Catedral de Cuenca.
9. *Los que tienen hambre vengan y hallarán*, de Melchor López Jiménez. Santiago de Compostela.

10. *Pues mi Dios ha nacido a penar*, a 8 voces, de Miguel Gómez Camargo. Catedral de Valladolid (1679).
11. *Si Dios se contiene en el Sacramento*, para alto y acompañamiento, de Matías Juan Veana. Catedral de Segovia.
12. *Si Dios se contiene en el Sacramento*, villancico para 2 violines, 2 oboes, 2 trompas en re, coro primero a 4 voces obligado y coro segundo “de ripieno o no obligado”, y bajo continuo, por Melchor López Jiménez. Santiago de Compostela (1800).

En este trabajo solo quiero hacer referencia a la manera de cómo han sido abordados, por compositores peninsulares, tres villancicos sorjuaninos de la lista anterior que forman parte del juego de *Letras que se cantaron en 1690 en la dedicación del templo de las monjas de San Bernardo* y que son los siguientes:

- Cómo se debe venir a la mesa del altar (número 1);
- Los que tienen hambre vengan y hallarán (números 8 y 9);
- Si Dios se contiene en el Sacramento (número 12).

LAS LETRAS DE SAN BERNARDO

Las *Letras de San Bernardo* nacieron por un encargo que se le hizo a la Décima Musa para la consagración del templo de las monjas concepcionistas de san Bernardo, casi contemporáneos de la *Carta Atenagórica*. Como cantadas en México durante dichos festejos de 1690, las *Letras* aparecieron en el *Segundo volumen de las obras de Sórora Juana Inés de la Cruz* de mediados de 1692, en Sevilla y en la reedición de Barcelona de 1693. Era un conjunto de 32 villancicos, denominados *Letras sagradas, en la celebridad de la dedicación de la iglesia del insigne Convento de Monjas Bernardas de la imperial Ciudad de México*. En ellos están presentes –de acuerdo con el estudio de Margo Glantz– varios de los asuntos –obsesiones, le llama la estudiosa mexicana– que la Décima Musa trató en sus textos:

- a) el tema de las finezas de Cristo;
- b) el de la Eucaristía, muy presente en la *Crisis de un sermón* y en el auto *El Divino Narciso*;
- c) su interpretación de la frase *Mulieres in Ecclesiis tacean*, de San Pablo que, disintiendo de los comentaristas paulinos, apunta a la idea de que algunas mujeres –ella misma, por qué no– pudiesen incursionar en los territorios del conocimiento e incluso el del sacerdocio, idea que hace efectiva en la *Carta Atenagórica* y en la *Respuesta a Sor Filotea*;
- d) acrecienta el caudal de textos a la devoción mariana;
- e) encuentra el balance entre el templo material y el templo espiritual y la obra artística, ocupando esta última un lugar intermedio entre ambos (las primeras 18 letras se refieren al templo);

- f) traza una representación hagiográfica e icónica de la vida de san Bernardo, “fundador de conventos, poderoso detractor de Abelardo, de papas y de obispos, impulsor de la construcción de conventos cistercienses, predicador, gran artífice de la palabra, retratado en estos villancicos como un dulce niño de pecho...” (2006: 455);
- g) manifiesta su acuerdo con la interpretación bernaldiana del *Cantar de los Cantares* de presentar a la Iglesia como Esposa de Cristo;
- h) subraya la importancia que Bernardo, el *Doctor Melifluo*, le asignaba al lenguaje, “una desbordante floración lírica”;
- i) un asunto más –que la maestra Glantz elude–: la glorificación del Santísimo, ya que una buena parte de las letras están dedicadas al *Corpus Christi* y sus símbolos –la hostia, el pan y el vino– se expresan a través de metáforas o alegorías (Glantz, 2006: 453-471).

Todo el juego de *Letras* está cruzado por una idea rectora: la de la fábrica excelsa. Margo Glantz abunda:

El templo espiritual en donde se alberga el cuerpo de Cristo es, como construcción concreta, un templo de piedra. Apoyándose en las escrituras, Sor Juana traza imágenes y metáforas poéticas perfectamente ortodoxas. Significando a la vez el material de construcción necesario para la edificación de un templo como el que las *Letras* celebran, se hace alusión a Cristo como piedra angular de la Iglesia y a la vez como el pan consagrado en el Sacramento eucarístico, dulce alimento de redención. Y al hablar de la dulzura aparece Bernardo, el melifluo, en quien se funden simbólicamente la leche y la miel, imagen reiterada de la *Biblia* y altamente metaforizada y erotizada en el *Cantar de los Cantares*, objeto de algunos de los sermones del cisterciense. La monja va entrelazando sus temas como en una sinfonía, en donde cada una de las *Letras* va tratando alternativamente a manera de variaciones los temas principales, los motivos, las imágenes y las disquisiciones teológicas, esas disquisiciones que un predicador tenía que organizar entresacándolas de los textos sagrados (¿qué cosas dijera yo, / andando de texto en texto / buscando la conexión? *Letra XX*, vv. 9-11, p. 202). Y de esta manera las *Letras* en su conjunto son también una edificación, una “fábrica” de palabras perfectamente fundamentadas con medida, en un equilibrio con el orden armónico de la creación divina.

Esta es la casa de Dios,
firmemente edificada
sobre columnas a quienes
sustentan eternas basas
¡Esta es la casa!
(*Letra XIII*, vv. 12-16, p. 194).

En esta complicada metaforización surge la parte sonora de las *Letras*. Si bien es cierto que no sabemos si tuvieron música en 1690, sí lo sonoro o lo musical representa la otra basa que sustenta la metáfora. No solo las *Letras* son una “fábrica excelsa”, similar en su logro a la edificación del templo de piedra, que es a su vez una metáfora del templo espiritual, sinónimo de la exactitud, del orden y de la verdad, es decir, de la belleza, sino también las edificaciones musicales que nacieron de la mano de arquitectos del sonido, de los compositores o maestros de capilla que vestían estas *Letras* con la perfección, el orden y la belleza de las relaciones sonoras, con la música.

Esta es la intención del trabajo: ver de qué manera algunos de los villancicos y letras que Sor Juana dedicó a la consagración del templo de las monjas de san Bernardo fueron puestos en música por compositores diversos y específicamente peninsulares, en tanto las suyas fueron de las pocas gestadas en el Nuevo Mundo que se conocieron, se pusieron en metro músico y corrieron por varias catedrales en la península ibérica. De las que pude encontrar rastros en las catedrales y acervos españoles solo me referiré a los cuatro casos mencionados arriba.

*Cómo se debe venir a la mesa del altar,
para dúo de tiple y tenor con acompañamiento.
Está junto a Los que tienen hambre, vengan y hallarán.* Anónimo.

Pertenece al Archivo de Música de la Catedral de Cuenca. La letra es la del *Villancico XXII* de la serie que escribió Sor Juana para la dedicación del templo de san Bernardo en 1690 (2004: 182) y que debe haberse cantado en los nueve días de la solemne celebración y la octava que de inmediato se llevó a cabo. El templo pertenecía al Convento Concepcionista de San Bernardo.

Estribillo

- 1.–¿Cómo se debe venir
a la Mesa del Altar?
- 2.–Yo digo que han de llorar.
- 3.–Yo digo que han de reír.
- 1.–En tan contrario sentir,
necesitáis de probar
por qué, el uno, han de llorar;
por qué, el otro, han de reír.
¿Cómo se debe venir
a la Mesa del Altar?

Coplas

2.-Tiene el llanto tal valor
en su raudal doloroso,
que nos lava, y poderoso
justifica al pecador:
luego el llanto es el mejor
para llegar al Altar.
¡Yo digo que han de llorar!

3.-Aunque el dolor le preceda,
dice la Sabiduría
que del Señor en el día
la alegría le suceda,
porque nuevo gozo pueda
tanta ventura aplaudir.
¡Yo digo que han de reír!

2.-El llegarnos con temor,
es medio más conveniente
para poder dignamente
recibir tan gran favor,
y permanente el dolor
en el alma debe estar.
¡Yo digo que han de llorar!

3.-Si ya en otro Sacramento
se consiguió la pureza,
para festejar la Mesa
es necesario el contento,
pues también merece atento
agradecer y servir.
¡Yo digo que han de reír!

Coro.-¿Cómo se debe venir
a la Mesa del Altar?
¡Yo digo que han de llorar!
¡Yo digo que han de reír!

(2004: núm. 344).

Como otros villancicos incluidos en las *Letras sagradas...*, este se refiere a temas eucarísticos y parece pensado para cantarse en una celebración de *Corpus Christi* o a partir de ese día. Esto por la sencilla razón de que la consagración del templo de las monjas de san Bernardo ocurrió el 24 de junio de 1690. Junio es el mes en que el Santísimo es expuesto y sacado en procesión. Josefina Muriel apunta que las celebraciones consagatorias empezaron el 18 de ese mes con la bendición de la iglesia. Seis días más tarde se verificó la dedicación bajo el nombre de la Virgen de Guadalupe y san Bernardo.

Siguieron después nueve días de fiestas. La doctora Muriel afirma que “se leyeron los hermosos versos que Sor Juana compuso” (1995: 154), pero pienso que estas letras eran para ser puestas en música. La publicación del *Segundo volumen de las obras de S or Juana Inés de la Cruz* (1692) y la reedición en Barcelona en 1693 no especifica que sean letras para cantar pero –y creo que con razón– Méndez Plancarte las publicó como “Otras Letras Sagradas para Cantar”. Son villancicos similares en todo a los que nuestra monja solía entregar a las catedrales de México y Puebla – y, en 1691, a la de Oaxaca–. Todo hace suponer que se cantaron, si no por la capilla de monjas, tal vez por la capilla musical de la catedral que en ese año estaba bajo la dirección de Antonio de Salazar. Varios de ellos trascendieron las fronteras de la Nueva España y llegaron a cantarse en templos de España, Guatemala y la Audiencia de Charcas. Hasta donde se sabe, nadie dio testimonio escrito de estas letras en ese año de 1690. Sara Poot Herrera ha hecho referencia a la preferencia de Sor Juana por el empleo del romance en los versos (1999: 297). Si bien es cierto que en el conjunto de juegos de villancicos de Sor Juana no aparece ninguno dedicado a la fiesta de *Corpus Christi*, esta fue la ocasión en que la monja pudo abordar este tema. Los primeros dieciocho, que bien pueden conformar un par de juegos de villancicos para maitines (quizá cantados en dos series de nueve)¹ se refieren al Templo como lugar donde habita Dios, pero también como metáfora de la fe:

Templo material, Señor
os dedica quien intenta
que en el Templo de su pecho
tengáis perenne asistencia.
 As  sea,
como el alma lo desea!

A partir de la letra XIX el tema que predomina es el del Santísimo Sacramento y llega hasta el *Villancico XXV*. Suscribo las palabras de Sara Poot Herrera cuando se refiere a estas letras:

Sor Juana trata en su poesía el tema del templo –material y espiritual–, la palabra divina, el verbo encarnado presente en el Sacramento, en la Eucaristía, en la Hostia. La cultura poética y religiosa de la escritora es un prodigio hecho letras para cantar temas sacros de gran raigambre teológica (1999: 166).

¹ Contra la opinión de Méndez Plancarte quien sugiere que pudieron haberse cantado tres o cuatro cada día en los nueve que duró todo el ceremonial consagradorio. La descripción de dicho ceremonial la hizo Alonso Ramírez de Vargas, quien recoge los principales momentos de esta magna celebración en un libro intitulado *Sagrado / Padron / y / Panegyricos Sermones / A la Memoria Debida Al Sumptuoso / Magnifico Templo y curiosa Baslica del Convento / de Religiosas del glorioso Abad / San Bernardo, / Que Edificó En Su Mayor Parte el Capitan / D. Joseph de Retes Largache...* (1691). Méndez Plancarte hace la aclaración de que all  no se menciona para nada a Sor Juana. Lo reitera Margo Glantz en el capítulo dedicado a las “Letras de San Bernardo” de su libro sobre Sor Juana, citando a Marie Cecile B nassy-Berling quien consultó el rarísimo documento en la John Carter Library (2000: 143).

En el manuscrito de Cuenca, el primer papel de *Cómo se debe venir a la mesa del altar* lleva un encabezado que dice: “Tiple al dúo al Santísimo”. Está integrado por:

- un *recitativo secco*, que corresponde a la primera parte del estribillo, cantado separadamente por cada una de las voces, siguiendo el diálogo que plantea la letra, que solo se juntan en la pregunta final en una breve frase a dos voces;
- una arieta que corresponde a las coplas que se cantan en forma alternada por el tiple y el tenor, comenzando por la voz masculina.

Sor Juana plantea en el texto la intervención de tres personajes: uno que pregunta y dos que responden; luego los personajes 2 y 3 se alternan las coplas y concluyen todos a coro con la reminiscencia del estribillo y que en el manuscrito de Cuenca no tiene parte propia, sino que ocurre con el *ritornello* al estribillo de la pieza, por lo que el tiple asume los papeles 1 y 3.

Estribillo

- 1.-¿Cómo se debe venir
a la Mesa del Altar?
- 2.-Yo digo que han de llorar.
- 3.-Yo digo que han de reír.

The musical score is written for Soprano, Tenor, and Cello. It is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are as follows:

Soprano: ¿Có-mo se de-be ve-nir a la me-sa del al-tar?

Tenor: Yo di - go quehan de llo - rar, quehan de llo-

Cello: (Instrumental accompaniment)

Below the main score, there is a continuation for Soprano (S) and Tenor (T) in 3/4 time, with lyrics: Yo di - go que han de re - ir, que han de re - ir. The Tenor part includes the word "rar." and "En".

La continuación del villancico (con el personaje 1) la asume el tenor, lo que deja la extraña sensación de que los papeles se han cambiado. Pero lo que hace el compositor –quizá porque el texto que él conoció así lo determinó o porque decidió introducir una variante– es reducir la acción a dos personajes.

Versión de Sor Juana:

2.-En tan contrario sentir,
necesitáis de probar
 por qué, el uno, ha de llorar;
 por qué, el otro, ha de reír.
 ¿Cómo se debe venir
 a la Mesa del Altar?

Versión de Cuenca:

1.-En tan contrario sentir,
vamos los dos a probar
 por qué, el uno, han de llorar;
 por qué, el otro, han de reír.
Los dos. ¿Cómo se debe venir
 a la Mesa del Altar?

Para finalizar el estribillo Sor Juana no plantea que la pregunta final deba ser hecha por todos los personajes, sino por el primero, pero la solución del compositor me parece atinada, ya que al juntar a las voces, hace un remate contundente y da una conclusión coral al estribillo.

20
 S
 ¿Có-mo se de-be ve-nir a la me-sa del al-tar?
 T
 o-tro ha de re-ir. ¿Có-mo se de-be ve-nir a la me-sa del al-tar? Tie-neel El lle-
 20
 Vc.

De inmediato, y sin mediar pausa, entran las coplas. Aquí lo notorio es que estas van en diferente métrica: compás ternario para el tenor (que canta las coplas 1 y 3) y binario para el tiple (que hace las coplas 2 y 4), y una diferencia en la línea de acompañamiento: para el tenor el acompañamiento es muy melódico, prácticamente haciendo una segunda voz a la línea de canto; para el tiple solo hay una pulsación rítmica constante sobre las notas de cada acorde. La copla del tenor se vuelve más teatral; la del tiple se recoge en una expresión más íntima. La inclusión de dos pasajes ornamentales –con cariz virtuosístico– en la parte del tenor, con notas de muy corta duración, hacen pensar que la velocidad promedio para cantar este villancico es *lento* y entonces el *tempo* sostenido le da un cierto carácter solemne y procesional.

8
 T
 36
 jor en su rau-dal do-lo-ro-so que nos la-va, y po-de-mor, es me-dio más con-ve-nien-te pa-ra po-der dig-na-
 Vc.

El villancico revela influencias italianas, como en los tonos humanos o a lo divino del siglo XVII, patentes por el empleo del *recitativo* –una novedad en la música española de la segunda mitad del XVII y comienzos del XVIII– y el bajo continuo. Al final de la pieza hay una indicación que dice “Sigue otro”, aludiendo a que debe cantarse el

villancico *Los que tienen hambre, vengan y hallarán*, también de Sor Juana, escrito en el pentagrama siguiente. Es de suponerse que ambos formaron parte de algún juego de villancicos para *Corpus Christi*. Humildad y temor, confianza y júbilo están expresados como señal de quien desea recibir la comunión. La música va más allá: pone en sonido esos sentimientos. Lástima no tener el nombre del compositor.

Los que tienen hambre vengan y hallarán,
para un dúo de Tiple y Tenor con acompañamiento. Anónimo

El manuscrito es una copia del siglo XVIII, pero el estilo es del siglo anterior. Está junto a la música de “Cómo se debe venir a la mesa del altar” y va precedido de la indicación “Sigue otro”. Se refiere a otro villancico de *Corpus*, que resulta ser este, compuesto sobre el villancico número XXI de las *Letras de San Bernardo* que Sor Juana escribió en 1690 para la consagración del templo de las monjas bernardas de la Ciudad de México. El manuscrito sobrevive en la catedral de Cuenca.

Dice Méndez Plancarte que este es el pregón de la “Sabiduría” (el Verbo de Dios): “Venid y comed Mi pan y bebed Mi vino”... (*Prov 9:5*); “Si alguno tiene sed, venga a Mí y beba”... (*Jn 7:37*). El detalle de las referencias bíblicas (amplísimas) toca a diversos libros del *Antiguo Testamento*, pero todas no son sino metáforas del Pan y el Vino Eucarísticos que son el Cuerpo y Sangre de Cristo. La letra como aparece en las obras de Sor Juana es la siguiente:

Estrillo

- 1.-Los que tienen hambre,
vengan y hallarán
Grano, Espiga, Harina, Pan.
- 2.-Los que tienen sed,
Amor les previno
Agraz, Uvas, Mosto, Vino.
- 3.-¡No hallarán!
2.-¡Sí hallarán!
3.-¡No hallarán
sino Carne y Sangre,
y no Vino y Pan!

Coplas

- 1.-La Espiga verán de Ruth,
de José, Grano verán,
de la Viuda, de la Harina,
y de Elías verán Pan;

2.-¡No hallarán!
 1.-¡Si hallarán!
 3.-¡No hallarán!

2.-El Agraz de los Cantares,
 de Noé el Mosto verán,
 el Racimo de Caleb
 con el Vino de Caná;
 que todo aquí lo verán:
 Uvas, Mosto, Vino, Agraz.

3.-¡No verán!
 1.-¡Sí verán!
 3.-¡No verán!

1.-Verán de Moisés la Zarza
 y de Sansón el Panal,
 la Rosa de Jericó
 y del Desierto el Maná;
 que todo aquí lo hallarán:
 Zarza, Rosa, Miel, Maná.

3.-¡No verán!
 1.-¡Sí verán!
 3.-¡No verán!

2.- Verán de Jacob la Escala
 y la Ofrenda de Abraham,
 la Piedra que hirió Moisés,
 y de Dios verán la Paz;
 que todo aquí lo hallarán:
 Piedra, Escala, Ofrenda, Paz.

3.-¡No hallarán!
 2.-¡Sí hallarán!
 3.- ¡No hallarán!

1.- Aquí gustarán el Néctar
 en la Mesa Celestial,
 aquí tendrán suave el Óleo,
 aquí el Pacífico Mar;
 que todo aquí lo hallarán:
 Mesa, Néctar, Óleo, Mar.

3.-¡No hallarán!
 1.-¡Sí hallarán!
 3.-¡No hallarán!

2.-Verán de la Sal la gracia,
 con el León de Judá;
 el Lilio de los Collados,
 con el Cordero Pascual;

que aquí todo lo hallarán:
 León, Cordero, Lilio, Sal.
 3.-¡No hallarán!
 2 .-¡Sí hallarán!
 3.-¡No hallarán
 sino Carne y Sangre,
 y no Vino y Pan!
 2.-Es que aqueso encierra
 todo lo demás.
 ¡Los que tienen hambre,
 vengan y verán
 Grano, Espiga, Harina, Pan!
 (2004: núm. 343).

El villancico está escrito para un dúo de tiple y tenor con bajo continuo. Del estribillo solo está la parte de acompañamiento y la de tiple desde “Los que tienen sed...”; el tenor solo tiene escrita su parte desde “No hallarán...” que canta primero a *solo* y la repite al unísono con el tiple. De las coplas solo están la segunda para el tiple y la tercera para el tenor (en el original de Sor Juana son seis), aunque es obvio que como cantan alternándose, la primera copla la entone el tenor. Faltante la cabeza del villancico, es fácil suponer que quien abre la música es el tenor a lo largo de los primeros 10 compases. Las líneas melódicas de las coplas se nutren de agilidades operáticas para ambas voces, sobre todo en los remates de los versos.

El acompañamiento no ofrece mayor novedad y es muy austero. A diferencia de la *Letra XXII* que está tratada de manera mucho más atractiva, este villancico es un tanto soso y más allá de la alternancia de las voces no contiene ninguna sugerencia de dramatización, ni se profundiza en la relación retórica entre la música y el texto en la que eran muchos los compositores del siglo XVII. La caligrafía para ambos villancicos es la misma, pero esto no quiere decir que el autor de la música –lamentablemente desconocido– sea el mismo. La omisión de la cabeza del villancico revela un descuido de copia que podría atribuirse al *scriptor* que hizo el dibujo musical. Lástima, porque es de los pocos villancicos genuinamente sorjuaninos a los que se puso música en España.

Los que tienen hambre vengan y hallarán, villancico compuesto
por el maestro de capilla Melchor López Jiménez, en Santiago de Compostela

El villancico de Melchor López Jiménez se conserva en la Biblioteca del Gran Seminario de Santiago de Compostela, en el vol. 10 de partituras de villancicos, fols. 160-167v. López Jiménez (1759-1822) desarrolló un estilo alejado del barroco y más afín al pensamiento ilustrado que a finales del siglo XVIII inundó la península ibérica, lo que se tradujo en un gusto por el estilo haydeniano, por el afianzamiento del sistema tonal (el villancico está en *re mayor*) y los recursos inherentes a él: modulación a tonalidades vecinas, frases simétricas de 4 y 8 compases, orquestación “a la Mannheim” (2 oboes, 2 trompas y cuerdas).

Vale la pena remarcar el hecho de que los principios de Mannheim se introdujeran en España y sus colonias. Protegida por el príncipe elector palatino Carlos Felipe, la orquesta que fundó el violinista Johann Stamitz desarrolló una serie de conceptos que se reflejaron en el espíritu de la música de mediados del siglo XVIII. Lo dominante fue el élan acentuadamente subjetivo, libre y sin límites del *Sturm und Drang* (“Tormenta y Pasión”) que le otorgó a las creaciones tipo sonata, concierto o sinfonía un sentido dramático que emanaba de la música pura, pero que seguían sujetas a la inflexibilidad de la forma y a la estrecha relación orgánica entre todos los elementos que conforman la obra musical. La Escuela de Mannheim creó un estilo expresivo intermedio entre la música italiana y germana y contribuyó a hacer de la orquesta un nuevo instrumento capaz de abordar una amplia gama de recursos sonoros (exactitud en el manejo del arco, sentido retórico del fraseo, empleo de rangos dinámicos que iban del *pianissimo* al *fortissimo* y empaste de las diversas familias de instrumentos en un todo homogéneo). Dos de los más grandes compositores de esa época llevaron a su máximo nivel de desarrollo los postulados de Mannheim: Haydn y, en su breve vida, Mozart.

Este estilo se expandió por diversos centros musicales y las catedrales peninsulares no fueron la excepción. A esa corriente se adscribió la obra de Melchor López Jiménez, el maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela y autor de este villancico con letra de Sor Juana, compuesto en 1800. La dotación de la partitura incluye 2 violines, 2 oboes, 2 trompas, 2 coros de 4 voces cada uno y acompañamiento. López Jiménez plantea la composición en dos grandes movimientos, estribillo y coplas, y los distingue por el carácter implícito en las tonalidades: *re mayor* para lo primero, *re menor* para lo segundo. Esta es una obra de amplias proporciones, de tal suerte que ambas secciones tienen características propias aunque conforman una unidad musical, como los movimientos de una cantata o una sinfonía. Empero, el compositor no abandona algunos viejos principios inherentes al villancico; éste se nutre de un espíritu de disputa (los villancicos de oposición, de competencia, de discusión o de apuesta tenían ya algunos siglos) y le concede un lugar importante al *ritornello* (llamado “vuelta” en el siglo XVI, que es cuando se regresa al estribillo). Los dos coros también tienen papeles definidos: uno *concertino*, el segundo de *ripieno* (una rememoración del estilo barroco acabado de pasar). Una introducción instrumental de 27 compases abre el villancico; en ella se escuchan elementos que luego expondrán las voces: sonoros (se presentan algunos motivos que se cantan más

adelante) y dramáticos (los violines empiezan como un dúo y luego el violín primero se alza protagonista, planteando el sentido de disputa que prevalece en la obra).

Violin I
mezza voce

Violin II
p

Vln. I
f

Vln. II
f

Los versos del estribillo son expuestos por el tiple (“Los que tienen hambre...”) y el tenor (“Los que tienen sed...”), pero los comentarios “sí hallarán, no hallarán” resultan en una discusión entre tenor y bajo superponiendo sus “sí, sí, sí” y sus “no, no, no”. Esta discusión se acentúa por los motivos fuertemente rítmicos que tocan los violines sobre las voces masculinas.

Vln. I
f p f p p cresc. f

Vln. II
f p f p p cresc. f

Ob. 1
f f

Ob. 2
f f

tpa re.
f p f

S 1

A 1

T 1
Vi - no, Sí ha - lla - rán, sí, síha-lla - rán, sí síha - lla - rán, sí, sí, sí, sí,

B 1
No ha - lla - rán, no ha - lla - rán, no, noha-lla - rán, no, no, no, no,

Después de una segunda confrontación entre tenor y bajo volvemos a escuchar la letra del estribillo, pero a tres voces: el tiple y el tenor cantan las mismas figuraciones rítmicas en un cerrado contrapunto de tipo imitativo, mientras el bajo lleva una línea independiente. La superposición de textos recuerda la técnica del motete politextual. Al concluir la exposición de las voces solísticas entran los coros, cantando la letra del estribillo una vez más, pero a la manera de un coro griego que expresa el sentir colectivo. La

textura homofónica le da cuerpo a la sección y la expresión se acentúa por los contrastes de matices (*fp*) que introducen los violines y el acompañamiento. El estribillo se clausura con el *tutti* que deja escuchar una gran sonoridad sobre el acorde de tónica.

Los compases de apertura de las coplas retoman ideas del estribillo, lo que asegura la unidad de la obra. Las voces de tiple y tenor se alternan las coplas (el tiple, la 1, la 3 y la 5; el tenor, la 2, la 4 y la 6). El bajo interviene cuando se cantan los versos “si hallarán, no hallarán...”. Tras cada copla hay un *ritornello* a la entrada a *tutti* del estribillo. Desde el punto de vista de la forma este villancico puede parecer esquemático, pero no hay que olvidar los alcances de su uso: un oficio litúrgico donde todo debe ser diáfano y hacer entender el texto a los que escuchan (que era una feligresía y no un público). De lo que no queda duda es que López Jiménez había entendido el componente teatral implícito en el villancico de Sor Juana y lo supo resolver a cabalidad. La limpidez de las melodías vocales deja correr el texto sin trabas; la adecuada relación prosódica entre acentos literarios y acentos musicales contribuye a la comprensión de lo que cada cantante dice y el uso dramático de los instrumentos refuerza el “mensaje” de las letras.

Hay preguntas que saltan inmediatamente: ¿cómo es que en un periodo tan tardío, ya entrando el siglo XIX, seguían en Compostela los textos de Sor Juana en uso? ¿Por qué insistía López Jiménez en continuar componiendo villancicos en una etapa en la cual la Iglesia casi había desterrado su práctica para restituir los responsorios latinos? ¿Se había convertido esta letra en “clásica” de modo similar a los textos latinos de la liturgia, lo que hacía posible calzarle cualquier estilo de música?

Si Dios se contiene en el Sacramento,
villancico para 2 violines, 2 oboes, 2 trompas en *re*, coro primero
a 4 voces obligado y coro segundo “de ripieno o no obligado” y bajo continuo.
Melchor López Jiménez (1800), en *mi* mayor

Esta letra (XIX de las *Letras de San Bernardo*, de Sor Juana) es una de las que más veces ha sido puesta en música, lo mismo en España que en la Audiencia de Charcas, muy famosa por su juego de paronomasias:

Estribillo

Si Dios se contiene
en el Sacramento,
allí está contento
de estar contento.

Coplas

En Círculo breve,
aunque es Dios Inmenso,

lo miro abreviado,
si me acerco, a cerco.
Que allí está contento
de estar contento.

Blanco es Soberano
de nuestros deseos,
y si la Fe apunta
el acierto, acierto.
Que allí está contento
de estar contento.

Aunque velo cubre
su Poder supremo,
lo descubro, porque
en su velo velo.
Que allí está contento
de estar contento.

Quiere a los sentidos
estar encubierto,
aunque por gozarlo
con anhelo anhelo.
Que allí está contento
de estar contento.

Como no lo miro,
aunque más lo veo,
de la Fe la vista
con aliento aliento.
Que allí está contento
de estar contento.

Desmiento a los ojos,
sólo al Alma creo,
y en contradecirles
con aprieto, aprieto.
Que allí está contento
de estar contento.

La letra se conserva en la Biblioteca del Gran Seminario de Santiago de Compostela, adjunta a la catedral, con la signatura 62/3, vol. 10, fol. 168-174. Las características de este villancico son similares a *Los que tienen hambre vengan y hallarán*, del mismo autor. López Jiménez, se ha dicho, fue un compositor afiliado al estilo clásico y sus recursos derivan del estilo galante italiano, en el que predomina lo melódico sobre lo armónico o lo rítmico.

Según Rameau, *mi* mayor es la tonalidad de la magnificencia, de las canciones tiernas, alegres o grandilocuentes (López Cano, 2000: 67). Si esta idea todavía pesaba en los años finales del siglo XVIII, López Jiménez escogió la tonalidad acertada. El villancico

de Sor Juana aborda el complejo tema de la Eucaristía desde una mirada humana. Los poderes ocultos del sagrado pan se hacen evidentes a los sentidos: vista, gusto y olfato, y desde esa dimensión se intenta comprender la esencia que yace en la hostia. El compositor busca expresar esa relación haciéndonos escuchar, desde el inicio, uno de los símbolos del orden perfecto: la triada mayor, que se repetirá de modo recurrente para recordarnos esa perfección.

The image shows a musical score for an orchestral and vocal ensemble. The instruments listed are Violin I, Violin II, Oboe 1, Oboe 2, Trompa en Mi (Trumpet in B), Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 6/8 time and features dynamic markings of forte (f) and piano (p). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are mostly silent, with the Soprano part showing a few notes. The instrumental parts are more active, with the Violins and Bass playing a melodic line, and the Oboes and Trompa en Mi playing a supporting line. The score is arranged in a standard orchestral layout with the vocal parts on the right and the instrumental parts on the left.

El *tempo* de la pieza en compás de 6/8 fluye ligero. El tratamiento del texto del estribillo es, por una parte, de tipo antifonal, ya que el solista contralto dialoga con el oboe, pero también es responsorial por el juego de alternancias entre contralto y coro. Los instrumentos abren y cierran el estribillo con comentarios que enmarcan el discurso vocal y hacen acompañamientos ágiles sobre elementos triádicos. El tema melódico de la voz solista ya estaba en la introducción instrumental, pero el compositor lo convierte en el núcleo del estribillo.

El papel del coro se limita a repetir los versos “Que allí está contento de estar contento” después de la segunda copla, con lo que concluye el villancico. La inclusión de esta obra en un álbum de partituras del Archivo del Seminario Mayor de Santiago de Compostela da la idea de que se buscó preservar las composiciones más allá de su uso práctico, para lo cual es necesario tener a la mano las partes individuales de cada músico y cantante. Esos papeles sueltos no parecen existir y por lo mismo, no podemos saber qué tanto de los versos abarcó la interpretación. Como el otro villancico de López Jiménez, este rozaba las fronteras del clasicismo y el resultado es una partitura elegante que se aviene al espíritu de las letras con sus melodías de origen triádico.

Los versos de Sor Juana habían remontado el espacio –de la Nueva a la Vieja España– y el tiempo, y seguían viviendo en los templos, aunque en el mundo secular el reconocimiento y la fama no le fueran propicios en el siglo que comenzaba (el XIX) y que, despectivamente, la tachó de barroca. Hoy vamos al encuentro de sus versos, seguros de que era, en efecto, la Fénix de América, la Décima Musa, nuestra Sor Juana.

BIBLIOGRAFÍA

- GLANTZ, Margo, 2000. *Sor Juana: La comparación y la hipérbole*. México: CONACULTA.
- _____, 2006. “Letras de San Bernardo’, la excelsa fábrica”. En *Obras reunidas*. Vol. I. *Ensayos sobre literatura colonial*. México: FCE.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, 2004. *Obras completas*, t. 2. *Villancicos y Letras Sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE.
- MURIEL, Josefina, 1995. *Conventos de monjas en la Nueva España*. México: Jus.
- LÓPEZ CANO, Rubén, 2000. *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM.
- POOT HERRERA, Sara, 1999. *Los guardaditos de Sor Juana*. México: UNAM.
- RAMÍREZ DE VARGAS, Alonso, 1691. *Sagrado Padron y Panegyricos Sermones A la Memoria Debida Al Sumptuoso Magnifico Templo y curiosa Basilica del Convento de Religiosas del glorioso Abad San Bernardo, Que Edificó En Su Mayor Parte el Capitan D. Joseph de Retes Largache...* México: Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio.

LOS VILLANCICOS Y SUS OYENTES

ANASTASIA KRUTITSKAYA

Universidad Nacional Autónoma de México

Los que música no entienden
oigan, oigan, que va allá
una cosa, que la entiendan
todos y otros muchos más.
Tris, tras,
oigan qué, qué, qué allá va
(Juana Inés de la Cruz, 1690).

Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir.

Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. La diferencia está en que aquí deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice. Pues, ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad del discurso?

(Aristóteles, *Poética* 19, 1456b).

Como señalaba Aristóteles, el discurso poético tiene que “despertar pasiones”, compasión, temor e ira, y se construye tomando en cuenta la presencia del oyente y el efecto que va a producir en él. El oyente, por lo tanto, implícitamente está presente en todo momento, al mismo tiempo que los textos son portadores de numerosas marcas que no lo permiten perder de vista. El texto tiene que captar su atención, mantenerlo despierto, capaz de absorber las imágenes que se le inculcan, enseñarle a retenerlas en la memoria. Y como si existieran “consejos a los villanciqueros”, uno y otro villancico reproduce fórmulas fijas que sirven para este propósito.¹

Así, en gran medida para renovar el interés y evitar el aburrimiento de ánimo del escucha, son comunes las llamadas de atención que mantienen una estrecha relación

¹ Este trabajo revisa un corpus amplio de pliegos de villancicos del siglo XVII que proviene principalmente de la catedral de México.

con los recursos propiamente teatrales.² Es una medida que, en los villancicos novohispanos, parece ser bastante tardía: el primer texto donde aparece es de 1672 –todas las innovaciones y cambios estilísticos para la nueva manera de componer, cada vez más gongorina y menos tradicional, se dan precisamente en la década de los años setenta del siglo XVII– y se cantó en la catedral de México para los maitines de la Asunción:

Oigan, atiendan,
vaya de jácara,
óiganla, digo,
cántenla, cántenla:
que del cielo los príncipes
a celebrarla,
a regiones diversas
músicos bajan;
que es muy justo celebren
a la que sube
a poner su sagrado
sobre las nubes
(*Villancicos...*, 1672).

Al año siguiente un tal Fabián Juárez, bachiller, de quien hasta la fecha no tengo noticia alguna, vuelve a utilizar el mismo procedimiento para la misma fiesta, combinándolo, además, con un acróstico que sirve para reforzar, desde el entretenimiento, el mensaje o razón que se envía al público (1673):

–Oigan, miren, atiendan *que*
si me escuchan atentos direles *yo*
de una bella zagala, que el cielo *la*
aclama por Reina, y aquesto *vi*.
Todos. –No, no, no,
que no la vio.
1. Sí, sí, sí,
que yo la vi,
y en divinos motetes que le cantaban,
la juraron por Reina de la comarca
(Juárez, 1673).

La fórmula queda perpetuada en una jácara, ahora ya para la fiesta de la Concepción que se celebró en la catedral de México en 1676, impresa posteriormente con el nombre de Sor Juana en la *Inundación castálida* (1689):

² Este tema lo he abordado, analizando el corpus de villancicos religiosos de la catedral de México conservados en partituras (1690-1730) en mi artículo “La herencia de la antigua lírica hispánica en los villancicos novohispanos de la catedral de México” (2010).

Oigan, miren, atiendan
lo que se canta,
que hoy la música viene
de mucha gracia;
pero hablando de veras
y en puridad,
en breve ha de decirles
una verdad
(*Villancicos...*, 1676).

Otro recurso que mantiene despierto al oyente –tarea de no poca envergadura, considerando la hora de la celebración de los maitines– es la imitación de diálogos entre el solista y el coro que se presentan como una disputa o conversación entre dos o más interlocutores, donde los personajes suelen estar al servicio de una idea. Vale la pena subrayar que en estos diálogos la verdad de la doctrina siempre estará por encima de la personalidad de los interlocutores, así como del marco espacio-temporal, pues la forma dialogada era también un instrumento de enseñanza.

1. –Quien se atreviere este día
a decir lo que es María
diga su definición
porque sepa en conclusión
el mundo quién es su guía.
2. –Va la mía.
3. –Va la mía.
Los tres. –Va la mía
(González de la Sancha, 1698).

Más que una disputa, se trata aquí de una abstracción conceptual y esquematizada del hecho teatral, propia ya de la época del esplendor del género. Una mirada a los villancicos sevillanos de los años treinta del siglo XVII permite ver que el diálogo se explotaba de una manera más mímica e intensa, con mayor caracterización de los personajes y una función enfática que implicaba su presencia en el escenario de la capilla de música. Se observa, por lo tanto, la evolución del procedimiento desde una mayor teatralidad hacia una situación discursiva, donde el sujeto del enunciado se esconde cada vez más detrás del esquema dialogal.

El empleo del discurso directo resulta ser otra figura retórica que sirve para crear la ilusión del testimonio verídico, como si el testigo realmente estuviera entre nosotros contándonos la historia. Dentro de la polifonía musical, el narrador cede su lugar a la entrada de otra voz que para el oyente se convierte en una cita de autoridad. Tanto Sor Juana como su ilustre imitador Lorenzo Antonio González de la Sancha se han empeñado en explotar plenamente este recurso:

A el ver el diablo a María,
a los infiernos se fue
maltratado;
y yo, viendo que se ardía,
estas coplas le formé
de pie quebrado
(González de la Sancha, 1698).

Finalmente, para completar la lista de los procedimientos estructurales, habría que recordar la utilidad de la interpelación directa a los oyentes por medio de los vocativos:

El caso es, señores míos,
que aqueste enemigo fiero
(que respira en siete bocas
más de dos mil mongibelos)
tiene valor para todos,
pero a el ver el rostro bello
de María, encogió el hombro
por no poder huir el cuerpo
(González de la Sancha, 1698).

De esta suerte, la retórica pragmática no solo atiende al que habla, sino también al que escucha: el discurso busca persuadirlo y moverlo. El protocolo de los villancicos religiosos responde cabalmente a la realidad del género, y el efecto que se busca alcanzar queda registrado en los mismos textos. El aspecto sonoro de la ejecución logrará dejar suspenso y elevado al espectador quien, después de llegar hasta el final de la pieza poético-musical, quedará escuchado y atendido por la Virgen:

Palomita graciosa,
divina garza,
dónde vas por las cumbres,
que te levantas:
para, para,
que tu voz me suspende,
me eleva, me abrasa:
para, para,
y al compás de mis ecos
oye mis ansias
(Juárez, 1673).

En otro sentido, uno de los aspectos fundamentales de una gran cantidad de los textos de los villancicos religiosos consiste en su carácter jocosero, concepto que el *Diccionario de Autoridades* define como el “estilo que mezcla las chanzas con lo sentencioso

y serio”, y a este propósito casi un siglo antes Antonio González de Salas en su edición de *El Parnaso Español*, de Francisco de Quevedo, comenta en el subtítulo de la *Musa VI*: “Canta poesías jocosas, que llamó burlescas el autor, esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y veras” (1649: 291).³ Mediante la escala de lo jocoserio en los villancicos se logra un equilibrio entre la apelación a la verdad y el conocimiento, sugerida por Aristóteles como la salida viable para la retórica en cuanto a su relación con la ética, donde el texto se acerca más a lo serio y la apelación a las pasiones mediante la risa, rechazada por Aristóteles, donde resalta ya en mayor medida el elemento jocoso. Mover al oyente a la risa se convierte así en una necesidad para este tipo de composiciones, ya que es cómo se mantiene al público atento y deseoso de atender el argumento proveído. Alfonso Méndez Plancarte resaltaba en su “Estudio liminar” a los villancicos de Sor Juana la llamativa particularidad de la fabulosa coexistencia de elementos donosos, hasta chuscos, y discretos, verdaderamente graves:

Allí [...] con la más límpida y compuesta lírica sacra, se alternan “jácaras” a lo divino; reyertas alegóricas de bachilleres o espadachines, cuando no de tinieblas y luces o de rosas y estrellas; simbolismos de Teoría Musical, de Matemáticas o Astronomía, de Filosofía o Teología, y de Historia bíblica o profana, sin rehuir su poquito de Mitologías; y “ensaladas” multilingües, o diálogos intencionados y aun chuscos, salpimentados de latines y latinajos, y de chapurreos de portugués o náhuatl y hasta de vizcaíno o de congolés...: abigarrados costumbrismos y gruesas jocosidades, con delicadezas cristalinas o primores angélicos, en un inverosímil girar sobre sí mismo de ese Jano bifronte que es el Arte Hispano –idealista y realista, celeste y callejero–, fundiendo sus dos caras en una sola incaptable fisonomía (2004: XVIII).

Ernst Robert Curtius apuntaba en “Bromas y veras en la literatura medieval” el origen, desde la cultura clásica, de los discursos jocosos, haciendo un especial hincapié en la presencia de las disquisiciones acerca de “lo ridículo” en las retóricas antiguas –especialmente Cicerón y Quintiliano–,⁴ en la poesía romana y los programas de los ejercicios escolares en la tardía Antigüedad latina:

³ La primera impresión de este volumen sale en Madrid, en 1648, por Diego Díaz de la Carrera, pero aquí se cita por la reimpresión de Zaragoza. González de Salas proporciona más detalles sobre el estilo jocoserio en la dedicatoria a Lorenzo Ramírez de Prado, el cual, además, posee dos rasgos esenciales: “Uno es aquella mezcla de las burlas con las veras, que en ingenioso condimento se sazona al sabor y paladar más difícil. El otro respecto a que mira es que con la parte, conviene a saber, que deleita, también contiene la que es tan estimable de la utilidad, castigando y pretendiendo corregir las costumbres con artificiosa disimulación y mañoso engaño; pues tantas veces el que llegare a la golosina del donoso decir quedará sin cuidar lo advertido y enmendado alguna vez de los defectos y errores que, siéndole muy propios, no los conocía; y se logrará felizmente entre la graciosidad, que regale los oídos, aquel gran punto y encarecido maridaje de lo útil con lo dulce” (1649: 297).

⁴ La precisión pragmática de incluir elementos cómicos en los discursos se ve claramente en el capítulo “De la risa” de las *Institutiones oratorias*, de Quintiliano: “Hay otra virtud contraria al dolor y conmisericordia, y consiste en mover al juez a risa para desvanecer los afectos tristes y apartarle de la atención demasiada en una cosa. Alguna vez contribuye para recrear y quitar el fastidio de los ánimos ya cansados de oír” (1916: 328). Es más, afirma que si Demóstenes no incluía las chanzas en su práctica fue porque no tenía habilidad para ello; en cambio, en su juicio, Cicerón abusaba del dote de hacer reír con demasía.

A partir del siglo III a. C. surge, como producto de las conferencias populares de los cínicos y estoicos (*diatribae*), el estilo mixto de lo σπουδογελοίου (lo “jocoserio”), imitado por Horacio en sus sátiras (cf. I, x, II *ss.*, y *Epístolas*, II, II, 60). Aquí, como en los sermones cristianos de la tardía Edad Media, se pone la broma al servicio del *ridendo dicere uerum* (2012: 594).

Sugiere también que “la posición teórica de la Iglesia dejaba ancho campo a todas las posibilidades, desde el rechazo rigorista de la risa hasta la benévola tolerancia de ella” (601) y que durante la Edad Media la mezcla de los elementos cómico y serio parecía ser una norma estilística, incluso en la literatura eclesiástica (603). Jean-Pierre Étienvre en su célebre trabajo sobre los “Primores de lo jocoserio”, al definir lo jocoserio como estilo, basándose en el análisis de textos del siglo XVII, observa que “lo jocoserio tiene que ver con la expresión; las burlas/veras tienen que ver con la persona” (2004: 242); y trae a colación una cita del capítulo IX de *El Discreto*, de Gracián, la cual podríamos completar con otra reflexión del jesuita acerca del asunto que aquí nos ocupa y que resume la sentencia de Étienvre: “Los mayores hombres juegan también la pieza del donaire, que concilia la gracia universal. Pero guardando los aires a la cordura y haziendo la salva al decoro” (Gracián, 2003: 166). Lo que formula Gracián se sostiene en las reflexiones conocidas desde las retóricas latinas, de tal manera que en Quintiliano encontramos la misma separación entre el objeto de la risa y el estilo con que se aborda:

La mayor dificultad está en decir de qué nos valdremos para excitar la risa. Si hubiéramos de recorrer todos los medios que hay para ello, no hallaríamos el fin y trabajaríamos en vano. Excitamos la risa ridiculizando los defectos del cuerpo ó del ánimo del contrario, esto es, sus dichos y acciones, ú otras cosas que están fuera del ánimo y cuerpo. Cuanto vituperamos á esto se reduce; si con gracia se llama ridiculizar. Los defectos, ó se descubren, ó se cuentan, ó se notan con alguna chanza. [...] Pero, según mi juicio, aquel se dirá estilo gracioso y cortesano, en el que no se nota ninguna cosa malsonante, ninguna rusticidad ni cosa que ofenda al oído; finalmente, ninguna cosa extraña, ni en el sentido, ni en las palabras, ni en el gesto y ademán. De modo que este estilo agraciado no tanto depende de cada palabra de por sí, cuanto de todo el contexto de la oración, semejante á aquel *aticismo* de los griegos que sabía á la delicadeza propia de Atenas (1916: 335-340).

Y así, insiste Étienvre: “Entre las burlas y las veras, está –a nivel expresivo, a nivel de estilo– lo jocoserio” (2004: 243). Sin embargo, el estilo agraciado no podrá adquirir su propiedad donosa sin “hacer la salva al decoro”, en palabras de Gracián, incluso a pesar del objeto atendido por la burla. Para Alain Bègue, el estilo jocoserio se presenta “como una de las características más notables de la escritura poética desde finales del siglo XVII” (2016: 386).

Una salida propicia para el estilo jocoserio eran los villancicos “en metáfora de” – Martha Lilia Tenorio destacaba su notable presencia entre los villancicos de Sor Juana (1999: 29-33)–, donde desfila una amplia gama de personajes, entidades y tipos sociales de la época, que en última instancia también eran los oyentes de los mismos textos.

Estos textos, sin embargo, forman parte de la fiesta religiosa, coordinada por las autoridades eclesiásticas, y responden a un protocolo colectivo, donde la participación de los estamentos ciudadanos se manifiesta en los programas iconográficos, así como poéticos. El ritual festivo plasmado en el discurso poético reconstruye esta “poderosa red simbólica armada a través de las ciudades, tanto en Europa como en América” (Sigaut, 2012: 389), donde todo se reconcilia y se unifica. Un sainete en metáfora del cabildo eclesiástico, en el que se hace la relación de todos los cargos y puestos honorarios, estableciendo ocurrentes analogías con el santo festejado, solo puede apreciarse en la celebración de san Pedro:

Estribillo

Todos. ¡A cabildo, a cabildo!
¡Juicio, silencio!
Cada uno en el lugar
hable, que es *puesto*.

Diálogo

1. –Pedro a todos fue el primero
que a *epístolas* les cantó
la cartilla, y así infiero
que el principio que llevó
fue de *medio racionero*.

2. –Nadie lo duda,
que su *epístola carta*
fue y *Escritura*.

1. –De Evangelio a Pedro ordena
Cristo, y porque confesó
que era Dios a boca llena,
ración entera le dio
en la noche de la cena.

2. –Así lo creo,
que entonces Pedro dilo
el *Evangelio*.

1. –Fue san Pedro sin igual,
siendo de gracia sumario
con grado pontifical,
doctoral, penitenciario,
canónica y magistral.

2. –Y como un papa
por la gracia de Dios
tuvo las *gracias*.

1. –En cosas de peso suaves
Pedro de Dios fue cajero,
pues de los tesoros graves
Cristo como a *tesorero*
le dijo allí quedan las llaves.

2. –Oficio es propio,
porque en Pedro la Iglesia
tiene un *tesoro*.

1. –*Chantre* también su decoro
fue con privilegio tanto
que, entonando a Dios sonoro,
de apóstoles para el canto
formó de ángeles un *coro*.

2. –Es cierta cosa,
pues por Pedro se cantan
todas las horas.

1. –En enseñar se desvela
la fe a todos soberana
y, viendo Cristo que anhela
por corregirles la *plana*,
hizo a Pedro *maestro-escuela*.

2. –Tachando escritos
de los viejos, fue Pedro
maestro de niños.

1. –*Arcediano* por despojos
de su humildad llegó a ser,
y esto sin vanos antojos,
porque Dios le vino a ver
con servirle a Cristo de ojos.

2. –Por ver a Pedro
con su vista, se hacen
ojos los ciegos.

1. –De sus canas por grandeza
Pedro fue *deán*, esto es llano,
pues Cristo con suma alteza,
por ser su juicio *decano*,
al buen viejo hizo *cabeza*.

2. –*De-cano* y viejo
la Iglesia en Pedro tuvo
muy buen *gobierno*.

Todos. –Del cabildo al sainete
sea el fin que demos

para alabar a Dios
con el *Te Deum*
(Acevedo, 1689).

En el ejemplo anterior, así como en el que sigue, el estilo jocoso sobrepasa la burla hacia el objeto, sin perder la tonalidad donosa. Dentro de la escala de lo jocosero estos textos deslizan en mayor medida hacia lo serio, mientras para otros objetos se puede adaptar un estilo notablemente más jocoso. Aquí, se verá en pleno baile el desfile de los colegios novohispanos en honor de san Pedro, desplazándose hacia la catedral de México (1685):

De todos los colegios se forme un baile,
pues le tocan a Pedro los colegiales.
El de San Ildefonso bien se le aplica,
pues con el Jesús tuvo su compañía.
De San Ramón el serlo, justo le viene,
pues recibió de Cristo tantas mercedes.
Mucha parte le viene del de Santiago,
pues como de un colegio fueron hermanos.
El de Santos le viene muy ajustado,
que es el señor san Pedro rector de santos
Del Colegio de Cristo se vio el primero,
porque fue de los doce de su colegio.
En San Pedro, y San Pablo derecho adquiere,
cuando por su colegio todos le tienen.
De allí vino al Colegio de los Guzmanes,
pues que de Porta Caeli tiene las llaves.
Y que dando de Judas vaca la beca,
a Matías por suerte metió en docena.
Por eso el de Agustino bien le celebra,
pues que fue de san Pablo su concoleaga.
Esto dispuso Pedro, y es por que Judas
al colegio de cabra se fue sin duda.
Pues pasando camino, llegó a una venta,
y en un árbol silvestre colgó la beca.
Los colegios de España también le tocan
y los imperiales por tres coronas.
Por colegial primero, todos en uno,
observan igualmente sus estatutos
(*Villancicos...*, 1685).

Se suele subrayar que en los villancicos de Navidad del siglo XVII abundan ciertos personajes cómicos como Pascual, Antón, Gil y Blas; y que, por otro lado, destacan villancicos que imitan el dialecto o el habla de gente extranjera que residía en el territorio

español: el asturiano, el gallego, el portugués, el italiano, el negro, el guineo, etcétera. Omar Morales asigna el término de *villancicos de remedo* a todos aquellos en los que se presenta una “caracterización lingüística” –es decir, en los que *se remeda* el habla de los extranjeros, personajes vulgares o rústicos, o presuntamente cultos, como sacristanes y estudiantes– para enmarcar su análisis de los juegos de lenguaje en una proyección estrictamente social.

El manejo deficiente del castellano conlleva un componente paródico: los extranjeros, los indígenas, los esclavos, los campesinos, los de regiones periféricas y otros grupos marginales no pueden sino imitar imperfectamente la cultura del español dominante. Es éste otro rasgo distintivo de los villancicos de remedo, más conceptual que formal, asociado con el refuerzo del orden social establecido, a través de la asignación de características estereotipadas a los grupos culturales distintos al hegemónica, en forma satírica (2013: 20).

No obstante, la dicha burla no necesariamente tendrá una carga satírica, como se vio en los ejemplos anteriores, y los parodiados estereotipados no son los únicos personajes-tipo de la poesía jocosera: podemos observar a representantes de diversos oficios u ocupaciones, incluso disciplinas, que sirven para subirle el tono a la fiesta. Así, por ejemplo, a lo largo del siglo XVII en la Nueva España se ha publicado gran número de pronósticos, lunarios y algún juicio astronómico (Burdick, 2009), y fue notable en este sentido la actividad de Carlos de Sigüenza y Góngora; de tal manera que no será ajena a la sociedad novohispana la aparición de un matemático en los villancicos, que por las características de su acento prosódico permite armar unas coplas esdrújulas:

1. –A escuchar los esdrújulos
vengan los matemáticos,
verán si con mil brújulas
pueden hallarle obstáculos.
2. –Que el estilo es novísimo,
y el apóstol, oráculo
(Ribera, 1673).

En otro caso, poco más tarde después de la aparición de un cometa, contemplado desde Europa y América a finales de 1680 (principios de 1681), fenómeno que impulsó diversas discusiones entre astrónomos, astrólogos y matemáticos y que condujo a la famosa polémica entre Carlos de Sigüenza y Góngora y Eusebio Kino, cuya *Exposición astronómica* se publica en 1681, se cantan en la catedral de México unos villancicos –en la fiesta de la Asunción– protagonizados por un astrólogo –se trata de aquellos astrólogos que realizaban observaciones astronómicas, al mismo tiempo que las acompañaban de cálculos matemáticos para la elaboración de los pronósticos (Sánchez Menchero, 2010)–:

Estribillo

Pronóstico nuevo,
sin ser nuevo el año,
escrito con luces,
impreso con rayos,
los ciegos le busquen,
que anuncia milagros,
¿qué mucho si es signo
que impera los astros?

Quintillas

De un *astrólogo* el desvelo,
viendo el objeto y asunto,
que está, celebrando el suelo,
por ser asunto y de *cielo*
quiere hablar en este punto
(*Villancicos...*, 1682 [Asunción]).

También los hay de médicos, pintores, escribanos, mercaderes. Y qué decir, incluso, de los impresores:

Una *imprensa* cumplida
en Pedro se penetra,
donde se halla la letra
bien distribuida
(Acevedo, 1689).

Ahora bien, es frecuente en las celebraciones novohispanas la inclusión de los villancicos-jácaras, que en algunos casos adaptan la forma de una ensalada. Tal como sucede en la metrópoli estas composiciones son de estilo humilde o bajo, y ofrecen “un relato de las aventuras de un valiente” de dos tipos: “1) los relatos diacrónicos, que presentan, en tono burlesco, la historia de la humanidad desde la Creación hasta el advenimiento de Cristo; y 2) las narraciones sincrónicas, que se limitan, por ejemplo, en el caso de los villancicos navideños, a la descripción burlesca de la Navidad y/o de la Adoración” (Bègue, 2014: 132-133). Como se cantó en Puebla en 1685, la jácara –en estilo “jacarandón”– pretende atrapar al hablador y tomarlo por sorpresa para decirle –“al oído”– cosas tan grandes que sin tanta palabrería no podrían ser comprendidas:

Todo hablador amusgue,
calle y oiga,
y le diré al oído

algunas cosas,
mas no en jacarandina,
sino en jacarandona:
porque cosas tan grandes
piden mucha parola.
Chitón, chitón, callemos
punto en boca,
porque a voces bien claras
sé echar un par de roncás
(*Villancicos...*, 1685).

La variedad de los personajes-tipo que desfilan en las jácaras es considerable y oscila entre las y los viejos, calvos, cojos y desvaídos, aunque cabría la duda si el objeto sea burlado o el estilo busque otro propósito:

Brava tropa y gran gentío
viene esta noche a la iglesia,
arca de Noé parece
en la variedad que encierra.

Como de la Virgen Madre
todos de hijos se precian,
en su limpia Concepción
se regocijan y alegran.

Helo, viene un desvaído,
que si una calle atraviesa,
no anda como que va,
sino como que lo llevan.

Es tan largo que imagino
que un correo de las treinta
de Sol a Sol no llegara
de los pies a la cabeza.

Mas aprisa viene un calvo
que parece desde afuera
memento homo con narices
o vejiga con orejas.

Deudo de Nuño Rasura
le acredita su apariencia,
aunque por su galeote
le rapó naturaleza.

Atención, que viene un cojo,
que atrancando por la iglesia,
dando indicios de devoto,
ga entrado con reverencia.

Una, dos, tres, que se cae,
tener, andar, que el poeta,
porque no le falte pie,
acaba la copla en pierna.

Nulla est redemptio de faltas,
mas quédese porque llegan
músicos que serlo pueden
en el golfo de las yeguas
(*Villancicos...*, 1670).

El amplio campo de lo jocoserio, en el que se crea una mezcla entre lo donoso y lo grave, fue abordado por Samuel Fasquel “a partir del *ethos* que connotan las facecias del locutor” (2013: 81), quien considera útil para el análisis literario la categoría de la poética de lo burlesco, con la que designa “la concepción de la práctica literaria de la facecia en verso que compartían los poetas coetáneos de Góngora, Lope y Quevedo” (68). Se pregunta hasta qué punto lo burlesco está vinculado con lo satírico y cómo tendría que ser realizada la valoración de estos dos componentes incluso por los editores contemporáneos, y para resolver el problema introduce la categoría retórica del *ethos* del locutor.

El orador demuestra en su discurso una serie de hábitos, y se trata “de los hábitos que revela o ilustra su discurso y no de los que reivindica su discurso” (70). Es la parte cuando entra la *elocutio*, donde el locutor cifra su mensaje con una tonalidad juguetona, “transformando al poema en enigma por descubrir y al lector en compañero de juego o adversario” (72). Pero las burlas donosas, como también advertía Gracián, se distinguen de las burlas burlescas. Frente a los poemas satíricos con la *tonalidad chocarrera* existen también poemas con la *tonalidad juguetona*, propicios para derrochar el ingenio. “La noción de *tonalidad* del poema, estrechamente vinculada al *ethos* del locutor, ayuda a trazar fronteras y límites para lo burlesco, pero límites y fronteras internos” (76).

Fasquel encuentra también una tercera tonalidad de un locutor *circumspecto* y “un tercer *ethos* del locutor burlesco, cuando la seriedad parece plenamente asumida. En estos casos la poética de lo burlesco se pone al servicio de la defensa de una idea, de un discurso” (77-78). Los villancicos de estilo jocoserio oscilan entre las últimas dos tonalidades: una jácara, independientemente de la fiesta, puede llegar a ser juguetona, pero el mensaje del nacimiento del Niño Dios tenderá a cobrar mayor *circumspección*. En todo caso, la dimensión retórica que prevalece sirve para que el oyente no se aburra.

En este panorama aparece la figura del mestizo quien entra al templo con su atributo típico, el machete, para cantar unas glosas, las glosas de la fiesta. Su llegada está siendo recibida con sorpresa dentro de la estructura de un diálogo, que refuerza el doble propósito de renovar el interés de los que asisten al festejo:

1. –Un mestizo se ha entrado en el coro
a cantar de repente.

Todos. –Pregunten, ¿qué quiere?

2. –Quiere en estos maitines
meter machete.
Todos. –Díganle que entre.
3. –Quiere cantar unas glosas.
Todos. –Díganle que entre
(*Villancicos...*, 1682 [san Pedro]).

No pueden faltar los vizcaínos, andaluces y gallegos, quienes se juntan para regocijar la noche de la fiesta y cantarle a san Pedro, cada quien en su lengua, y se presentan para después desarrollar la sección de las coplas en discurso directo:

Introducción

A celebrar los maitines
de aquel pescador sagrado,
que a la voz de su maestro
dejó las redes y el barco,
 en la noche de su día
con lucimiento y aplauso
vizcaínos, andaluces
y gallegos se juntaron.
 Y haciendo distintos coros
al son de instrumentos varios
en su lengua cada uno
la noche regocijaron.
 Llegó la primera tropa
de gallardos cortesanos,
y a el santo, haciendo la salva,
esta letra le cantaron
(*Villancicos...*, 1686).

Además, es frecuente la presencia de personajes como sacristanes y acólitos, que sorprendentemente, también ellos, cantan:

Un acólito pretende
en los maitines cantar,
y un infante de los seis
su tenor siguiendo va
(*Villancicos...*, 1693).

Pero tal vez ningún otro villancico, por la combinación de los recursos analizados, puede compararse con el que versa sobre el perrero de la iglesia, portador de chismes importantes. De estilo chocarrero, con varios personajes sorprendentes, conjunta en la

misma sección el diálogo, la interpelación al oyente, el discurso directo y las llamadas de atención:

1. –El perrero de la iglesia,
señores, refiere un cuento,
atiendan, que está de gorja,
aunque él anda dado a perros.

Todos. –Y el azote en la mano a lo cochero
amenaza unas vueltas de podenco.

1. Yo vi, dice, en los maitines
cien mil visiones de gestos
y en cada encarte de tropas
de figuras cien encuentros.

Todos. –Oigan, que en estos cientos
ha de tener la risa lindo juego.

1. –De los jaques una runfla,
que soplando a cuatro vientos,
de necios llovió en las nubes
huracanoso aguacero.

Todos. –Vayan a la alameda con sus retos,
no canta aquí más gallo que el de Pedro.

1. –Unos payos barbarrojas
de un corpacho polisemo,
que de todas las mujeres
escondían los sobreros.

Todos. –Sin ser día de [...] embeleco:
pero ay tarascas todo el año entero.

1. –Unos alguaciles zurdos,
aunque sayones derechos,
que pensaron que esta noche
es la noche del huerto.

Todos. –Y él, sacando un machete de tudesco,
quiso darles de orejas un san Pedro.

1. –Unos duendes de bolsico,
los gitanos de estos tiempos,
que en el aire despabilan
lámparas y candeleros.

Todos. –Vengan acá los sacres aguileños,
que afee, que han de llevar un pan de perro.

1. –Éranse los monacillos
con perezosos bostezos,
boquiabiertos si-monitos
a vista de su maestro.

Todos. –Y al compás de su arrullo y su gorjeo
tiplaron los maitines entre sueños.

1. –De todo da testimonio
de nuestra iglesia el perrero,
sin darse como escribano
por ser por oficio opuesto.

Todos. –Hoy gana los perdones de sus yerros
no solo por millares, mas por cuentos
(*Villancicos...*, 1682 [san Pedro]).

El villancico de estilo jocoserio se convierte en un entretenido juego en el que participan ambas partes: el autor y el oyente; el primero, con la necesidad de atrapar al segundo; el segundo, cautivado por la diversión. Finalmente, en una situación de multiculturalidad, el discurso villanciquero se da a conocer en el espacio catedralicio compartido tanto por los emisores y como por los receptores, sin olvidar que los personajes que aparecen dentro de la burla también podían llegar a ser oyentes.

Deje de cantar mi voz
en asunto tan profundo,
y sin pararse veloz
la que fue la paz del mundo,
suba con la paz de Dios
(*Chanzonetas...*, 1657).

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, 1974. *Poética de Aristóteles*, trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- ACEVEDO, Francisco de, 1689. *Villancicos que se cantaron en los maitines del gloriosísimo príncipe de la Iglesia el señor san Pedro*. México: Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón.
- Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. Madrid: Real Academia Española.
- BÈGUE, Alain, 2014. “La jácara en los villancicos áureos”. En *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, eds. María Luisa Lobato y Alain Bègue. Madrid: Visor Libros.
- , 2016. “Assurons-nous d’une félicité toute humaine.’ Lo jocoserio como manifestación del hombre moderno (1651-1750)”. *Romance Notes* 56, 3: 383-392.
- BURDICK, Bruce Stanley, 2008. *Mathematical works printed in the Americas, 1554-1700*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Chanzonetas que se cantaron en la santa iglesia catedral de México en los maitines del gloriosísimo príncipe de la iglesia el señor san Pedro*, 1657. México: Viuda de Bernardo Calderón.

- CURTIUS, Ernst Robert, 2012 [1954]. "Bromas y veras en la literatura medieval". En Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk, Antonio Alatorre. México: FCE.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, 2004. "Primos de lo jocoserio". *Bulletin Hispanique* 106, 1: 235-252.
- FASQUEL, Samuel, 2013. "Aproximación al ethos del locutor burlesco". En *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*, ed. Rodrigo Cacho Casal. Woodbridge: Tamesis.
- GONZÁLEZ DE LA SANCHA, Lorenzo Antonio, 1698. *Villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México, en los Maytines de la Natividad de María Santísima Nuestra Señora*. México: Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón.
- GRACIÁN, Baltasar, 2003. *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Miguel Romera-Navarro. Madrid: CSIC.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, 1690. *Villancicos con que se solemnizaron en la Santa Yglesia Cathedral de la Ciudad de la Pvebla de los Angeles los maytines del gloriosissimo patriarcha Señor S. Joseph este año de 1690*. Puebla: Diego Fernández de León.
- JUÁREZ, Fabián, 1673. *Villancicos que se cantaron en la S. Iglesia Metropolitana de Mexico: En honor de Maria Santissima Madre de Dios: En su Assvmption triunfante*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- KRUTITSKAYA, Anastasia, 2010. "La herencia de la antigua lírica hispánica en los villancicos novohispanos de la catedral de México". En *Lyra Mínima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, eds. Aurelio González, Mariana Maserá, María Teresa Miaja. México: El Colegio de México, UNAM.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, 2004. "Estudio liminar". En Sor Juana Inés de la Cruz, *Villancicos y letras sacras*, ed., prólogo y notas Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE.
- MORALES ABRIL, Omar, 2013. "Villancicos de remedo en la Nueva España". En *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, coord. Aurelio Tello. México: CIESAS, pp. 11-38.
- QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, 1649. *El Parnaso Español, monte en dos cumbres*, ed. Antonio González de Salas. Zaragoza: Hospital Real.
- QUINTILIANO, M. Fabio, 1916. *Instituciones oratorias*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Tomo I. Madrid: Imprenta de Perlado Páez y compañía.
- RIBERA, Diego de, 1673. *Villancicos que se cantaron en la santa iglesia catedral de México a los maitines del glorioso príncipe de la Iglesia el señor san Pedro*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- SÁNCHEZ MENCHERO, Mauricio, 2010. "Literatura popular, estudios científicos y cometas en la Nueva España (siglo XVII)". En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, coord. Pierre Civil, Françoise Crémoux. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- SIGAUT, Nelly, 2012. "La circulación de imágenes en fiestas y ceremonias y la pintura de Nueva España". En *Las Indias Occidentales: procesos de incorporación territorial*

a las *Monarquías Ibéricas (siglos XVI a XVIII)*, eds. Óscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez. México: El Colegio de México, pp. 389-425.

- TENORIO, Martha Lilia, 1999. *Los villancicos de Sor Juana*. México: El Colegio de México.
- Villancicos que se cantaron en los maitines y fiesta de la purísima Concepción de nuestra Señora en la catedral de la Puebla de los Ángeles, 1670*. Puebla de los Ángeles: Viuda de Juan de Borja y Gandia.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia metropolitana de México en honor de María santísima Madre de Dios en su Asunción triunfante, 1672*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia metropolitana de México en los maitines de la purísima Concepción de Nuestra Señora. A devoción de un afecto al misterio, 1676*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia catedral de México en los maitines del gloriosísimo príncipe de la Iglesia el señor san Pedro, 1682*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia metropolitana de México en honor de María santísima Madre de Dios en su Asunción triunfante, 1682*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia metropolitana la noche de los maitines del príncipe de los apóstoles san Pedro, 1685*. México: Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia catedral de Puebla de los Ángeles en los maitines de la Inmaculada Concepción de María santísima Señora nuestra, 1685*. Puebla de los Ángeles: Diego Fernández de León.
- Villancicos que se cantaron en la santa iglesia metropolitana la noche de los maitines del príncipe de los apóstoles san Pedro, 1686*. México: Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos que se cantaron en los maitines del glorioso príncipe de la Iglesia el señor san Pedro en la santa iglesia catedral metropolitana de México, 1693*. México: Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón.

LOS “VILLANCICOS A SAN JOSÉ” DE SOR JUANA Y UN SERMÓN DE FRAY DIEGO DE LA VEGA EN EL CONTEXTO DE LA DEVOCIÓN A SAN JOSÉ EN LA NUEVA ESPAÑA

ANA CASTAÑO NAVARRO

Universidad Nacional Autónoma de México

El villancico y el sermón compartieron el espacio privilegiado de las catedrales y otros templos novohispanos durante casi tres siglos y, con este, un amplio público así como el prestigio y reconocimiento social y cultural que conllevaba su labor formativa, moralizadora, artística y de entretenimiento. Esa convivencia no dejó de tener repercusiones en la relación temática y formal entre ambos géneros, ni tampoco en las actitudes –muchas veces encontradas– entre predicadores y poetas o villanciqueros. Para asomarnos a este fenómeno y tomando en cuenta que tanto el villancico como el sermón son géneros surgidos en el amplio y variado campo de la cultura religiosa de aquellos siglos, resulta especialmente ilustrativo acotar este análisis comparativo a ejemplos que traten un mismo tema o que hayan sido producidos en torno a una misma devoción. Es el caso de los ejemplos que analizaremos, ambos dedicados a fomentar una devoción oficial muy representativa del período: la profesada a san José en la Nueva España –y en la metrópoli– durante los siglos virreinales.

En las líneas que siguen, después de un rápido recorrido por los antecedentes inmediatos de la devoción al padre putativo de Jesucristo, nos asomaremos a su florecimiento en la Nueva España, apoyado por la Iglesia y por organizaciones civiles como gremios y cofradías (reflejo y a la vez acicate de la devoción popular). En este contexto analizaremos, a continuación, dos ejemplos representativos de esos dos tipos de producto artístico-literario que, en su momento, pertenecieron fundamentalmente al ámbito de la oralidad (con más o menos ingredientes de teatralidad): el villancico; en este caso los “Villancicos a san José”, 1690, de Sor Juana Inés de la Cruz, y el “Sermón de san José”, 1603, del predicador español fray Diego de la Vega (del que circularon varias ediciones en la capital novohispana). El análisis comparativo de estas piezas dedicadas al marido de la Virgen servirá para ilustrar las relaciones formales y temáticas entre los géneros del villancico y el sermón. De paso, el acercamiento a ambas piezas nos mostrará algunos de los tópicos de la devoción a san José que más trascendencia literaria y artística tuvieron en aquellos siglos. Finalmente, a propósito de este juego de villancicos y de otro par de poemas sorjuaninos dedicados a san José, discutiremos la cuestión de la supuesta devoción de Sor Juana por el santo,¹ contrastándola con la del ilustre bibliógrafo del último siglo novohispano José de Eguiara y Eguren. Este contraste servirá para ejemplificar los dos tipos de devoción al padre putativo de Jesucristo que coexistieron en la Nueva

¹ Devoción de la que habló Georgina Sabat de Rivers (1996 y 1998).

España a lo largo de los tres siglos virreinales: la devoción personal y la devoción oficial, en las que tanto el sermón como el villancico desempeñaron un papel indiscutible.

LA INVENCION DEL CULTO A SAN JOSÉ EN EUROPA

La devoción a san José en el mundo católico avanzó de manera lenta pero segura a lo largo de los siglos a partir de finales de la Edad Media. Puede decirse que se trató del proceso de “invención” de una figura que apenas aparece dibujada en los evangelios canónicos y que tuvo muy escasa presencia en la piedad medieval. El Concilio de Trento, entre otras cosas, promovió la creencia en la intercesión de los santos y su invocación por parte de los fieles, el honor debido a las reliquias y el uso de las imágenes para propiciar la fe. A partir de este momento, el culto a san José recibió un impulso decisivo y “colegiado” por parte de la Iglesia, dejando de lado la devoción extraordinaria o el especial interés personal que sintieron hacia el santo ciertos padres de la Iglesia, como san Agustín y san Jerónimo, y otras grandes figuras como Bernard de Clarivaux, san Francisco de Sales, Jean Gerson o Isidoro de Isolano. Se dio comienzo a los muchos y muy variados intentos de instituir nuevas fiestas dedicadas al santo o elevar de rango las ya existentes, de introducir su nombre en el calendario cristiano, en las letanías de los santos y en diversos rituales y oraciones litúrgicas, así como de promover la creación de obras de arte que tuvieran por tema la vida de san José, de crear cofradías y agrupaciones diversas bajo su advocación, etcétera. Todos estos esfuerzos conjuntos llevaron a que el santo fuera nombrado “Patrono de la Iglesia Universal” por el papa Pío IX en 1870.² El siguiente papa, León XIII, publicó en 1889 la encíclica *Quamquam pluries*, que exhorta a todos los cristianos a la devoción a san José, exaltando las virtudes del trabajo humilde y callado, de la entrega y el sacrificio anónimos de los padres de familia y de los obreros hacia sus comunidades. Durante los dos años siguientes, este papa fomentó también oficialmente el culto a la “Sagrada Familia”. En 1920, Benedicto XV publica un *Motu proprio* sobre “San José y el trabajo”, y el siguiente pontífice, Pío XI, lo declara patrón de la lucha contra el comunismo ateo en su encíclica “Sobre el comunismo ateo” de 1937. En el centenario de la encíclica de León XIII, en 1989, Juan Pablo II publica su exhortación

² Las diferentes fiestas reflejadas en el calendario de festividades de la iglesia católica ayudan a ilustrar cierta diferencia entre la celebración de san José como *patrono* de la Iglesia y la celebración del *patrocinio* del santo: el 19 de marzo se celebra al santo como esposo de la Virgen María; esta fiesta fue instituida en 1911 como fiesta doble de primera clase. El patrocinio es un concepto algo más restringido, fundamentado teológicamente por León XIII en su epístola *Quamquam pluries*; se refiere específicamente a la capacidad del santo para interceder por los hombres ante Dios padre, y celebra al santo como protector de los diversos estamentos eclesiásticos y sociales; este patrocinio es paralelo al de la “Mediación de la Santísima Virgen”. La fiesta del patrocinio se celebra como “Solemnidad de san José, esposo de la Bendita Virgen María, Confesor y Patrón de la Iglesia Universal” el miércoles que sigue al tercer domingo después de Pascua, como fiesta doble de primera clase con octava (Filas, 1944: 198). En la iconografía y en la pintura de la época, según observó Llopart Moragues, el patrocinio es análogo al tema muy medieval de las danzas de la muerte, ya que en las piezas que aluden a él puede verse a miembros de los diversos estamentos sociales o eclesiásticos; pero, en el caso que nos ocupa, todos ellos aparecen entregándole al santo unos papeles con peticiones por escrito para Dios Padre (1979: 329-334).

apostólica *Redemptoris Custos* (“el guardián del Redentor”), que refrenda la devoción a san José, encareciendo el “servicio de la paternidad” y subrayando los valores morales y sociales de la familia.³ Últimamente, en el siglo presente (2010), Benedicto XVI consagró en persona la dedicación de la iglesia de la *Sagrada Familia*, de Gaudí, a san José. Como puede verse, los papas han sido grandes promotores del culto al padre de Jesucristo a lo largo de los siglos; el santo sigue teniendo activos seguidores y propagadores entre los jesuitas, carmelitas descalzos y otras órdenes y personalidades del mundo religioso.⁴

SAN JOSÉ EN EL NUEVO MUNDO

En territorios americanos, a partir del Primer Concilio Provincial Mexicano, en 1555, san José fue nombrado patrón general de la Iglesia en las nuevas tierras (Borges Morán, 1992b: 956), donde la primera capilla, construida en 1524, recibió el nombre de “San José de los naturales”, y el sustantivo *sanjosé* pasó a significar, entre los indígenas, “iglesia”, por antonomasia. Fue casi un siglo después, en 1621, cuando santa Teresa lo elige como su patrono, y en 1689 Carlos II solicita a Inocencio XI que lo declare “Patrón general de España y todos sus dominios”.⁵ Sin embargo, poco tiempo después ese título tuvo que anularse por temor a los conflictos que podían surgir debido a que con anterioridad Santiago había sido nombrado patrón de España. En América, san José continuó siendo el único patrón de México hasta 1746, cuando la Virgen de Guadalupe fue elevada al

³ Véase, para todo este párrafo y para extractos de los principales documentos papales aquí mencionados, el libro de F. L. Filas (1944: 162-194).

⁴ En los años 40 del siglo pasado los carmelitas descalzos de Valladolid, España, fundan el Centro de Estudios Josefinos que, desde 1947, edita la revista semestral *Estudios josefinos*, que contiene ensayos y trabajos de investigación, edición de documentos clásicos, crónicas informativas y bibliografías. Existen Centros de Estudios Josefinos en México, Polonia, Alemania, Italia, Malta, Francia, España, Canadá, Ecuador y Perú. En Montreal se reúne, en torno al Oratorio de san José, comunidad que publica también, hace ya más de medio siglo, los *Cahiers de Josephologie* (1953-1995), que pasaron a ser, a partir de 1996, los *Cahiers de l'Oratoire Saint-Joseph*. Desde el año de 1979 todos estos centros josefinos organizan cada cuatro años el Simposio Internacional sobre san José. Entre las figuras individuales del mundo moderno que se esforzaron de manera especial en promover la figura de san José se encuentran: Leonardo Murialdo, que en 1873 funda en Turín la Congregación de san José (Josefinos de Murialdo) que tiene provincias y viceprovincias en Italia, España, México, EUA, Ecuador, Colombia, Chile, Argentina, Brasil y África. Más recientemente, el fundador del *Opus Dei*, José María Escrivá de Balaguer (1902-1975), con su filosofía de la santificación del trabajo ordinario y el servicio a Dios en la vida cotidiana, fue otro importante propagador del culto moderno a san José.

⁵ Aunque –según se ha señalado– Mallorca se adelantó por más de medio siglo al decreto de Carlos II, ya que en 1618 se pidió al obispo de la diócesis que la festividad fuera de precepto. A los pocos días, el *Gran i General Consell* acordó tomar a san José por abogado particular y patrón de Mallorca. Los jesuitas le dedicaron capilla en Selva en 1622 (Llompert Moragues, 1979: 323-336). Llompert Moragues también hace una interesante observación sobre la relación de nuestro santo con las festividades agrarias: “La orientación primitiva de la devoción [...] se fundamenta en la cultura agraria y sus necesidades (ayuda en las plagas del campo) [...]; por noticias orales sabemos que, al menos en Felanitx y en Petra, la imagen del santo era adornada para la procesión que se hacía en primavera [...] con unos ramos de planta de habas tiernas”. El Ayuntamiento de la ciudad de Palma de Mallorca le dedicaba anualmente a san José una novena relacionada con la conservación de los frutos, como consta en los ceremoniales del Archivo Municipal de Palma desde 1700 hasta 1810 (Llompert Moragues, 1979: 325-326; ver también Miralles y Sbert, 1897 [“Carta de Carlos II sobre el patronato de san José”] *apud* Llompert Moragues, 1979: 323).

rango de copatrona, hecho que marcó claramente el declive del patronazgo de san José en este país (Villaseñor Black, 2006: 157 y 222, n. 2).⁶ Esto desde luego no significó que desapareciera la devoción popular hacia el santo, ni tampoco la de ciertas personalidades individuales o de ciertas órdenes religiosas; un ejemplo es la devoción josefina de Juan José de Eguiara y Eguren en pleno siglo XVIII, a la que me referiré un poco más adelante.

Resulta interesante que, cuando empezaban a evangelizarse las tierras del Nuevo Mundo, desde muy pronto se haya atribuido a san José la capacidad de proteger a sus fieles contra los rayos y tempestades (por más que estos poderes se hubieran asociado también a otros santos y santas del santoral católico, como santa Bárbara o san Nicolás Tolentino), al igual que la función de ayudarlos a tener una buena muerte. En 1556 los vecinos de la parte nordeste de la ciudad de Puebla decidieron nombrar al santo como abogado contra las tormentas –que al parecer eran muy frecuentes en la zona–, y fundaron una parroquia con el nombre de “Señor san José, patrón de la ciudad y abogado contra los rayos”. Esa fue la segunda parroquia creada en Puebla desde la fundación de la ciudad;⁷ la construcción del templo fue aprobada por el virrey Luis de Velasco II en un edicto del 1º de abril de 1595. Sabemos que el santo siguió siendo reconocido como patrón contra las inclemencias del tiempo, incluyendo los temblores, durante el siglo XVII⁸ y al menos hasta la segunda mitad del XVIII.⁹

⁶ La autora da la referencia de Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de Armas de México, Celestial Protección de esta Nobilísima Ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su Portentosa Imagen del Mexicano Guadalupe...* (México, 1746).

⁷ Fue fundada por el obispo de Puebla, don Diego Romano (1578-1606), como respuesta a la solicitud enviada por los españoles vecinos de esa zona en 1594. Los pobladores españoles decían que la catedral estaba lejos del barrio, lo cual era un impedimento para que se les administraran los auxilios espirituales y sacramentos adecuadamente a los cristianos próximos a morir (Garzón Balbuena, Elisa, 2012: 56-57).

⁸ Antonio Delgado y Buenrostro, quien predicó en Puebla durante la segunda mitad del siglo XVII, dedica a san José al menos tres sermones (el primero pronunciado en la catedral de Puebla en 1674, el segundo y el tercero, “en la iglesia parroquial de san José”, en 1675 y 1677 respectivamente). Los dos primeros, según reza el título, fueron predicados en la fiesta anual con que la Ciudad de los Ángeles y el cabildo celebraban al santo “como a su patrón y abogado contra las tempestades y rayos...”, ambos tratan el tema a lo largo de todo el sermón: *Demostración alegórica del esclarecido patriarca Señor san Joseph, y del Santísimo Sacramento [...] En la magestuosa fiesta anual que le celebra el Ilustrísimo Cabildo Eclesiástico de la Puebla de los Ángeles, en su Iglesia Cathedral, como a su Patrón y Abogado, por suerte y voto escogido, contra las tempestades y rayos que conturban dicha ciudad. En cuya célebre solemnidad oró el Licenciado Don Antonio Delgado y Buenrostro [...] en 16 de septiembre de 1675* (1680 [24pp., ejemplar de la Biblioteca Antigua de la Universidad de Sevilla, también incluido en *Panegíricos sagrados...*, 1696, volumen que reúne los ocho sermones panegíricos publicados sueltos en Sevilla en diferentes fechas, conservando sus portadas, licencias y paginación individuales); y *Oración evangélica del glorioso Patriarca san Josef en la fiesta anual que le consagra la Ciudad de los Ángeles como a su patrón y abogado contra las tempestades que padece dicha ciudad en su Iglesia parrochial, patente el Santísimo Dominica quinta post Pascham Año de 1674*, en *Historias varias canonicas moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los cielos la Uirgen Maria, madre de Dios, y Señora Nuestra del Rosario predicados en las Indias de la Nveva España* (1693).

⁹ En las actas del Cabildo de la Ciudad de México, para el 29 de abril de 1768, se pide que “Se haga una procesión y misa a san José por los temblores, ya que el novenario fue sin la pompa que corresponde”. Y para el siguiente 6 de mayo consta que “El arzobispo avisa en billete a la Ciudad que se celebrará misa cantada y procesión a san José, en vista de que los temblores se han repetido” (Pazos y Pérez Salazar, 1988: 139).

LAS COFRADÍAS, HERMANDADES, ESCLAVITUDES Y GREMIOS: FOCO DE LA DEVOCIÓN POPULAR

Las cofradías –al igual que los hospitales, orfanatorios y agrupaciones de beneficencia– fueron, durante los primeros siglos de la Colonia, centros nada desdeñables de promoción del culto de ciertos santos, dogmas o misterios católicos, a la vez que cumplían con una función social y de asistencia para ciertas necesidades de sus miembros. En los primeros siglos desde su fundación estas asociaciones fueron bastante populares entre la población, debido a la confianza en los beneficios que proporcionaban a sus fieles en vida (tales como determinado prestigio social, acompañado de variadas ocasiones de esparcimiento y convivencia), y sobre todo debido a la esperanza en los beneficios que les proporcionarían después de la muerte. En el plano terrenal, se aseguraba a los cofrades que a su muerte podrían contar con un ceremonial y entierro dignos; y en el espiritual se les garantizaba un determinado número de indulgencias, la protección expresa del santo patrono en el difícil tránsito de la muerte como premio a su devoción, etcétera.¹⁰

En la misma línea que las cofradías –como asociaciones más o menos populares que adquieren más fuerza y presencia que la suma de sus miembros– pueden considerarse los gremios. También los trabajadores agremiados promovían el culto a los santos que habían elegido como patronos, por lo que “para detectar la aparición popular de una devoción nada hay mejor que echar una ojeada a los patronazgos gremiales” (Llompert Moragues, 1979: 323). Sabemos que, cuando menos desde el siglo XVI, los gremios de carpinteros de diversas ciudades europeas ya habían elegido como patrón al padre de Jesucristo que, según la tradición iconográfica y la biblia popular, compartía su oficio. En 1597, fueron precisamente los carpinteros que formaban la Cofradía de san José de Roma quienes encargaron al carmelita español fray Jerónimo Gracián (1545-1614), confesor de santa Teresa, que escribiera su *Sumario de las excelencias del glorioso San Joseph...*, tal como nos dice el autor en su prólogo. Y evidentemente los gremios tenían también la capacidad económica para organizar certámenes y otras fiestas en honor de sus santos patronos.¹¹

¹⁰ A partir del siglo XIX, quizás porque estas creencias fueron perdiendo fuerza, fue disminuyendo el número de miembros en las cofradías. El cargo de mayordomo, que servía para atraer bienes y administrarlos, fue cobrando mayor importancia de la que hasta entonces había tenido (incluso en algunos casos se cambió el nombre de cofradía a mayordomía, como en el caso de la cofradía de Nuestro Padre Jesús de Anasco). Para todos los datos siguientes sobre el funcionamiento y economía de la “Cofradía del Santísimo Patriarca san José”, véase Garzón Balbuena, 2006: 52-53.

¹¹ “... el gremio de carpinteros –que es obviamente el que puede interesarnos– que en el siglo XIV (1394) tomó capilla en la parroquia de santa Eulalia bajo advocación que no hace al caso, en el año 1560 se ve obligado a trasladarse [...]. En este momento ya es patrono suyo san José. Quiere decir esto que las alabanzas y las frases delicadas que en la Edad Media le dedicaban las vidas de Cristo –el Cartujano, el Pseudo-Buenaventura, Francesc Eiximenis– han acabado por calar merced a la reforma católica en el campo social. Estamos en el momento en que la devoción se socializa en la isla mayor balear. Lo prueba el que la nueva imprenta de Cansoles durante el pontificado del obispo Diego de Arnedo (1561-1572) publica un *Libell para les laors del gloriós Sant Joseph, spos de la mare de Déu*. Un trabajo de certamen poético no improvisa sin más su objetivo” (Llompert Moragues, 1979: 323-324).

Por otra parte las confraternidades, hospitales, orfanatorios y otras agrupaciones con fines caritativos parecen haber estado especialmente interesadas en adquirir imágenes de san José (Villaseñor Black, 2006: 8) y no solo imágenes pintadas o de bulto, como hemos visto en el caso de Jerónimo Gracián. Se impulsó otro tipo de homenajes hechos con la pluma o la voz: villancicos, certámenes poéticos y otras celebraciones patrocinadas por cofradías, hermandades y “esclavitudes”,¹² o bien por algunos individuos a título personal, que servían para promover el culto del resto de la sociedad a sus respectivos santos protectores.

En nuestra cultura laica de hoy es difícil hacerse una idea clara de la cantidad de fiestas religiosas que se celebraban en los siglos XVI y XVII, y de todo lo que implicaban desde el punto de vista social, económico, cultural, religioso y político. En la Nueva España, por ejemplo, entre las 13 cofradías que pertenecieron a la Parroquia del Santo Ángel Custodio de Puebla (fundada en 1560 y construida en 1618) estaba la dedicada al “Santísimo Patriarca Señor San José”, que fue una cofradía exclusivamente de españoles, y que estuvo en funciones durante más de un siglo: de 1755 a 1874. Su principal finalidad era valerse del patrocinio del santo a la hora de la muerte. A cambio de una pensión de medio real cada mes, los cofrades obtenían los beneficios de 300 misas al año (para los hermanos vivos y difuntos); y cuando morían, su familia recibía un ataúd y paño para su entierro, además del acompañamiento de sus cofrades con velas.¹³ Comparada con otras cofradías de la época (especialmente las de naturales, como la de Jesús el Nazareno, la del Ángel de la Guarda o la del Santísimo Sacramento), la del santísimo patriarca san José tenía mayor capacidad económica, pues era dueña de varias propiedades, entre las cuales había algunas dotadas para el culto divino.¹⁴

Tenemos noticia de al menos otra cofradía de san José en Puebla: la “Esclavitud del Glorioso Patriarca Señor San José” que, según una patente de inscripción conservada del año 1909, fue fundada en 1631 y confirmada por Urbano VIII e Inocencio XI en 1634 y 1677, respectivamente. En dicha patente consta también la costumbre de bendecir

¹² La “esclavitud” era, como la cofradía, una congregación de fieles, pero con reglas y compromisos más estrictos hacia su hermandad.

¹³ Dicha cofradía estuvo en su apogeo a mediados del siglo XVIII, bajo el mayordomo Roque Jacinto de Yllescas (1755-1775), con más de 500 cofrades (“abogados, regidores, clérigos, capitanes, tenientes, comerciales, maestros, oficiales de gremios, religiosas, niñas, mozas y sirvientas de colegios”). Contaba con una cantidad importante de bienes (alhajas y ornamentos finos) y propiedades, y recibía ingresos a través de limosnas, cuotas y algunas de sus propiedades, que se invertían en los gastos de las varias misas cantadas y rezadas en las fiestas del santo durante el año litúrgico (Garzón Balbuena, 2012: 40 y ss.).

¹⁴ Los gastos en que se incurría eran muy variables, y obviamente dependían de la dignidad del santo y de la fiesta en cuestión. En marzo, la misa del 19 era rezada, más otras dos misas “de renovación” (que consistían en dos misas en honor al Señor Sacramentado que se celebraban al mes), más la función titular al Santísimo Patriarca Señor san José; en abril, aparte de las misas acostumbradas, la misa del Patrocinio del Señor san José; en mayo, la función del santísimo Patriarca en la Pascua del Espíritu Santo, con novena y vísperas, con cantores, sacristán y acólitos; en julio, las acostumbradas del mes y la misa del Tránsito del señor san José, con cantores, música y cohetero; en octubre, las misas del mes más siete misas de la buena muerte; en noviembre, las misas del mes, la de aniversario y la fiesta de los Desposorios; en diciembre, las misas acostumbradas del mes más la de aniversario de difuntos. Algunos de esos gastos eran: cera, incienso, cantores, música, coheteros y sacristán. Lamentablemente, no hay registros de pagos a los compositores de las letras de los villancicos, si bien sabemos que muchas veces el maestro de capilla las hacía o las “reciclaba” de villancicos existentes (Garzón Balbuena, 2012: 41-43).

panecitos “y otras cosas honestas en la mañana del día del Señor San José para repartirlos a los cofrades y demás fieles para la defensa de tempestades y rayos”.¹⁵

VILLANCICOS Y SERMONES

En nuestra lengua, durante los siglos XVI y XVII y para efectos prácticos, los respectivos papeles desempeñados en la vida cultural y literaria por el predicador y el poeta eran en muchos aspectos similares. De tal manera que los oradores sagrados –que en muchos casos eran también poetas (o, al menos, “villanciqueros”), como lo fueron Hortensio Paravicino y, en la Nueva España, Antonio Delgado y Buenrostro y el mismísimo Antonio Núñez– se sintieron más libres que nunca de hacer gala no solo de su cultura literaria sino de su personal estilo, muy acorde con las modas poéticas del momento. Por su parte, los poetas adoptaron recursos temáticos y formales que antes eran, si no exclusivos, sí característicos de la oratoria sagrada (recordemos que un gran porcentaje de los ejemplos que Gracián incluye en la *Agudeza y arte de ingenio* provienen de sermones). Una consecuencia de esto fue que, durante esos siglos, predicadores y autores de villancicos a menudo compitieran por el público (o al menos compitieran frente a él) en las fiestas solemnes de la iglesia.

Un ejemplo emblemático del enfrentamiento entre predicación y poesía en la Nueva España del siglo XVII es el revuelo literario y polémico –bien estudiado por algunos sorjuanistas (Rodríguez Garrido, 2004; Alatorre y Tenorio, 1998)– provocado por el ensayo crítico que sor Juana escribió en torno al “Sermón del mandato”, del famoso predicador portugués Antonio Vieira: la *Crisis de un sermón* (que el obispo de Puebla publicó por su cuenta, sin avisarle a Sor Juana, con el rimbombante título de *Carta Atenagórica*). Se trata de un enfrentamiento “académico” que se refiere a las ideas y contenido teológico del sermón de Vieira y que estuvo originalmente dirigido a la atención de un grupo muy reducido y casi privado de lectores cultos, a diferencia de tantos otros “enfrentamientos” más ligeros y superficiales, la mayoría de las veces festivos y burlescos, de que tenemos noticia por abundantes composiciones poéticas que satirizan los sermones o la persona de ciertos predicadores.

Por varias razones (la más evidente es que compartían el mismo público, el mismo espacio y las mismas circunstancias de representación), los villancicos –y las “letras”– y los sermones parecían tenerse mutuamente presentes, parecían dialogar entre sí e intercambiar temas y formas; todo ello de manera más o menos tácita. Las 32 *Letras a San Bernardo* que Sor Juana compuso para que fueran cantadas en la inauguración del

¹⁵ “Entre las obligaciones que tenían los hermanos de esta esclavitud estaban ser muy devotos (y procurar que sean todos) del glorioso patriarca, así como asistir a las funciones de la cofradía como: las fiestas del mes, el aniversario y los días de nuestro santísimo dueño, conforme al estatuto primero y regla del alma de la erección de esta esclavitud. Toda persona que pretenda ser esclavo del santísimo Patriarca debe dar 25 centavos inmediatamente y 13 cada mes para el culto... además de dar cada año 25 centavos o lo más que pudieran según sus recursos... para fiestas y todo lo referente a la “honra y gloria del Santo Patrono. Los esclavos que pagaran con puntualidad gozaban de una misa a la hora de su muerte” (Garzón Balbuena, 2012: 67).

templo de san Bernardo, en la capital novohispana, son otro reflejo de este diálogo –y de esta tensión– del villancico con la predicación de su tiempo.¹⁶

LOS “VILLANCICOS A SAN JOSÉ” DE SOR JUANA

Los “Villancicos a san José” que compuso Sor Juana en 1690, hacia el final de su vida como autora, son un ejemplo más de este diálogo entre poetas y predicadores en el mundo hispánico. Este juego de villancicos al padre putativo de Jesucristo, publicados en Puebla gracias al patrocinio de un anónimo devoto y miembro de una “esclavitud” del santo, se cantaron ese mismo año en los maitines de la fiesta de san José.¹⁷ En el volumen II de la *Obras completas* de Sor Juana, don Alfonso Méndez Plancarte reproduce la portada de esa edición suelta, que llama la atención por el elogio a la erudición y al entendimiento de la autora (“Discurriólos la erudición sin segunda, y siempre acertado entendimiento de la Madre Juana Ynes de la Cruz”...), ya que lo común en esas ediciones sueltas era que, además del patrocinador, se pusiera solo el nombre del maestro de capilla que componía la música, y no el del autor de las letras.¹⁸

¹⁶ Como observa Méndez Plancarte en su nota a estas *Letras*, no sabemos cómo se hayan distribuido entre los nueve días que duró la fiesta: “quizá de a tres o cuatro diarias” (Juana Inés de la Cruz, 2004: 441). Estas 32 *Letras* trataban naturalmente los mismos temas que debían tratar los sermones que serían pronunciados en la misma ocasión: la vida y virtudes de san Bernardo, la construcción del templo, y finalmente la Virgen (era frecuente que los predicadores tuvieran que “concordar” diferentes temas en función del calendario litúrgico y la circunstancia específica en que habían de predicar un sermón). Sor Juana estaba más que consciente de que iba a compartir el público y el espacio con ocho predicadores, entre ellos Antonio Núñez, y se permite en estas *Letras* algún coqueteo con la posibilidad de ser ella predicadora. La reacción de la élite eclesiástica (encarnada en el padre Núñez) frente a esta serie de *Letras* puede verse en parte reflejada en el hecho de que no fueron publicadas –ni se encuentra una sola mención a ellas– en la relación pormenorizada de dicha fiesta que hizo Ramírez de Vargas: *Sagrado padrón a la memoria debida al suntuoso, magnífico templo...* (1691), en la que, en cambio, sí se incluyen completos los ocho sermones que se pronunciaron durante el novenario. Méndez Plancarte, en su nota introductoria a estas *Letras*, solo observa que en el *Sagrado padrón...* “para nada alúdese a nuestra Musa” (Juana Inés de la Cruz, 2004: 442). A lo sintomático de este hecho se refiere Benassy-Berling (1983: 199-200) y, quince años después, muy brevemente, Margo Glantz (1998). Puede verse también mi artículo “Exégesis y creación: el diálogo entre la oratoria sagrada y la poesía en la Nueva España”, de próxima publicación en el volumen: *Fundamentos para una historia crítica de la literatura virreinal hispanoamericana*, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.

¹⁷ La portada de la edición suelta de los “Villancicos a san José” de sor Juana, fechada en Puebla en 1690, reza: “Dotados por el reverente afecto y cordial devoción de un indigno esclavo de este felicísimo Esposo de María Santísima y Padre adoptivo de Cristo Señor Nuestro”.

¹⁸ *Villancicos con que se solemnizaron en la santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles los maitines del Gloriosísimo Patriarcha Señor san Joseph este año de 1690*. Dotados por el reverente afecto y cordial devoción de un indigno esclavo de este felicísimo Esposo de María Santísima y padre adoptivo de Cristo Señor Nuestro. Discurriólos la erudición sin segunda, y siempre acertado entendimiento de la Madre Juana Inés de la Cruz [...] Puestos en metro músico por el Lic. D. Miguel Mateo de Dallo y Lana, maestro de capilla de dicha Santa Iglesia. Con licencia en Puebla en la oficina de Diego Fernández de León, 1690 (Juana Inés de la Cruz, 2004: entre 240 y 241) [cursivas mías]. En sus notas a estos villancicos, Méndez Plancarte señala que “los musicó Dallo y Lana”; no le pasa inadvertido, tampoco, ese “bello y enorme elogio [a la monja] en su portada” (419).

Resulta interesante asomarnos a estos villancicos y compararlos con algunos sermones dedicados al santo que circularon en la Nueva España durante el segundo tercio del siglo XVII. De esa manera podremos observar cómo las letras que habían de cantarse en las iglesias no solo hacen eco de las ideas y los temas contenidos en los sermones que se pronunciarían en esos mismos recintos durante las mismas festividades, sino que incluso pueden llegar a establecer con aquellos todo un intercambio retórico (de recursos formales y discursivos característicos de la predicación).

Al primer caso, al de ideas y temas, pertenece una serie de tópicos (en muy buena medida, gracias a la predicación) comunes a ambos géneros, tales como: la asunción corpórea de José, su calidad de ángel, su paternidad y matrimonio con María, su sueño lúcido y su vigilia nebulosa, los celos del santo, sus privilegios, su virginidad (“doble” según Sor Juana), su oficio, etcétera. Al segundo caso, a los aspectos formales, estructurales y retóricos que comparten estos villancicos con el sermón, pertenecen:

a) El exordio, que al mismo tiempo que apostrofa al auditorio, anuncia el *tema* del villancico (las “glorias tan inmensas” del divino José). En este juego, en particular, dicha función corresponde a la primera pieza, que no es el *Villancico I* sino un romance introductorio, la “Dedicatoria al mismo santo”, firmada por Sor Juana. La pieza constituye además una especie de *salutación*, como la que se hace en todo sermón a María, pero que en este caso se hace a san José: “Divino Joseph, si son / vuestras glorias tan inmensas / que ignorándolas ninguno / no hay alguno que las sepa / –pues aunque es notoria a todos / vuestra dignidad suprema, / se sabe que es grande, pero / no se mide su grandeza [...] Recibid éste y ya que / por indigno no merezca / atenciones de tributo / ni aceptaciones de ofrenda / al menos merezca ser / índice de una fineza / que piensa de vuestras glorias / todo aquello que no piensa”.

b) La narración, o argumentación del tema, que constituye el grueso del cuerpo del sermón, se construye a base de la *divisio* y *subdivisio* (división y subdivisión) de cada uno de los argumentos en varios puntos o aspectos a tratar. A este recurso se adapta muy bien la estructura de un juego de villancicos que Sor Juana aprovecha admirablemente para delimitar cada uno de los argumentos que servirán como prueba de las glorias de san José. De esa manera, cada una de estas piezas¹⁹ dedicadas al santo expondrá un argumento que abone a cualquiera de las glorias –o “dignidades”– del santo. En algunos casos dentro de cada argumento se harán una o más subdivisiones. Veamos cómo dispone Sor Juana la materia –los argumentos– de sus villancicos.

¹⁹ Nos hemos referido a ellas como “villancicos”, pero no constituyen una serie típica. Por eso se les ha llamado también “letras sagradas”, que es el título bajo el que aparecen en el *Segundo volumen* (1692) de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, seguramente porque a la ensalada final (*Villancico VIII*) se suman otros cuatro villancicos “Para la misa”: “A la epístola”, “Al ofertorio”, “Al alzar” y al “*Ite missa est*”. De esa manera, esta serie ya no constituye un juego típico de ocho o nueve piezas, sino de doce. Algo parecido a lo que sucede con las *Letras a San Bernardo*, que son 32 piezas compuestas para la inauguración del templo del mismo nombre (véase *supra*, nota núm. 18).

El primer villancico sugerirá el tema de la asunción corpórea de José y argumentará su naturaleza angélica. El segundo argumenta que la paternidad de José es legítima según la ley del levirato, que puede aplicarse al santo gracias a que José “ha muerto a la carne” debido a su extrema pureza y virginidad, que Dios compensa entregándole a Cristo como hijo. El tercer villancico propone como otra de las glorias de José el hecho de que Cristo le obedezca y, como prueba de que esta obediencia fue más perfecta que la que Dios prestó a todos los otros grandes varones bíblicos, nos da cinco ejemplos (o *exempla*), que constituyen otras tantas subdivisiones: cuando Dios revocó su sentencia hacia el pueblo israelita a ruegos de Moisés; cuando Dios detuvo la carrera del sol porque Josué se lo pidió; cuando, a la voz de Isaías, hizo retroceder el reloj de Acaz; cuando se dejó vencer, en forma de un ángel, por brazos de Jacob y, finalmente, cuando llovió fuego del cielo porque lo pidió Elías. El cuarto villancico de la serie encarece la mudez de José sobre la de Zacarías, pues aquél calla deliberadamente, por medida, al ser padre del Verbo: “sólo el verbo eterno / es la que tiene por palabra suya”. El quinto villancico “prueba” que la virginidad de José es doble, pues al ceder el esposo de María “su matrimonial poder”, “no es sólo virgen en sí, / sino en su esposa también”. El sexto villancico escenifica en una apuesta entre Dios y José sobre cuál de ellos hace “la mayor fineza”, tema muy común en los sermones –y villancicos– de la época, especialmente para referirse a las finezas de Cristo (tema del sermón de Vieira impugnado por Sor Juana en su *Crisis de un sermón*). El ágil diálogo en que Dios y José van exponiendo una a una sus seis razones –otra subdivisión– para ganar la apuesta, concluye en un “empate” entre Dios y José, expresado con quiasmo ingenioso: “–Yo te dí, para madre, / mi misma esposa. / –Yo, para esposa tuya, mi madre propia. / Luego ninguno alcanza, / pues, en la cuenta, / tanto vale la paga / como la deuda.” El séptimo villancico plantea la *quaestio* de las razones del matrimonio entre José y María. Aquí Sor Juana señala otra subdivisión en cinco: menciona cuatro de estas razones, que en su momento dieron san Jerónimo e Ignacio de Antioquía, y propone aquí una quinta, pensada por ella: Dios quiso que José se desposara con María para darle al santo mayor dignidad y premiar su perfección: “Por darle tal dignidad, / a su madre desposó; / que mérito tan gigante, / no pide premio mayor”. El octavo villancico es una graciosa ensalada que incluye una jácara sobre el oficio de carpintero y la vida de José con su familia: “Érase un buen carpintero...” está seguida de un “Juguete”, en el que el “señor Doctor” pregunta: ¿Cuál fue el oficio de José? Y ofrece un premio a quien acierte. Aquí se introduce otra subdivisión con las diferentes respuestas que van dando los niños de la capilla: Pastor (hasta de los corderos del Antiguo Testamento, como Isaac). –No– dice otro, “fue labrador / de la semilla mejor”, pues sustentó a aquel Pan soberano (Cristo transfigurado en el pan de la eucaristía). Y aquí se introduce otra división dentro de la subdivisión anterior,²⁰ ya que ese Pan soberano está prefigurado de diferentes maneras en el Antiguo Testamento: el pan que sustentó a Elías, y a Habacuc, y las espigas de Ruth, y la Mesa del Pan de Proposición, y el blasón de José, salvador de Egipto, que supo guardar el trigo para alimentar al pueblo de Egipto

²⁰ No olvidemos que “Predicar es arborizar”, como –gráficamente– se decía en los manuales de predicación medievales (*apud* Catedra, 1994: 186).

en tiempos de las vacas flacas. –No, responde el tercer niño del coro, tampoco fue labrador: José fue carpintero –y enumera catorce instrumentos del oficio–, quizá porque había de labrar el madero de la cruz. Pero a pesar de todas estas respuestas, al parecer, ninguno ha acertado, y el doctor pregunta: ¿se dan por vencidos? ¿les digo la respuesta correcta? Todos responden que sí, y el doctor da la solución, basada en un juego de palabras: el oficio de José es “Oficio de Prima Clase, / con el Rito más solemne / el que tiene; / porque es de España blasón / ser patrón, / y protector y abogado / muy amado”. Entra después el Indio, que también quiere proponer su adivinanza, pues –dice– no solo los doctores tienen derecho a hablar [¿de teología?]: “Yo también, *quimati* Dios, / *mo* adivinanza pondrá, / que no solo los Dotore / habla la Oniversidá.” Y pregunta: ¿cuál es el mejor san José? Los doctores quedan desconcertados: ¿qué disparate, si sólo hay un san José! Y el Indio le responde que, entre todos los san José que hay en las iglesias, el mejor es el de Xochimilco, porque es el mejor labrado.²¹

Siguen cuatro villancicos bajo el rubro: “Para la misa”. El noveno (“A la epístola”) compara la fe de san José con la de santo Tomás, y sugiere que la de José es mayor, pues en Tomás es primero el ver que el creer, por eso Dios le muestra su carne, mientras que José cree sin ver (“¿Creer y no ver!”), y Dios, en premio, le muestra su voz (a través del ángel). El décimo villancico (“Al ofertorio”) ilustra en voz de José la idea de la ceguera voluntaria, pues el santo decidió renunciar a sus ojos antes que sentir celos por el embarazo de María: “Ya que en llanto no se aneguen / porque a tanto se atrevieron, / ojos que contra ella fueron, / luego cieguen”. La undécima pieza (“Al alzar”) profundiza en el tema de los celos de José.²² Se propone una pregunta más: ¿por qué, si Dios piensa anunciarle a José el misterio de la encarnación, no lo hace antes de que se note el embarazo de María, evitando así que sufra celos? ¿Es por ponerlo a prueba “con el dolor más acerbo”? No. Es para hacerlo partícipe de sus mismos sentimientos: pues Dios también sintió celos –celos de su pueblo–. Por tanto san José igual debe sentirlos, casi como una prerrogativa, para ser más parecido a Dios: “Pues sienta él entre los santos / solamente este tormento; / que es padre de Cristo, y debe / parecerse al Padre Eterno”.

c) La *peroratio* o conclusión. El duodécimo y último villancico de la serie (“*Al Ite missa est*”) es una conclusión –o peroración–, con un encarecimiento final del santo que trata de mover al auditorio a la identificación amorosa con José. Esto se logra por medio de una paradoja: la extraordinaria grandeza de José reside en su pequeñez. En efecto, Dios no lo hizo tan bueno o tan grande como Él, precisamente para hacerle la mayor merced: la de que el mismo Dios, siendo más grande que él, estuviera por debajo suyo y le obedeciera, “pues Dios lo sustenta todo, / y él daba a Dios de comer”. La admiración que despierta esta paradoja establece el tono de esa última pieza, que constituye un

²¹ El juguete con que finaliza el *Villancico VIII* introduce un último chiste: la intervención de un negro que, con su lengua pintoresca, dice que san José “pudo” ser negro. ¿Cómo?, le preguntan, y responde que bien pudo haber tenido alguna parte en la descendencia de la reina de Sabá, que fue también mujer de Salomón, de quien José descendía.

²² Méndez Plancarte dice que Sor Juana habla de celos “Por licencia poética. [...] No lo fueron, sin duda, en sentido propio” (2004: 426, nota al *Villancico XI*, vv. 5-34).

encarecimiento de la pequeñez de José, que es a la vez la nuestra y es también el secreto de su grandeza: “¡Que toda nuestra grandeza / venga de la pequeñez, / y que esté / nuestro ser, por bajo, / en tan alto ser!”

Claramente, la monja estaba más que consciente de la carga de contenido teológico de esta serie de villancicos. También sabía de sobra que hablar de teología era cosa delicada, por decir lo menos, sobre todo para una mujer. Concluye, entonces, curándose en salud y con palabras que suenan a fórmula de cierre como las que concluyen los sermones (...*Gloriam... ad quam nos perducatur. Amen*): “Yo no entiendo tan gran santo; / de mí solamente sé / que desde luego detesto / lo que no sonare bien; / y estaré / a lo que corrija / nuestra Santa Fe”.

* * *

Entre los recursos retóricos más característicos que compartieron el villancico y el sermón están:

a) La *quaestio* o pregunta. Ejemplos de este recurso son frecuentes en los villancicos desde los comienzos del género.²³ En este juego dedicado a san José ocho de las doce piezas están construidas a partir de una pregunta explícita, como en seguida veremos, y otras tres parecen ser la respuesta a una pregunta implícita.

Las preguntas planteadas de manera explícita en estos ocho villancicos son: ¿Quién será digno de engendrar un hijo de José? (*Villancico II*, vv. 17-20); ¿Quién vio que el hombre domine, y obedezca Dios? (*Villancico III*, vv. 2-3); ¿Por qué calla José? (*Villancico IV*, v.9); ¿Cuál hombre será tan digno como para merecer a María? (*Villancico V*, vv. 23-24); ¿Quién hace la mayor fineza, Dios o José? (VI, vv. 16-18); ¿Por qué no solo de virgen / sino de virgen casada tuvo que nacer el niño Dios? (VII, vv. 1-4); ¿Cuál es el oficio de san José? (VIII, Jácara, vv. 90-91), y ¿Cuál es el mejor san José? (VIII, Jácara, v. 170); y el penúltimo villancico responde a la pregunta de ¿por qué no le llega a José el aviso de la encarnación antes de ver embarazada a su esposa y sentir celos? (XI).

Los tres villancicos que responden a una pregunta implícita son el I, el IX y el X. El primero escenifica en las últimas líneas una disputa entre el cielo y la tierra por el cuerpo de José y responde a la pregunta latente: ¿quién merece más el cuerpo del santo, el cielo o la tierra? El *Villancico IX* también se construye a partir de una pregunta implícita: ¿cuál es la diferencia entre la fe de Tomás y la de José?, a la que van contestando cada una de las coplas en romance hexasílabo en las que se va describiendo, alternadamente, la fe de uno y otro (“Tomás, del sentido / se dejó vencer, / para dar asenso / a aquello que ve [...] Mas José, que sólo / asiente a la fe, / ve el vientre a María / como que no ve”). Y por último el *Villancico X* parece construido para responder, muy decidida y hasta tercamente en voz de José, a la pregunta de por qué duerme el santo: para no ver el embarazo de María,

²³ “hay que decir que las partes dialogadas ya existían en los villancicos primitivos, en los que un recurso estilístico frecuente era la pregunta, que se empleaba como elemento de intensificación expresiva. Esta estructura suponía la existencia de dos personas, entre las cuales podía haber un diálogo. La forma dilógica está, pues, en el origen del villancico” (Tenorio, 1999: 15-16).

“que le daba enojos”; porque no quiere tener ojos, ya que estos testificaron contra María; porque le dijeron que ella faltó a su fe de esposa y eso lo hizo darse cuenta de lo ciego que estaba cuando veía; porque se atrevieron a algo tan grave como ir en contra de María. Las dos últimas coplas hablan de la recompensa de Dios a la ceguera voluntaria del santo: hizo que, dormido, pudiera abrir muchos ojos y envió a un ángel a hablar con él.

El último villancico de la serie (XII) es el único –además de la dedicatoria– que no plantea ninguna pregunta, y hemos visto ya por qué: su función es la de una peroración que apela más a las emociones que a la argumentación y concluye, en tono de admiración y encarecimiento, con una exhortación a que el público sienta y “vea” la grandeza de José. Por eso no hay lugar ahí para preguntas.

b) El uso de autoridades bíblicas y patrísticas es también característico de la oratoria sagrada y un recurso muy utilizado por Sor Juana; esta serie de villancicos no es la excepción.²⁴ Además de todas las referencias más o menos explícitas que va haciendo la autora en cada una de las piezas, la jácara (*Villancico VIII*) incluye una graciosa cuarteta metapoética para referirse a las autoridades escriturarias, en la que Sor Juana se refiere a los cuatro evangelistas como cuatro escribanos, cuyas “letras de molde” dan fe –o autorizan– lo que ella acaba de decir sobre el santo: “¿Ven ustedes? Pues aquesto / no lo saco de mis cascos, / que está de letra de molde, / con fe de cuatro escribanos”.

c) Los *exempla* se concentran en el tercer villancico (el perdón concedido a los israelitas a instancias de Moisés, el sueño de Jacob, la mudez de Zacarías, la petición de Josué, la señal de Elías, el reloj de Acaz). Sobre ello volveremos un poco más adelante.

Finalmente, en relación con los recursos retóricos y como es bien sabido abunda también en los villancicos –al igual que en el resto de la poesía y la oratoria sagrada de la época– el uso de la alegoría y del concepto, así como la utilización de juegos de palabras típicos del gusto barroco, como antítesis, quiasmos, dilogías, equívocos, retruécanos etcétera, de los cuales pueden encontrarse varios ejemplos en las líneas que preceden.²⁵

²⁴ Las notas de Méndez Plancarte son invaluable, entre muchas otras cosas, para señalar las referencias a medida que ocurren en el texto: *Dan* XIV; *Deut* xxv; *Eclo* xxvi; *Éx* XII, XX, XXV, XXXII; *Gén* XXII, XXXII; *Is* XXXVIII; *Jos* X; *Jn* XX; *Luc* I, II, III; *Mat* I, II, XIII; *Ps* LXVII; *Reg* I, III; *Rut* II; san Jerónimo; el *Breviario romano*.

²⁵ De san José se dice que, despierto, ignora; y dormido, sabe; que duerme cuando vela y vela cuando duerme; que si los celos a todos les quitan el sueño, a José el sueño le quita los celos, etcétera. Un ejemplo de dilogía: en la jácara (*Villancico VIII*) cuando se habla de José como carpintero (“oficial”) se dice que en su taller tenía al niño Jesús (se entiende que tallado en madera y sin pintar, pues a José no le gustaban los colores por lo que suelen tener de engañoso); y sin embargo esa figura tallada de un niño estaba admirablemente *encarnada* (tenía color de carne y, al mismo tiempo, era Dios encarnado): “este oficial afamado / nunca gustó de colores / por lo que tienen de engaños. / Verdad es que, en su obrador, / estaba un rico sagrario / con un niño que no tuvo / igual, de bien *encarnado*” (*Villancico VIII*).

Al comparar los villancicos sorjuaninos a san José con un sermón que el predicador español fray Diego de la Vega había dedicado a nuestro santo en 1603,²⁶ llama la atención, más allá de esta comunidad de recursos entre ambos géneros, lo que parece ser un ejemplo específico de influencia directa de un sermón sobre un juego de villancicos. Este predicador de la orden franciscana, que fue lector de teología en el Convento de San Juan de los Reyes de Toledo durante la primera mitad del siglo XVII, publicó varias colecciones homilias (de sermones mariales, dominicales, cuaresmales, sobre los siete salmos penitenciales, etc.). Sabemos que varias de ellas circularon en la Nueva España, pues en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México hay al menos siete de estas obras (y de algunas de ellas dos o tres ediciones) que pertenecieron a diversos conventos mexicanos (los de san Diego, la Merced, san Francisco y san Cosme); entre ellas, dos ediciones del *Paraíso de la gloria de los santos* (la de Barcelona de 1611 y la de Valladolid de 1607).

Es muy posible, por tanto, que Sor Juana haya tenido acceso a los sermones de este autor, o incluso a los de su predecesor y correligionario, fray Alonso de la Cruz, en cuyos *Discursos evangélicos...* (1600)²⁷ –publicados muy pocos años antes según ha señalado Miguel Herrero García– fray Diego se basó para varios lugares de sus sermones (incluso plagió algunos de ellos, según mostró el estudioso de la oratoria sagrada del período áureo español).²⁸ Entre estos sermones de fray Alonso se encuentra uno sobre san José, y no sería sorprendente que fray Diego hubiera tomado también una o más ideas de su hermano de hábito a la hora de escribir el suyo dedicado a nuestro santo.

Aun tomando en cuenta que en torno a la teología josefina circulaban en el siglo XVII una serie de motivos que se repetían en la predicación, la poesía, la música y las artes plásticas, los que concurren por igual en el sermón de fray Diego de la Vega y en este juego de villancicos de Sor Juana son quizá demasiados como para pensar en una mera coincidencia. En algún caso, además, el motivo se plantea en los versos de la monja con frases casi idénticas a las de la prosa de fray Diego. Veamos cuáles son los presentes en ambos, y cómo son tratados por cada uno de ellos.

²⁶ “En la festividad del glorioso san Ioseph, esposo de la Virgen nuestra Señora”, en Diego de la Vega, *Paraíso de las glorias de los santos donde se trata de sus prerrogativas y excelencias. Primero y segundo Tomos...* (1603: 162-173). Hay una “segunda impresión” a la que el autor añadió cinco sermones nuevos, hecha en Valladolid, 1607, impresa por Juan de Bostillo. Y otra más de 1611, impresa en Barcelona, en la imprenta de Sebastian de Cormellas. Esta última y la de Valladolid de 1607 están en la Biblioteca Nacional de México. El “Sermón de san José” de fray Diego de la Vega también está recogido por Miguel Herrero García (1942: 21-32 [cito por esta edición]).

²⁷ En la Biblioteca Nacional de México hay un ejemplar con marca de fuego del Colegio de san Pedro y san Pablo de México.

²⁸ Herrero García dice que la Primera Parte de los *Discursos evangélicos...* de fray Alonso de la Cruz se publicó en 1599 (1942: XXXII-XXXVII), pero sólo he visto el ejemplar de 1600 de la Biblioteca Nacional de México.

ASUNCIÓN CORPÓREA DE JOSÉ

El *Villancico I* del juego a san José comienza escenificando la situación que impera en el mundo tras la muerte de José: la tierra llora por perderlo y el cielo se alegra. Con este rudimento de diálogo, Sor Juana “parece suponer su ascunción corpórea [de san José], según la opinión de san Bernardino de Siena, Gersón, etc.”, como observó Méndez Plancarte en su nota a este primer villancico de la serie. Es decir, Sor Juana parece adherirse aquí, tácitamente, a dicha “verdad piadosa”, aunque se cuida de formularla como verdad dogmática: “Como aun después de su muerte / la Tierra lo poseía, / y guardado lo tenía / en su calabozo fuerte, / siente más perder la suerte / cuando tanto bien la deja. ¡Ay, que se queja! / Como el cielo carecía / la ventura de tenerlo, / cuando llega a poseerlo / es más grande su alegría, / y con dulce melodía / se da a sí la enhorabuena. ¡Ay, cómo suena!”²⁹

Por su parte, fray Diego cierra su sermón refiriéndose también, de manera elocuente y gráfica, a la ascunción de José a los cielos en cuerpo y alma, aunque la presenta igualmente como una posibilidad, o como una creencia piadosa (“no falta quien diga que...”), sin atreverse tampoco a postularla como verdad dogmática. Si bien en este caso el tema es planteado en tono diferente por ambos, su sola presencia y la prudencia con que es propuesto son significativas:

Fue tanto (porque cerremos con esto el proceso al discurso) lo que mereció con Dios este santo, y los favores que de su liberalísima mano ha recibido, que *no falta quien diga* que está en cuerpo y en alma en el Cielo, acompañando a su esposa la Sacratísima Virgen [...]. De lo cual quién duda sino que la Virgen nuestra Señora tendrá gloria accidental y singular alegría y contento [...]. Será grande gloria y contento para esta mujer cuando vea a su marido ennoblecido y honrado, vestido de púrpura y al cuello su cadena de oro, entre los senadores y príncipes de la Tierra...” (Vega, 1603: 32) [cursivas mías].

SAN JOSÉ EQUIPARADO A LOS ÁNGELES

En el mismo primer villancico Sor Juana dice que José fue un ángel, ya que solo los ángeles tuvieron la suficiente dignidad como para ser sus interlocutores: “pues tan Ángel se mostró, / que nunca a hablarle llegó / ninguno que Ángel no fuese...”. Y en su sermón Fray Diego había dicho que san José estuvo por encima de los ángeles, ya que a ninguno de ellos se le concedió una dignidad semejante a la que se concedió a José: la de ser llamado padre de Cristo: “tan glorioso título, tan grande alteza de dignidad, [la de llamarse padre de Cristo...] no se le concedió a ningún ángel...” (Herrero García, 1942: 24-25).³⁰

²⁹ Méndez Plancarte parece suscribir también la idea en su edición de los villancicos de Sor Juana, aunque no lo hace abiertamente puesto que no se trata de un dogma aceptado por la Iglesia (Méndez Plancarte, 2004: 420, n. 292, vv. 15-18).

³⁰ Más adelante, cuando trata del episodio del sueño de Jacob, vuelve a referirse a José como: “[...] el ángel más inmediato que estaba en la cumbre de la escalera” (1942: 31).

El concepto y la manera de formularlo son muy cercanos, por más que la idea de asociar a san José con los ángeles tampoco sea original de fray Diego de la Vega, pues es uno de tantos motivos sobre el santo que había aparecido ya en sermones anteriores, como sucede con la mayoría de los puntos tratados por él y por Sor Juana en sus composiciones sobre el santo.

PATERNIDAD DE JOSÉ

Fray Diego en su sermón comienza refiriéndose –de acuerdo con la tradición exegética– a la Ley del Levirato para fundamentar con autoridades bíblicas la paternidad de José: “Mandaba Dios en su ley (*Deut.* 25) que si alguno muriese sin hijos, el hermano del difunto se casase con la mujer para que [...] llevase adelante el linaje [...]. El glorioso san José estaba muerto en cuanto al uso matrimonial [...], por el voto de la pureza que tenía prometido” (Herrero García, 1942: 24). A continuación hace un encarecimiento de la dignidad de José, a quien Dios padre le cede el título de padre de Cristo: “¡Oh título glorioso e ilustre, oh dignidad hasta hoy no merecida de nadie! Lo más que alcanzaron los santos más estirados fue ser llamados hijos adoptivos de Dios [...] pero ser padre de Dios, para solo san José se guardaba...” (1942: 24).

El *Villancico II* de Sor Juana comienza con frase casi idéntica: “Si manda Dios en su Ley, / que al que sin hijos acabe, / por el más cercano deudo / vuelva su nombre a excitarse...”³¹ Tras argumentar que en el momento de la encarnación José estaba “muerto” para el mundo debido a su voto de virginidad, hace una ponderación, al igual que fray Diego, de la enorme dignidad del santo, reflejada en el hecho de que Dios le da a su hijo natural para que José pueda llamarlo hijo, “que para ser Hijo suyo / solo Cristo fue bastante”.

También en este caso, y como era de esperarse, antes de Sor Juana se habían predicado y publicado sermones en el mundo novohispano que trataban el tema de la paternidad de san José, y que recurrían al mismo argumento para justificarla.³² Lo que sí llama la atención y hace pensar en una influencia directa de ese sermón de fray Diego en los villancicos de Sor Juana es la semejanza en la construcción y el tono de las frases, y en varios casos el mismo vocabulario.

³¹ Los subrayados son míos. Fray Diego: “Mandaba Dios en su ley (*Deut.* 25) que si alguno muriese sin hijos... el hermano del difunto se casase con la mujer para que [...] llevase adelante el linaje [...]”; Sor Juana: “Si manda Dios en su Ley, / que al que sin hijos acabe, / por el más cercano deudo / vuelva su nombre a excitarse...” (*Villancico II*). Fray Diego: “Lo más que alcanzaron los santos más estirados fue ser llamados hijos adoptivos de Dios [...] pero ser padre de Dios, para solo san José se guardaba...” (Herrero García, 1942: 24); y Sor Juana invierte los términos: “que para ser Hijo suyo / solo Cristo fue bastante”.

³² Puede verse, por ejemplo, el sermón de Gonzalo de Valle (1676). Ahí el predicador lleva las cosas más lejos y se atreve a decir que José es hermano del Espíritu Santo (fols. 44-46). (Agradezco a Jorge Gutiérrez Reyna el conocimiento y la cuidadosa *reportatio* de este sermón).

JOSÉ COMO ESPOSO DE MARÍA. MATRIMONIO

El predicador se pregunta: “¿por qué traçó el cielo que, aviendo de nacer el Verbo Divino de madre Virgen y Pura, pero que fuesse desposada, y que tuviesse marido?”. Y anuncia que dará únicamente dos razones; la primera tomada de san Jerónimo (y de la tradición exegetica a partir de él), según la cual la sombra de marido que fue san José sirvió para ocultar del Demonio el misterio de la redención. La segunda respuesta, que fray Diego toma de San Eusebio Emiseno (y también de la tradición exegetica cristiana), apunta directamente a un mensaje moralizante que le interesa dejar bien claro para su auditorio: Dios dispone que María y José estén adecuadamente casados para cuidar las apariencias y que la pareja no llegara a ser escándalo de nadie.

Sor Juana aborda la misma pregunta sobre las razones del matrimonio de José y María en el *Villancico VII* de esta serie: “¿Por qué no de simple Virgen, / sino ligada a la unión / del matrimonial consorcio, / el Hijo de Dios nació?”,³³ pero su respuesta, más exacta y más exhaustiva que la del sermón de fray Diego, parece construida con este en mente, con el propósito de hacer algunas precisiones filológicas –o teológicas– que podrían encajar perfectamente en cualquier sermón de la época. Para comenzar, la monja nos informa que san Jerónimo propuso tres razones para aquel matrimonio. Luego señala que el mismo san Jerónimo añadió una cuarta razón, que dijo haber tomado de Ignacio de Antioquía: “Tres razones da, y la cuarta / dice que Ignacio añadió.” La observación de la monja es significativa, porque la razón que había añadido Ignacio de Antioquía para el matrimonio de José es la que el predicador español había elegido, atribuyéndola sin más a san Jerónimo. Al buen entendedor –e indudablemente los había entre el auditorio de sor Juana– podía bastarle esto para darse cuenta de que la monja estaba haciendo de paso una breve *crisis* de ese pasaje del sermón de fray Diego. Pero además a continuación, como para poner la puntilla, Sor Juana anuncia que *ella* añadirá una quinta razón para el matrimonio entre María y José: “yo la quinta he de añadir / en honra de mi Patrón, / pues será a favor de todos / si es razón a su favor”. Y esa razón consiste en que Dios quiso dar a José el mejor premio posible: que, gracias a ese matrimonio, el mismo Dios le llame “padre”: “Digo que fue por premiar / de José la perfección, / pues sólo era digno premio / el llamarlo padre, Dios. / Por darle tal dignidad, / a su Madre desposó; / que mérito tan gigante, / no pide premio menor”.

LA OBEDIENCIA DE TODOS HACIA JOSÉ

Dice fray Diego en su sermón que Dios le concedió a José, si no el haber engendrado a Cristo, sí “la autoridad y respeto, cuidado y gobierno de aquella santa familia, que acerca

³³ “¿Por qué no de simple virgen, sino de casada?, pregunta literalmente san Jerónimo (lib.1 , Comment. In cap. 1 Matth: en el *Breviario Romano*, 24 Dic.) Y tras aducir *tres razones* (para que, por la genealogía de José, constara el origen de María; y para que los judíos no la lapidaran como adúltera, y para que la protegiera en la huida a Egipto), recuerda que “el mártir Ignacio añadió una cuarta”: para que la concepción virginal de Cristo quedara oculta al demonio [...]” (Juana Inés de la Cruz, 2004: 423, notas a vv.1-10).

de ésta fue el título y principado [...] de Cristo, de la Virgen y los apóstoles, que todos le obedecían y le estaban rendidos; que los demás santos fuéronlo obedeciendo a Dios; pero san José siendo obedecido de él y de todos” (Herrero García, 1942: 25-26). Y asegura que esta dignidad “es la cifra y el *tanto monta*” de las alabanzas de José.

Sor Juana dedica su *Villancico III* a ponderar el extraordinario hecho de que Dios haya obedecido a José, mostrando que lo ensalzó sobre todos: patriarcas, profetas y ángeles. Lo ilustra con cinco ejemplos –*exempla*, en términos de la retórica sacra– de diferentes casos en los que Dios obedeció a los hombres: en primer lugar Moisés, cuando logró el perdón divino para el pueblo de Israel cuando Jehová estaba airado por su idolatría; después Josué, que rogó a Jehová que detuviera el curso del sol –y lo consiguió–; también menciona el reloj de Acáz, que a ruegos de Isaías Dios hizo retroceder. Por otra parte, Dios concedió a Jacob triunfar en la lucha con el ángel (aunque salió herido). El último ejemplo que da Sor Juana es cuando Dios hizo llover fuego del cielo a petición de Elías. El villancico termina afirmando que José excede a todos estos grandes hombres, que fueron meros *tipos* (prefiguraciones) del santo: “Pues ¿quién puede ser / tan grande varón, / que de los mayores / celebras mayor? [...] ¿Quién oyó? ¿Quién oyó lo que yo: / que el hombre domine, / y obedezca Dios?”.

En su sermón, fray Diego había utilizado dos de estos ejemplos para el mismo propósito (mostrar la obediencia de Dios hacia ciertos hombres y al mismo tiempo afirmar que san José los excedió a todos): “¿Quién duda sino que *le aventajó Dios a muchos de los grandes del Cielo* escogiéndole, como le escogió, para ministerio tan alto como fue ser esposo de la que escogía por madre? Por lo menos [...] *aventajó a todos los profetas y patriarcas que antes de él le habían precedido*” (1942: 31). Uno de estos ejemplos es el de Josué: “Espántase la Escritura [...] de que obedeciese Dios al mandamiento de un hombre tan puntualmente” (1942: 31-32). Y se hace la siguiente pregunta retórica: “Glorioso sant Joseph, si tanto es obedecer Dios al mandamiento de un hombre una vez en la vida, y detenerle el sol para acabar sus victorias ¿cuántas veces os obedeció Dios, pues os estaba sujeto y rendido?”. El otro ejemplo usado tanto por el predicador como por la autora de los villancicos es el de la visión de la escala de Jacob en *Génesis* 28; pero en este caso ambos hacen un uso muy distinto del mismo material. Hemos visto cómo lo aprovecha Sor Juana; el predicador, en cambio, cita nuevamente a Ruperto para decir con él que esta escala representa la descendencia de Cristo y que los ángeles que subían y bajaban por ella eran: “aquella sucesión de tantos patriarcas, profetas y reyes, desde Abraham hasta José”, y por tanto “este glorioso santo fue el de más merecimientos de todos, porque era el ángel más inmediato que estaba en la cumbre de la escalera” (1942: 31).

Otro episodio bíblico que ambos utilizan como *exemplum*, pero dirigido a ilustrar cosas distintas, es el de Éxodo 31, en que Dios perdona a los israelitas a ruegos de Moisés. Hemos visto también cómo lo usa Sor Juana. Fray Diego había recurrido a esa misma historia bíblica páginas atrás en ese mismo sermón, pero no para ejemplificar la obediencia de Dios hacia un hombre, sino para probar un punto moralizante.³⁴

³⁴ Páginas antes de los ejemplos mencionados, cuando el predicador se refiere a lo mucho que debe evitarse las habladurías de la gente (“las lenguas de hogaño a nadie perdonan”), trae a colación el “admirable pasaje” del Éxodo 31, en que Dios quiere castigar a los israelitas por adorar el becerro de oro, y Moisés

Por último, el ejemplo del sueño del “otro José” (el del *Antiguo Testamento*) es utilizado solo por fray Diego para ilustrar el tema de la obediencia debida a nuestro santo: al igual que el sol, la luna y las estrellas se postraban para adorar al antiguo patriarca, en la Tierra, “Cristo y la Virgen y los apóstoles” le reverenciaban, le reconocían “vasallaje y mayoría” y le obedecían (1603: 31).

Sor Juana no se vale en su serie de villancicos de este *tipo* o *figura* de san José que, según la tradición exegética a partir de Bernard de Clarivau, fue José de Egipto.³⁵

La monja sigue la tradición de los Padres de la Iglesia, que considera al patriarca de Egipto como *figura* de Cristo, y a esta se refiere, solo de pasada, en el *Juguete del Villancico VIII*, cuando menciona el trigo que figuraba en el cetro del antiguo patriarca de Egipto (“figura” del Pan soberano de Dios). Y precisamente en torno a esta relación tipológica está construido su auto sacramental *El cetro de José*.³⁶

El *Villancico IX*, que encierra en breve espacio mucha teología, le da otra vuelta de tuerca al tema de la obediencia: el estribillo exclama, con un tono vocativo tópico del género: “¡Oigan la fineza que Dios quiere hacer!...”; las coplas comienzan diciendo que, en el caso de que Dios pudiera hacer otro dios tan bueno como él mismo, entonces haría otro José, ya que a este le dio todos los poderes posibles. Pero inmediatamente surge una objeción: Dios, encarnado en Cristo, quiso obedecer a su padre putativo; por tanto hacer a este igual en todo a Dios no sería una fineza tan grande, pues la obediencia entre iguales no es lo mismo que la obediencia de Dios hacia un simple hombre, que es la fineza especial que Dios quiso tener con José. Para concluir, este último villancico nos presenta una paradoja: por una parte pondera la grandeza de José, que llegó a tener a su cargo más de lo que tuvo el propio Dios: “pues Dios lo sustenta todo, / y él daba a Dios de comer; / y tuvo, a fe, / súbditos mejores, / pues que Dios lo fue”. Y por otra parte reflexiona sobre su –nuestra– pequeñez: “¡Que toda nuestra grandeza / venga de la pequeñez, / y que esté / nuestro ser, por bajo, / en tan alto Ser!”.

logra finalmente aplacar la ira de Dios diciéndole que debía hacerlo al menos para calmar las bocas de los maledicentes (Herrero García, 1942: 27).

³⁵ San Bernard de Clarivau, que fue quizá el primero, desarrolló magistralmente este paralelismo entre José de Egipto y san José; en sus *Homilias en alabanza de la Virgen María* habla de los varios atributos que tienen en común ambos patriarcas: el nombre, la castidad, ciertos acontecimientos determinantes en su vida (el primero, vendido por sus hermanos celosos y llevado a Egipto, prefigura la venta de Cristo; el segundo, huyendo del celoso Herodes, lleva a Cristo a Egipto; el primero, guardando fidelidad a su amo, se rehúsa a unirse a su mujer; el segundo, reconociendo que su ama es una virgen, la cuida guardando continencia fiel; el primero tenía el don de interpretar los secretos ocultos en los sueños; el segundo no solo conoció los misterios celestes sino que participó en ellos, etc.); por otra parte, el primer José guardó grano para él y para todo el pueblo; al segundo le fue encomendado el Pan descendido del Cielo para su salvación y la de todo el mundo (1993: 28-29). Siglos más tarde Francisco de Sales, en su esquema de sermón para la fiesta de san José del 19 de marzo de 1614, también desarrolla esta interpretación tipológica entre los dos patriarcas: el primero fue salvador de Egipto; el segundo fue salvador del Salvador del mundo; al primero el Faraón le dio el sello real, que simbolizaba su acceso a los secretos del gobierno; al segundo le fue revelado el secreto de los secretos, etcétera. (Chorpenning *apud* Sales, 1999: 68-69).

³⁶ Se ha observado que esta utilización de José de Egipto como figura –o “sombra”– de san José fue frecuente en la América virreinal porque, aprovechando el hecho de que José fue una especie de “vicefaraón” de Egipto, servía para poner de relieve la figura de los virreyes (Sales, 1999: 64-65 y 70 nn. 6 y 7). Por esta razón (y por los datos aducidos en la nota anterior) es curioso que Sor Juana no haga prácticamente uso de esta tipología, ni en el auto *El cetro de José* ni en los “Villancicos a san José.”

Fray Diego de la Vega habla de los celos con gran naturalidad. Fue la prueba, la “piedra de toque” que Dios impuso a su justicia. No fue pequeña: “ver preñada a la Virgen y no entender el misterio”. Porque, aunque los celos se queden solo en imaginaciones y sospechas y resulten ser injustificados “no sólo entre gente de honra y que tiene sangre en el ojo suele ser mal rabioso, pero aun en la gente sin honra y sin sangre” (Herrero García, 1942: 30). Y a continuación nos presenta una “plática”, o breve dramatización para que, como sus oyentes, nos hagamos cargo de los sentimientos y zozobras del buen José:

Los ojos del cuerpo afirmaban lo que negaban los del alma; los unos fabricaban máquinas y tejían pensamientos, y los otros los deshacían; y así eran las telas de Penélope, que lo que los unos tejían, destejían los otros. Encerrábase a solas en su aposento, daba y tomaba en aquesto, revolvía en su pecho un mar de tristes pensamientos... ¡Qué apretado se vio su corazón! ¿Quién duda sino que diría con palabras de mucho corazón: ¡Oh, triste suerte; oh, desventura grande; oh, mundo trocado; oh, vueltas de fortuna, cuán presto se me ha acabado toda mi gloria! ¡Secado se me ha mi primavera, eclipsado veo el sol de mi ventura, pues tengo que ausentarme de la que lucía en mis ojos ¿Es posible que tengo yo que dejar a mi esposa María? ¡Oh, duro caso, que viva yo, y viva sin ella! [...] Quien está hecho a su dulce presencia, a su agradable compañía, a sus sabrosas palabras, a los regalos de su mano, ¿cómo la tendrá para firmar su repudio? ¡Oh, María!, y ¿qué mano habrá que esto emprenda? A lo menos, no será la mía, no la de este desdichado de tu esposo, que por tan dichoso solía tenerse. Por ese mundo me iré como hombre aburrido y confuso” (Herrero García, 1942: 30).

Sor Juana admite también sin reservas los celos de san José, como era frecuente entre exégetas y predicadores –si bien con tonos y enfoques diferentes–, y utiliza igualmente la paradoja antitética, “los ojos cerrados ven verdades / los ojos abiertos, mentiras”: “Para no ver el preñado, / José, que le daba enojos, / de María, los dos ojos / ha cerrado. / Contra su vista severo / dijo airado, porque vía: / ¿Testigos contra María? / No los quiero. / Si dicen que en empleo / de mi esposa falta fe, / nunca estoy más ciego que / cuando veo. / Ya que en llanto no se aneguen / porque a tanto se atrevieron, / ojos que contra ella fueron, / luego cieguen. / Viendo Dios que eran despojos / sus ojos, de su sentir, / hízole dormido abrir / tantos ojos. / Hablóle un Ángel glorioso, / porque solo pudo ser / bastante a satisfacer / a un celoso” (2004: 145).³⁷

³⁷ Don Alfonso Méndez Plancarte, indudablemente profundo conocedor de la tradición exegética relacionada con las dudas de José, siente, sin embargo, la necesidad de aclarar en nota a este pasaje que “Por licencia poética llama sor Juana *celos* a la zozobra de san José al ver y no saberse explicar la gravidez de su esposa... No lo fueron, sin duda, en sentido propio” (Juana Inés de la Cruz, 2004: 426). Para abonar a la causa de los celos de san José, nada como la ocurrencia de Gonzalo de Valle en el sermón citado en la nota núm. 32 *supra*. El predicador novohispano se hace la pregunta de por qué fue el Espíritu Santo quien engendró a Jesús y no precisamente Dios Padre: “es el caso que es muy celoso, es muy escrupuloso José”... y explica que el Espíritu Santo, a diferencia de Dios Padre, “no huele a cosa de generación” (1676: fols. 44-46).

Otro predicador contemporáneo de fray Diego, bien conocido por Sor Juana, había utilizado esta misma antítesis paradójica para hablar de los celos y tribulaciones de san José: António Vieira. En un sermón de san José predicado en 1644, para el cumpleaños del rey don Juan IV de Portugal, dice (refiriéndose al amor y a los celos como afectos ciegos): “Disse affectos cegos, e tam cegos; porque os ciumes de S. Joseph erão fundados nas evidêcias do que via, e não a mais perigosas cegueiras, que as que tem da sua parte os olhos. Dous olhos, e dous cegos guiavaô a Joseph neste caso: oh que occasiaô para hum precipicio!” (Vieira, 1983: 85-86).

DEVOCIÓN PERSONAL VS. DEVOCIÓN OFICIAL A SAN JOSÉ EN LA NUEVA ESPAÑA. LOS CASOS DE EGUIARA Y SOR JUANA

No hay que perder de vista que el proceso de reivindicación y dignificación de la figura de san José que culminó en el siglo XVII fue un proceso oficial y en buena medida impuesto (por la moda espiritual, por la ideología del momento, por la institución eclesiástica y política y por algunas órdenes religiosas), y por tanto de naturaleza muy diferente de la devoción individual hacia el padre putativo de Jesús, de raíz más personal y carácter algo más “libre” y “espontáneo”, y que ciertos creyentes (algunos de los cuales eran predicadores, poetas, músicos, artistas plásticos) pudieron llegar a sentir hacia el esposo de la virgen María. Por otra parte, es verdad que la devoción oficial, antes de convertirse en un programa ideológico diseñado con intereses muy específicos, puede tener su origen en la devoción personal, más o menos espontánea y “genuina”, de un individuo lo suficientemente capaz y motivado como para “imponer” esa devoción sobre la comunidad.

Tener presente esta diferencia entre devoción oficial y devoción personal es necesario si se quiere evitar el error de atribuir a un poeta o predicador una devoción especial –personal, espontánea– a determinado santo. Es el caso de lo que ha sucedido con Sor Juana, a quien más de una vez se ha querido ver como devota de san José. Basta una ojeada superficial a los dos primeros volúmenes de sus obras completas (que contienen su *Lírica personal* y *Villancicos y Letras sacras*, respectivamente) para comprobar que de los doce juegos completos de villancicos suyos que conservamos hay solo uno dedicado a san José. Las otras composiciones dedicadas a nuestro santo son, por una parte, un romance y, por la otra, una glosa en décimas y un soneto (composiciones número: 54, 137 y 209), de los cuales cuando menos este último fue hecho siguiendo los lineamientos y el tema impuestos por un certamen. No creo que la existencia de esas piezas, escritas en un contexto como el novohispano del siglo XVII, casi indudablemente todas por encargo o por cumplir con lineamientos formales y temas impuestos desde fuera,³⁸ sea suficiente

³⁸ El soneto (2004: núm. 209) fue escrito, de acuerdo con el epígrafe, “según el asunto de un certamen que pedía las metáforas que contiene”; la glosa no tiene epígrafe, pero probablemente fue hecha también siguiendo el asunto de una academia o certamen, o porque lo pedía la ocasión (alguna misa o festividad dedicada a san José). Y quizá lo mismo podría decirse del romance, que está planteado en forma de adivinanza: “Escuchen qué cosa y cosa / tan maravillosa, aquésta...” En todas estas composiciones poéticas hay conceptos teológicos que eran moneda más o menos corriente en la predicación de la época. El simbolismo de san José como la *palma* (probablemente originado en san Bernardino de Siena) es uno de ellos.

como para hablar, como lo hicieron en su momento y cada una por su lado Marie-Cécile Bennassy-Berling (1983) y Georgina Sabat de Rivers (1996), de la “devoción”, ni de la “veneración” –quizá ni siquiera de la “simpatía”– de Sor Juana por san José, por más que tanto el romance como los villancicos sean piezas muy bien logradas. Por las mismas razones, tampoco podemos atribuir una devoción personal por san José a un predicador solo por el hecho de que haya dedicado un sermón –o más– a nuestro santo. Es el caso, por ejemplo, de Antonio Delgado y Buenrostro, quien dedicó (por razones “profesionales”) tres de sus sermones al padre putativo de Jesucristo, sin que en ellos se trasluzca el más leve resquicio de una devoción personal, genuina, hacia el santo.³⁹ Otra cosa podría haber sucedido con Antonio Núñez. En un manuscrito suyo dado a conocer por Dolores Bravo (2001: 62-87), una *Cartilla christiano política dispuesta por el P. Antonio Núñez ... para la pueril y primera educación de dos niñas, hijas espirituales suyas, hay dos capítulos que dejan traslucir la posible devoción del prelado por san José.*⁴⁰

También puede hablarse con razonable grado de certeza de devoción a san José en el caso de Juan José de Eguiara y Eguren, quien dedicó no solo varios sermones, pláticas y apuntes de sermones al santo de tono bastante personal, sino que escribió un extenso e importante “Tratado sobre el Santísimo José, Esposo de la Madre de Dios”.⁴¹ Por otra parte, son significativas las fichas de la enorme obra de Eguiara, la *Bibliotheca mexicana*, relativas a los autores de nuestras tierras que escribieron sobre el santo, lo mismo que el catálogo de publicaciones de la Imprenta de la Biblioteca Mexicana, fundada y dirigida por el ilustre sabio dieciochesco; finalmente son un índice de su devoción todas las obras que de alguna manera tratan sobre el esposo de María que se encuentran en la lista de libros de su biblioteca personal.⁴²

El caso de Sor Juana, en cambio, es otro. A pesar de estar inmersa en un lugar y en un momento de pleno florecimiento y de fuerte impulso oficial de la devoción a san José, y a pesar de haber dedicado al santo un juego de villancicos llenos de aciertos poéticos y de erudición teológica; y a pesar también de dedicarle otras tres composiciones poéticas,

³⁹ Véase nota 8.

⁴⁰ En una reseña a este libro de Dolores Bravo, Antonio Alatorre observó que ambos capítulos de la cartilla de Núñez “han sido enérgicamente castigados (incluso se ha arrancado un folio), y no es posible leer sino el comienzo y el final. Se trata de una ‘Glossa mental del Padre Nuestro a san Joseph.’ Las frases finales muestran a un Núñez no muy seguro de sí mismo (o, en todo caso, muy cauteloso): ‘No sé si deliro o razono. Miradlo allá vosotras y consultadlo con vuestro padre espiritual y cuerdos mayores; y si a [ellos no] les pareciere a propósito, pasadlo en blanco como no dicho, o borradlo de negro’. En efecto, podría parecer arriesgadillo decir, por ejemplo, ‘Glorioso san José que estás en los Cielos...’ y ‘Hágase tu voluntad ...’, etcétera. Seguramente Núñez, curándose en salud, prefirió autocensurarse”. Otra noticia que aquí interesa es que, en nota a pie, observa también Alatorre que “Beristáin atribuye a Núñez una *Práctica de devoción a san José*, 1681, que no ha sido descrita por los bibliógrafos modernos” (Alatorre, 2003: 12).

⁴¹ Forma parte de las *Selectae Dissertationes Mexicanae ad Scholasticam expectantes Theologiam* (1764: párrafos 552 al 1244) y fue concebido como texto para los alumnos de la Universidad de México. Contamos para el conocimiento de estas *Disertaciones*, además del manuscrito, con una cuidadosa descripción hecha por Ernesto de la Torre Villar de la manera como están concebidas y organizadas en su totalidad, además del detallado capítulo del P. Roberto Balmori Cinta (1993: 29-52), que resulta sumamente útil para conocer el contenido del tratado sobre san José, pues va glosándolo con claridad y detenimiento, párrafo por párrafo.

⁴² Un análisis más detallado de este tema se encontrará en mi artículo “Eguiara y san José”, en prensa (IIB/UNAM).

Sor Juana no se muestra especialmente devota de san José. Y creo también que si sondeáramos más en esta hipótesis así como en la muy probable devoción personal de Núñez por el marido de la Virgen y en la segura devoción que le profesó Eguiara y Eguren, podríamos hallar aspectos interesantes sobre la manera de pensar y de sentir de estos dos destacados predicadores y hombres de letras, y quizá también sobre las raíces culturales, religiosas, sociales y psicológicas de la notable propagación, durante los siglos XVI y XVII, de una devoción como la que se profesó al padre de Cristo y esposo de la Virgen. Quede esto, a manera de sugerencia, como colofón para concluir estas reflexiones.

Hemos visto cómo, durante la época virreinal, los géneros del villancico y el sermón convivieron estrechamente, y una de las consecuencias de esta convivencia fue que entre ambos –sermones y villancicos– se estableció un rico diálogo intertextual no exento de tensiones. El contexto de la “invención” y el desarrollo, durante los siglos XVI al XVIII, de la devoción oficial a un santo relativamente nuevo en el mundo católico como fue san José, nos ha proporcionado un trasfondo específico para analizar un ejemplo de este diálogo entre géneros. Ambos, el villancico y el sermón, contribuyeron a consolidar y difundir la devoción al esposo de la Virgen, y lo hicieron echando mano de recursos formales y retóricos casi idénticos, como espero haber mostrado, a pesar de hacerlo uno desde el verso y el otro desde la prosa; y ambos hicieron igualmente eco de los motivos en torno a la devoción a san José que, para entonces y en buena medida gracias a ambos géneros, se convirtieron en tópicos. De paso, la búsqueda de ejemplos para ilustrar esta hipótesis de trabajo nos llevó a poner en duda la supuesta devoción de Sor Juana a san José y, lo que resulta más interesante, a encontrar una casi segura fuente directa de sus “Villancicos a san José”: el “Sermón de san José”, de fray Diego de la Vega.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, 1987. “La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35, 2: 591-673.
- , 2003. “Sobre el P. Núñez, confesor de sor Juana (a propósito de dos libros recientes)”. *Literatura Mexicana* 14, 1: 7-22. [<http://revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/28491>]
- ALATORRE, Antonio y Martha Lilia Tenorio, 1998. *Serafina y sor Juana (con tres apéndices)*. México: El Colegio de México.
- ALONSO DE LA CRUZ, Fray, 1600. *Discursos evangélicos y espirituales en las fiestas principales de todo el año, de nuestro señor, nuestra señora, apóstoles y de algunos santos particulares*. Barcelona: Empremta de Iayme Cendrat.
- BALMORI CINTA, Roberto, 1993. “La josefología de Juan José de Eguiara y Eguren”. En *Juan José de Eguiara y Eguren y la cultura mexicana*, coord. Ernesto de la Torre Villar. México: UNAM.
- BENASSY-BERLING, Marie-Cécile, 1983. *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM.

- BORGES MORÁN, Pedro, dir., 1992a. *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas. Siglos XV-XIX. I: Aspectos generales*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____, dir., 1992b. *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas. Siglos XV-XIX. II: Aspectos regionales*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- BRAVO, Dolores, 2001. *El discurso de la espiritualidad dirigida*. México: UNAM.
- CABRERA Y QUINTERO, Cayetano, 1746. *Escudo de armas de México: Celestial Protección de esta Nobilísima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su Portentosa Imagen del Mexicano Guadalupe*. México: Viuda de D. José Bernardo de Hogal.
- CÁTEDRA, Pedro M., 1994. *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- CLARIVAUX, Bernard de, 1993. "Homilia in laudibus virginis matris". En *Homilies in Praise of the Blessed Virgin Mary*, trad. al inglés Marie-Bernard Saïd, introd. Chrysogonus Waddell. Kalamazoo, MI: Cistercian Publications.
- DELGADO Y BUENROSTRO, Antonio, 1680. *Demostración alegórica del esclarecido patriarca Señor san Joseph y del Santísimo Sacramento*. Sevilla: Tomás López de Haro.
- _____, 1693. *Historias varias canonicas moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los cielos la Uirgen Maria, madre de Dios, y Señora Nvestra del Rosario predicados en las Indias de la Nueva España*. Puebla de los Ángeles: Diego Fernández de León.
- _____, 1696. *Panegíricos sagrados que predicó a diversos asuntos en las Indias de la Nueva España el licenciado don Antonio Delgado y Buenrostro, capellán del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Doctor Don Juan Garzia de Palacios, Obispo de la Isla de Santiago de Cuba, Ciudad de la Habana [...] Sacados a luz a sombra de diferentes Mecenas, a quienes los dedica, ofrece, consagra*. Sevilla: Herederos de Thomas Lopez de Haro.
- _____, 1693. *Oración evangélica del glorioso Patriarca san Josef en la fiesta anual que le consagra la Ciudad de los Ángeles como a su patrón y abogado contra las tempestades que padece dicha ciudad en su Iglesia parrochial, patente el Santísimo Dominica quinta post Pascham Año de 1674, en Historias varias canonicas moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los cielos la Uirgen Maria, madre de Dios, y Señora Nvestra del Rosario predicados en las Indias de la Nueva España*, Puebla de los Ángeles, imp. por Diego Fernández de León.
- EGUIARA Y EGUREN, Juan José de, 1764. *Selectae Dissertationes Mexicanae ad Scholasticam expectantes Theologiam*. México: Viuda de José Bernardo de Hogal.
- FILAS, Francis L., 1944. *The man nearest to Christ*. Milwaukee: The Bruce Publishing Company.
- GARZÓN BALBUENA, Elisa, 2012. *Guía de cofradías de las parroquias del santo ángel custodio y señor san José de la ciudad de Puebla, siglos XVII-XX*. México: Adabi, Fundación Alfredo Harp Helú, Gobierno de Puebla.
- _____, coord., 2006. *Inventario de los archivos parroquiales de Señor san José, Santa Cruz, Puebla*. México: Adabi.

- GLANTZ, Margo, 1998. "Letras de san Bernardo. La excelsa fábrica". *Calíope* 4, 1-2: 173-188.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo, 1605. *Sumario de las excelencias del glorioso San Ioseph esposo de la Virgen María [...]*. Toledo: Pedro Rodriguez.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, 1942. *Sermonario Clásico, con un ensayo sobre la oratoria sagrada*. Madrid: Escelicer.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, 1976 [1951]. *Obras completas I. Lirica personal*, ed., introd. y notas Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE.
- , 2004 [1952]. *Obras completas II. Villancicos y letras sacras*, ed. prólogo y notas Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE.
- , 2009. *Obras completas I. Lirica personal*, ed., introd. y notas Antonio Alatorre. México: FCE.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1979. "El patrocinio de san José en Mallorca y su tante folklórico e iconográfico". *Mayurqa: Revista del Departament de Ciènces* 19, 1: 323-336. (Accedido 22 de septiembre, 2014). [<http://www.raco.cat/index.php/Mayurqa/issue/view/9627/showToc>].
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, 1995 [1945]. *Poetas Novohispanos. Segundo siglo, II (1621-1721)*. México: UNAM.
- MIRALLES Y SBERT, José, 1897. "Carta de D. Carlos II sobre el patronato de san José (1678)". *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana. Revista de Estudios Históricos* 7: 353.
- PAZOS, María Luisa y Catalina PÉREZ SALAZAR, eds., 1988. *Guía de las actas del Cabildo de la Ciudad de México. Años 1761-1770*. México: Departamento del Distrito Federal, Secretaría General de Desarrollo Social, Comité interno de ediciones gubernamentales.
- RAMÍREZ DE VARGAS, Alonso, 1691. *Sagrado padrón a la memoria debida al suntuoso, magnífico templo y curiosa basílica del Convento de Religiosas del glorioso Abad San Bernardo, que edificó en su mayor parte el capitán don José de Retes Largache, difunto caballero del orden de Santiago, y consumaron en su cabal perfección su sobrino...y su hija... en esta dos veces imperial y siempre leal Ciudad de México. Que en su descripción histórica panegírica don Alonso Ramírez de Vargas, natural de esta ciudad y rendido dedica a las aras del inmortal título de el dulcísimo nombre de María Santísima en su milagrosa imagen de Guadalupe...* México: Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio, 2004. *La Carta Atenagórica: Textos inéditos de una polémica*. México: CONACYT, UNAM.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, 1996. *Sor Juana Inés de la Cruz and sor Marcela de san Félix: Their Devotion to St. Joseph as the Antithesis of Patriarchal Authoritarianism*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press.
- , 1998. "Sor Juana Inés de la Cruz y sor Marcela de san Félix: su devoción a san José como antítesis del autoritarismo patriarcal". En *En busca de sor Juana*. México: UNAM. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-busca-de-sor-juana--0/html/>]

- SALES, Francisco de, 1999. *Sermon Texts on Saint Joseph by Francis de Sales*, trad., ed. y introd. Joseph F. Chorpensing, OSFS. Toronto: Peregrina Publishing Co.
- TENORIO, Martha Lilia, 1999. *Los villancicos de sor Juana*. México: El Colegio de México.
- VALLE, Gonzalo de, 1676. "In festo S. Iosephi sponsi B. Virginis Mariae". En *Palestra de varios sermones de mysterios de Christo señor nuestro algunos de su santissima madre y de algunos ilustres Santos de la Iglesia*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- VEGA, Diego de la, 1603. "En la festividad del glorioso san Ioseph, esposo de la Virgen nuestra Señora". En *Parayso de las glorias de los santos donde se trata de sus prerrogativas y excelencias. Primero y segundo Tomos. Compuesto por el padre fray Diego de la Vega, lector de Theología en el insigne convento de san Juan de los Reyes de Toledo*. Lisboa: Pedro de Crasbeeck.
- VIEIRA, António, 1983. "Sermão do esposo da Mãe de Deus S. José". En António Vieiras "Sermão do esposo da Mãe de Deus S. José": *Kritischer Text und Kommentar*, ed. crítica, introd. y comentario María de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- VILLASEÑOR BLACK, Charlene, 2006. *Creating the Cult of Saint Joseph: Art and Gender in the Spanish Empire*. Princeton: Princeton University Press.

ACTIO, CELEBRACIÓN Y REPRESENTACIÓN EN SERMONES NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVII

RAMÓN MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

La predicación, como es sabido, no fue solo un hecho religioso o político de la mayor importancia en el siglo XVII novohispano, tuvo también una significativa función cultural, pues la misma iglesia no se circunscribía a la mera actividad religiosa sino que, como institución al fin mundana (y una de las más letradas), participaba activamente en el cultivo de las artes. De este modo, el sermón era también un acontecimiento de carácter social y literario y, por supuesto, observante riguroso de las artes retóricas pues, como bien afirma Félix Herrero, “ningún escritor podía estar mejor preparado para manejar la escritura con tanta destreza como estos frailes, profesionales y virtuosos de la palabra, ‘snobs’ del intelecto, que como diría Ortega, con sus ejercicios y bizantinismos de escuela, se pasaron la Edad Media afilando la mente de Occidente” (1998: 21).

Realmente los sermones fueron mucho más que ocasión de ejercer, gozar o sufrir la persuasión evangélica o moralizante; daban lugar también para la celebración, el comentario o el chisme, en un momento en el que la preocupación por el público se había convertido en asunto de común interés para predicadores y poetas, dramaturgos o narradores. Esto puede muy bien verse en una divertida polémica estudiada por Luis López Santos en la que dos predicadores jesuitas pelean por el estilo y el éxito de su predicación, como podría hacerlo cualquier par de comediantes; es decir, compiten por un éxito medido en aplausos.

José de Ormaza publica su *Censura de la elocuencia* en 1648 con el pseudónimo “Gonzalo Pérez de Ledesma”, en la que asume la defensa de los novedosos y efectistas conceptos predicables frente a la predicación de corte tradicional. Con ello consigue poco más que la interpelación de su colega y crítico Valentín de Céspedes quien, con genio satírico, fino e ilustrativo escribió, también con pseudónimo (“Lic. Juan de la Enzina”), su “Trece por docena. *Censura censurae* [...]”¹ Así, ante la afirmación de Ormaza de que solo los mediocres son capaces de concertar la admiración popular: “los aplausos que suele dar el vulgo a los de la secta de los lugarones”, Céspedes reta: “¿Qué Iglesias han reventado con tu auditorio? ¿Qué multitud ha arrastrado tu presumida elocuencia? ¿Hay alguno que haya oído tu nombre ni sepa si existes en el mundo?” (López Santos, 1946: 364).

¹ Manuscrito inédito dedicado a “D. Pérez Gonzálo, Canónigo de dignidad”. Valentín de Céspedes era nieto del Brocense, creció entre los muchos libros del abuelo en Salamanca de donde obtendría una regular cultura que le permitiría escribir sobre temas varios y en diversos géneros, frecuentando la costumbre de hacerlo con pseudónimo; Ignacio Arellano cita una de sus comedias (*Las glorias del mejor siglo*) que firma como Pedro del Peso (2007).

No parece que esta polémica haya sido excepcional; por el contrario, es posible suponer que ilustra muy bien uno de los muchos tipos de conflicto cultivados entre predicadores pues, siendo la predicación una labor de hombres versados en la elocuencia, extraño fuera que la debilidad humana asociada a la habilidad retórica no deviniera en ocasiones para la disputa. En cualquier caso, se trata de una disputa que actualizaba la que tenía lugar entre predicadores tradicionalistas y modernos (o ejemplarizantes y conceptistas), es decir, entre quienes buscaban seguir probando sus afirmaciones y moviendo los afectos con pruebas inductivas y quienes preferían las pruebas deductivas consistentes en un razonamiento agudo y sentencioso.

José de Ormazza era, pues, un joven partidario de la nueva elocuencia cuya novedad eran los conceptos,² mientras que Valentín de Céspedes, un hombre mayor (“ya venerable” afirma López Santos), defendía la tradicional argumentación inductiva hecha con base en autoridades y ejemplos. Para Ormazza “Todo lo llena la razón”, y Céspedes se burla de lo lindo: “con punticos de mucho garbo, adornados de unos conceptos picados y picantes, que concluyen pronto, y dan en la nuca del orador, con estilo muy conciso y misterioso, destes unos, y otro, no sólo sin revolcarse, pero sin detenerse” (López Santos, 1946: 358). Así esta emotiva contienda puede mostrar, entre otras cosas, el refinamiento de la predicación y el posible alejamiento de sus propósitos fundamentales, además de que retrata la elocuencia religiosa de los siglos XVI y XVII como un escenario propicio no solo para las más duras disputas religiosas o incluso políticas, sino también para la vanidosa competencia personal.

Entre los predicadores novohispanos destaca la figura del jesuita Juan Martínez de la Parra,³ cuya predicación forma con toda autoridad parte de la que Pilar Gonzalbo ha llamado “época dorada” de la oratoria sagrada jesuítica, y en la que incluye al confesor de Sor Juana, Antonio Núñez de Miranda, a José Vidal, Bartolomé Castaño y Juan de San Miguel.⁴ Martínez de la Parra llevó a la imprenta las “pláticas” que predicó en la Casa

² El uso probatorio del concepto consistía en la demostración de una proposición moral por el artificio de un razonamiento conciso; es decir, una alegoría, un símbolo o una figura usada con agudeza, de modo que se trataba de una de las formas de la prueba deductiva de reciente proposición y desarrollo en el siglo XVII: “La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa, tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza”, había dicho Gracián (1993: 377).

³ Existen algunas discrepancias en cuanto a su fecha de nacimiento y el momento de ingreso en la Compañía. Francisco Javier Alegre, en su *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, dice que “ingresó en la Compañía en 1667, de 15 años”, por lo que el predicador habría nacido en 1652 (1960: 22 [IV, 9, 2-4]). Afirmación que sigue el *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús* pero sin acordar en cuanto a la fecha de ingreso, pues aunque dice que, efectivamente, nació “ca. 1652”, afirma también que iniciaría en la orden en 1668 (O’Neill y Domínguez, 2001: t. 3, 2525). En cambio Benassy-Berling afirma sin dudar que el nacimiento fue en 1655 (2001: 401), apoyándose sin duda en la autoridad de José Gutiérrez Casillas y su *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús* (1977: t. XVI, 113-114), quien a su vez seguiría la de Mariano Beristáin, el que, sin embargo, solo había asentado “por el año 1655”, seguramente porque no tendría certeza absoluta al respecto; Gutiérrez y Beristáin, por lo demás, disponen una fecha distinta para el ingreso del jesuita en la orden: 1670 (Beristáin de Souza, 1947: 108). En suma, ante la carencia de suficientes elementos para elegir una versión u otra, se tendría que decir que Juan Martínez de la Parra habría nacido entre 1652 y 1655, aunque puesto a escoger preferiría ajustarme a los documentos de la Compañía que parecen optar por el primer año.

⁴ Pilar Gonzalbo propone el nacimiento de esta “época dorada” a mediados del siglo XVII, cuando “el tono de la predicación cambió, incluyó relatos de acontecimientos cotidianos y llegó a comprometerse en la

Profesa entre 1690 y 1696 con el título *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana* [...]. La obra se imprimió originalmente en tres tomos que correspondían a series temáticas: el primero incluyó los puntos principales de la doctrina cristiana, el segundo consistió en una explicación de los diez mandamientos y el tercero fue dedicado a los sacramentos.⁵ A partir de la edición de Barcelona de 1700 la obra se imprimiría en un solo tomo y muy pronto se consolidaría como uno de los libros novohispanos más editados tanto en México como en España; los editores de la obra de Francisco Javier Alegre llegan a considerar incluso que “*Luz de verdades católicas* ha tenido más ediciones que ningún otro libro mexicano” (1960: 22, n. 26).⁶

Siguiendo la recomendación horaciana de instruir deleitando, las pláticas de Martínez de la Parra encuentran su principal función en el *docere* y, en menor medida, en el *delectare*, como corresponde a un “sermón instructivo”, de acuerdo con la vieja nomenclatura de García Matamoros: es decir, una pieza oratoria de estilo bajo y de propósito esencialmente didáctico. El tercero de los grados de persuasión de la retórica clásica, el *movere*, estaría presente sobre todo en el intento del predicador por impresionar afectivamente al auditorio mediante el uso de cuentos sobrenaturales o jocosos, amenazas aterradoras y el uso inteligente de la *actio*.

Recuérdese que el cultivo de la *actio* fue consistente entre predicadores y preceptistas tridentinos, incluso más que entre los reformistas, pues al parecer la predicación católica, a diferencia de la protestante, buscó conmover más que convencer con razones. Por ello desarrolló una vena patética evidente en la gran cantidad de consejos que se dan

defensa de los novohispanos” (1989: XVI). Apoyado en el *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús* (O’Neill y Domínguez, 2001: t. 3, 2646) se podría incluir en esa lista de predicadores novohispanos notables a Alonso Medrano y Juan Cerón.

⁵ Esta exposición doctrinal observa, como cabría esperar, la propuesta catequética de Jerónimo Ripalda, jesuita aragonés que había publicado su *Catecismo de la doctrina cristiana* en 1618.

⁶ La Biblioteca Nacional de México conserva las siguientes ediciones de la obra: Sevilla, por Juan Francisco de Blas, 1690; México, por Diego Fernández de León, 1691; Sevilla, por Juan Francisco de Blas, 1699; Barcelona, por Juan Solís, 1701; Barcelona, por Rafael Figueroa, 1705; Madrid, por Antonio González de Reyes, 1717; Madrid, por Francisco de Hierro, 1722; Sevilla, en la imprenta castellana y latina de la viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1729; Madrid, en la Imprenta de Manuel Fernández, 1732; Sevilla, en la Imprenta Castellana y Latina de la Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1733; México, en la Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1754; Barcelona, en la Imprenta de Lucas de Bezás, 1755; Madrid, en la Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1775; Morelia, Impr. de San Ignacio, 1886; Madrid, por Saturnino Calleja, 1900, y, finalmente, México, San Ignacio, 1948. También fueron impresas por separado algunas selecciones de sus pláticas, como las *Pláticas doctrinales sobre los sacramentos del agua bendita y pan bendito* (en la Imprenta del Real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1754). Marie-Cecile Benassy-Berling afirma que “los eruditos mexicanos hablan de 45 ediciones en total” de *Luz de verdades católicas*, y señala que la obra fue traducida al náhuatl, portugués e italiano en 1713, y al latín en 1736 (“Un prédicateur à Mexico au temps de Sor Juana Inés de la Cruz: le Père Juan Martínez de la Parra S.J. et son livre *Luz de verdades católicas y exposicion* [sic] de la *Doctrina Christiana*” [2001: 404]). Seguramente toma tal información de Mariano Beristáin quien menciona la traducción del jesuita italiano Antonio Ardia quien cambió el título y al parecer intentó hacerse pasar por autor (*Tromba catequística*, 1713), de donde a su vez el cisterciense alemán, Roberto Lenga, haría una traducción latina (*Tuba catechetica*, 1736) sin mencionar ya el nombre del autor mexicano (1947: 108-109 [s.v. “PARRA (P. Juan Martínez de la)”: 2321]). Charles O’Neill menciona otras obras impresas de este jesuita, sobre todo panegíricos como el *Elogio sacro de San Eligio, abogado y patrón de los plateros de México* (México, 1686), *Elogio de San Francisco Xavier* (México, 1690), *Elogio fúnebre de los militares españoles* y *La nada y las cosas* [...] (México, 1698) en su *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús* (2001: t. 3, 2525).

a los predicadores para que sean más dramáticamente eficaces en su predicación, hecho que implicaba por supuesto ajustar el texto también a las necesidades de la *pronuntiatio* y no sólo de la *inventio*.⁷ De este modo, predicadores y preceptistas como Luis de Granada, Diego Valadés o Francisco Terrones en el siglo XVI, y Juan Bautista Escardó o Tomás Llamazares en el XVII, pueden dar muestra de la importancia que toma la *actio* en esos siglos; para Diego Valadés, por ejemplo, es importante que “siempre [se] procure que los movimientos del cuerpo se acomoden a las palabras, pero que no dé en el púlpito un juego gladiatorio, titubeos de ebrios, gesticulaciones de músicos o ineptias de mujeres. Porque el predicador es serio, y no un charlatán o un mimo” (1989: 351).⁸ Se trata de un cuidado recurrente, evidencia de los polos entre los que se cernía otra discusión o acusada diferencia, la que tenía lugar a partir de la aparentemente indeseable identidad entre sermón y comedia.

Martínez de la Parra es en este sentido un predicador muy mesurado, pero no carente de ingenio. Así, por ejemplo, el modo en que inserta en una plática algunos apólogos, que suelen ser breves, confiere a la predicación un ritmo ágil y placentero que sin duda contribuye a mantener la atención, como puede verse en el apólogo del lobo y los pastores que introduce para ilustrar la obligación que tienen los predicadores de denunciar los abusos: “Llevabase vn Lobo vna mañana vn Cordero, y al punto, perros, y Pastores; ladridos, gritos, sigue, alcança. Viendose acosado el Lobo, dexo el Cordero, y gano el Monte” (1696: II, 47).

Casi es posible ver al predicador acompañando con gestos este relato, siguiendo la velocidad de la acción narrada con la agilidad del discurso y, acaso, el movimiento de las manos. Y es que la relación de la predicación con la representación no es, como se sabe, en ningún modo fortuita, ello estaba perfectamente regulado y recomendado, como se ha visto, en retóricas antiguas y posttridentinas. No obstante, en el siglo XVII se llegó a niveles tal vez sublimes de representación teatral en el púlpito, si creemos lo que dice el jesuita Valentín de Céspedes en la disputa con su colega Ormaza:

El predicador es un representante a lo divino, y sólo se distingue del farsante en las materias que trata; en la forma, muy poco [...] A Fray Francisco de Lerma vi desquijarrar al león de Sansón, y dejar José la capa en manos de la gitana. Otro pintaba el sacrificio de Abraham y el derribar de las columnas; lo hacía con tal propiedad, viveza y gracia que prorrumpieron los oyentes en aplausos gritados, siendo necesario parar hasta que cesase el tumulto (*apud* López Santos, 1946: 357).

Ya Francisco Terrones del Caño había comparado el público del sermón con el público de un teatro: “Sucede que, como la vista del púlpito le recuerda al orador la vista de un gran

⁷ Ello obligaría a los predicadores católicos a volver a la autoridad de Quintiliano en cuanto a las reglas y usos de la *pronuntiatio* y la *actio*, cuyo cultivo se había debilitado desde la caída de Roma (López Muñoz, 2004).

⁸ Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579: 3ª. parte, capítulo 17. Véanse también, entre otros, los artículos de Manuel López Muñoz (2004: 147-167), Javier García Rodríguez (2002: 257-265) y Marián Díez Coronado (2001: 429-436).

teatro, de cuyo se mueve a hablar con más elegancia” (1946: 77);⁹ de modo parecido, aunque cargado de valoraciones contradictorias, Martínez de la Parra define la misa como una representación teatral: “Quales son nuestros sentimientos, Catholicos, al vèr con los ojos de la Fè, y al asistir à esta representacion soberana, con que en la Missa se nos representa el acto mas lastimoso que jamàs vieron, ni veran los siglos” (1696: II, 24). Por supuesto que esta definición queda en el terreno de la mera representación; es decir, solo en el hecho de que la misa es también una puesta en escena, puesto que para Martínez de la Parra la misa es representación y realidad a un tiempo, cosa difícil de mostrar como no sea con un ingenio bien afinado y con una voluntad de controversia de la que Martínez de la Parra hace gala:

Pero antes que passemos, oygo yà que me proponen vna duda, y es que el retrato es siempre cosa distinta de su original, el retrato del Rey no es el mismo rey, y yà de vno à otro, lo que vè de lo vivo à lo pintado: pues si el Sacrificio de la Missa es una representacion; y vn retrato del Sacrificio que nuestra vida Christo ofreciò por nosotros en la Cruz, como puede ser en la Missa el mismo Christo el que se ofrece? [...] explicome con este exemplo. Aì anda vna Comedia, que se intitula: La mayor hazaña de el Emperador Carlos V.¹⁰

Es toda ella vna historia de aquella generosa renuncia, que hizo de la Corona, y del Imperio, para tratar de morir; cosa bien sabida. Hazen aora essa Comedia. Y què es esso? Pregunto. Es vna representacion no mas de lo que aquel Emperador hizo. Es verdad; pero añado. Y si aquel Emperador viviera aora, y èl mismo por su persona quisiera salir à representar su papel. Si assi lo hiziera, fuera essa sola representacion? No, vno, y otro tuviera. Fuera representacion, y fuera realidad. Realidad porque era el mismo Carlos V. Por su propia persona el que salia. Y representacion, porque èl mismo representaba aquella heroyca accion, que antes hizo (1696: II, 24).

Por lo demás, el propio acto de fingir una disputa con su auditorio es ya una representación de Martínez de la Parra, con lo que forma una galería, teatralidad dentro de la teatralidad, donde con una representación personal discute el tema de si la misa es o no mera representación y para ello trae a colación un ejemplo que trata de la representación de una comedia de la época.

Estas galerías son muy del gusto de Martínez de la Parra y muy del gusto de la época, como puede verse en otro de sus divertidos ejemplos cuya disposición parece, en efecto, una caja china donde el personaje es nadie menos que el gran orador, Demóstenes, con el que da pruebas del uso pernicioso de la ficción. El ejemplo vitupera la ficción, sin embargo, aunque se presenta como histórico, es a todas luces solo una anécdota que bien podría ser ella misma ficticia:

⁹ Terrones parafrasea aquí una cita de Cicerón, quien en su *De oratore* había escrito: “Pero como el principal escenario del orador parece ser la asamblea, ello naturalmente nos estimula a usar una clase de discurso más adornado” (1995: II, 83, 338).

¹⁰ En 1620, el sevillano Diego Jiménez de Enciso compuso e hizo circular dicha comedia, aunque al parecer no fue impresa sino hasta 1765, en Valencia, en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga. Seguramente se trató de una comedia muy conocida, pues en 1656 Manuel de Pina, judío nacido en Lisboa y exiliado en los Países Bajos, escribió una parodia de dicha comedia con el mismo título. Por supuesto que Martínez de la Parra no se referiría a la parodia burlesca, en caso de que la conociera.

Las tardes enteras en vna comedia, las noches en el juego, y se gusta, y se dexa de mala gana. Y vn rato de la palabra de Dios enfada, y cansa, y se bosteza? Mirad. Abogaba Demostenes en defensa de vn hombre, que estaban por condenar a muerte. Y al ir diziendo reparo, que los Juezes estaban parlando. Prosiguio sin darse por entendido, y dexando lo que iba a dezir ingenio este cuento. Fue el caso Señor, bien celebre, que vn Alquilador le alquilo a vn passagero vn jumento para vna jornada. Salieron juntos el dueño a pie, el otro en el jumento. Era ya el medio día, apretaba el Sol, y no aviendo sombra ninguna, echose aquel a pie, y metiose debaxo de la sombra del jumento. Esso no, dixo el alquilador, que yo el jumento alquile, no su sombra. Essa sombra es mia, y yo la he de gozar. No dezia el otro, pague la sombra. Y he aquí armado el pleyto, y que van al Tribunal. A todo esto ya estaban muy gustosos, y suspensos los Juezes, por oir en que paro. El diestro Orador entonces, dando el golpe a la Cathedra: *De asini umbra libet audire, viri causam de vita periclitantis audiri gravamini?* // Es muy bueno, que al pleyto sobre vn asno se pongan essas atenciones, y que donde va la vida de vn hombre enfade el oir su defensa. Mas os digo yo oyentes mios: Tanto gusto en atender mentiras, engaños, y aun torpezas, y tanto tedio para oir hablar de Dios (1699: III, 7).¹¹

Además de las virtudes deleitosas de la *actio* que explota Martínez de la Parra, puede advertirse también su habilidad para convertir, mediante glosa, los más serios relatos en ocasión para el goce estético. A algunas parábolas evangélicas, por ejemplo, suele el predicador dar un tratamiento del tipo señalado, pues las glosa y reescribe más de acuerdo a su estilo personal que respetando el bíblico. Así inicia el sermón del segundo viernes de Cuaresma, con un pasaje del *Evangelio* de Juan como *thema*: *In his iacebat multitudo magna languentium, caecorum, claudorum, & aridorum*; ¹² y luego, como si de un cuento se tratase, inicia: “Erase en Jerusalem vna prodigiosa Piscina [...]”, a lo que sigue glosa y comentario del pasaje evangélico hasta que, con bastante gracia, cuenta:

Aora, pues, muevense de repente las aguas; pero el ciego, como no las ve mover, mientras le avisan, mientras lo cree, mientras llama al gomezillo, mientras lo lleva, saz, ganole ya la vez el leproso, que como no tenia su mal en la vista, la logra ya, y ya, sale sano, y se despide quando el ciego llega, y se queda suspirando a la orilla. Que se ha de hazer? Hasta otra ocasion, hasta otra. Buelven a moverse las aguas, y el coxo, o tullido, aunque las ve mover, mientras acude a las muletas, mientras las acomoda, por mas prissa que se da; retardado su movimiento, saz, ganole la ocasion el ectico [*sic*], ¹³ que quanto mas delgado se huella mas ligero, y sale ya sano de su achaque dexando el Hospital, quando el coxo llega a suspirar solo. Hasta otra vez, paciencia [...] (1691: I, 23).

¹¹ Es difícil saber de dónde tomaría Martínez de la Parra este relato. Ya se encuentra en las *Fabulae* de Fedro (4, 1, 16), quien dice que es de Esopo, y seguramente sería bien conocida por los jesuitas a juzgar por su inclusión en la *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas* (1758) de José Francisco Isla, S.J.

¹² Se trata de una cita del *Evangelio* de Juan: *In his iacebat multitudo magna languentium caecorum claudorum aridorum expectantium aquae motum* (“En estos yacía una multitud de enfermos, ciegos, cojos y paralíticos, que esperaban el movimiento del agua”), con que inicia la narración de la milagrosa curación del paralítico de Betesda (5:3).

¹³ “Tísico” (RAE, s.v. “Hético”).

La enumeración, la gradación, las interjecciones y aun la *actio* que se pueda deducir, si leemos el texto como representación, apuntan a una actualización del relato bíblico que excede con mucho el austero estilo evangélico.

Por supuesto, Martínez de la Parra no es un caso aislado en el mundo hispánico, pues la mayoría de los predicadores de corte o catedral eran también catedráticos de artes en alguna universidad, de modo que alternarían el púlpito con la cátedra y serían, por tanto, buenos conocedores tanto de la doctrina como de la práctica retóricas. Por ello es que los sermones fueron acontecimientos de importancia cultural y estética para todos los estratos en la ya urbana sociedad novohispana del siglo XVII, como lo fueron en cualquier ciudad española de la época; Miguel Herrero García en el *Sermonario clásico* llega a decir, tal vez exagerando un poco, que “el sermón y la comedia eran entonces los únicos centros de reunión de la sociedad culta y los únicos cauces de la literatura oral” (1942: 18 *apud* Smith, 1978: 10).

Así, una pregunta sigue en el aire: ¿cómo podemos estudiar esta dimensión teatral de los sermones? ¿Con qué bases textuales? Recuérdense que había varios caminos por los que un sermón podía llegar a las prensas, W. Fraser Mitchell describe seis para el sermón en lengua inglesa, los que a mi juicio resumen la totalidad de las posibilidades para cualquier sermón de la época (1962: 14). En primer lugar, un sermón podía ser escrito, predicado y luego entregado al impresor por el autor y predicador; escribir el sermón antes de la predicación era una práctica común en la época, como se sabe. En segundo lugar, un sermón podía ser escrito, predicado y luego “pirateado” –en palabras de Fraser– por un oyente piadoso que lo mandaba a la imprenta (no aclara si a su nombre o a nombre del predicador); las capacidades de la memoria en la época son bien conocidas, recuérdese cómo Lope se queja de los “memorias” que eran capaces de plagiar cualquier comedia con sólo asistir una vez a ella.¹⁴ En tercer lugar, un sermón puede ser escrito, predicado, editado y enviado luego a la imprenta por el propio predicador; cuando esto sucede, es decir, cuando el sermón predicado ha sido luego editado, frecuentemente se avisa al lector de ello.¹⁵ En cuarto lugar, un sermón es predicado a partir de notas, nunca escrito completamente, y luego pirateado durante su predicación; en estos casos, el predicador bien podría agradecer las facultades de memoria del plagiario pues le ahorró trabajo y presentó al público una obra que en rigor él jamás realizó.¹⁶ En quinto lugar, un sermón es escrito por el predicador pero nunca predicado, sin embargo impreso posteriormente; esto ocurría sobre todo con predicadores famosos que no tenían ya que ejercer el púlpito para ser dignos de pasar a las prensas. Finalmente, en un caso muy

¹⁴ En la bien conocida epístola “Al contador Gaspar de Barrionuevo”, incluida en las *Rimas* de 1609: “Veréis en mis comedias (por lo menos / en unas que han salido en Zaragoza) / a seis renglones míos ciento ajenos; / porque al representante que los goza / el otro que le envidia, y a quien dañan, / los hurta, los compone y los destroza” (1969: 235-236).

¹⁵ Fraser cita al respecto “The Righteous Ruler. A sermon preached in St. Maries in Cambridge, June 28, 1660”, que advierte que el sermón “is not presented to the eye with the same brevity it was to the ear” (1962: 14).

¹⁶ H. D. Smith considera que la predicación a partir de notas puede ser la forma más usual en los Siglos de Oro: “after it [el sermón] had been broken down into loci communes, and this, or the memorizing of a sermon scheme, under various heading and according to different mnemonic techniques, was perhaps the most usual method of sermon delivery in the Golden Age” (1978: 32).

parecido al anterior, podía haber una colección de notas para un sermón, que sería finalmente predicado o no, aunque de cualquier forma preparadas posteriormente para la imprenta, por su autor o algún interesado. Sea cual fuere el camino que un sermón tomaba para llegar a la imprenta, salía de ella siempre en dos formas: como pliego suelto o en sermonario; algunas veces los pliegos sueltos eran incorporados en una colección posterior, de algún orador famoso, otros eran insertos en documentos relativos a alguna festividad que merecía la publicación (del santoral o exequias). Del mismo modo, dos fueron los criterios de publicación: el calendario litúrgico (*sermones de temporibus*) y el santoral (*sermones de sanctis*).

El hecho de que el sermón escrito que ha llegado hasta nosotros sea un fenómeno que se ha de comprender oscilante entre dos polos –el púlpito y la imprenta– hace pues necesaria una pregunta sobre la distancia que media entre el texto escrito que nos ha llegado y el sermón efectivamente predicado; es decir, entre oralidad y escritura, entre *inventio* y *dispositio* por un lado y *actio* y *pronuntiatio* por el otro. Porque sin duda estos sermones ilustran muy bien lo que Walter Ong había asentado sobre los textos escritos, sobre su inevitable conexión al universo del sonido donde leer un texto es convertirlo en voz (1987: 17), pues aunque nos han llegado como textos escritos su relación con la puesta en discurso es fundamental, por lo que conservan en su concepción estructuras que imitan el discurso oral, al igual que apelaciones al auditorio que los escuchó.

Por ello, considero que para lograr un acercamiento al sermón efectivamente predicado, a su *actio* y *pronuntiatio*, es necesaria una perspectiva ecdótica que tenga en cuenta muy cercanamente la historia del texto. De este modo sería posible comparar, cuando los elementos con que se cuenta lo permitan, la versión final o impresa del sermón con las notas del predicador que puedan haber sobrevivido.¹⁷ Es decir, se propone intentar una *collatio* que apunte a una edición crítica y comprensiva de los sermonarios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE, Francisco Javier, 1960. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, ed. Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga. Roma: Institutum Historicum S.J.
- ARELLANO, Ignacio, 2007. “San Francisco Javier y *Las glorias del mejor siglo*, comedia jesuítica del P. Céspedes”. En *San Francisco Javier entre dos continentes*, eds. I. Arellano, A. González y A. Herrera. Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- BENASSY-BERLING, Marie-Cecile, 2001. “Un prédicateur à Mexico au temps de Sor Juana Inés de la Cruz: le Père Juan Martínez de la Parra S.J. et son livre *Luz de verdades catolicas y exposicion [sic] de la Doctrina Christiana*”. *Caravelle* 76-77 : 401-409.

¹⁷ Como propone Winfried Herget para los sermones de Thomas Hooker: “Only if both texts are read together can an approximation of what hooker may actually said be achieved” (1972: 236).

- BERISTÁIN DE SOUZA, Mariano, 1947. *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. México: Fuente Cultural.
- CICERÓN, Marco Tulio, 1995. *De oratore*, tr. Amparo Gaos Schmidt. México: UNAM.
- DIEZ CORONADO, Marián, 2001. “La *Actio* retórica en la preceptiva de los Siglos de Oro”. En *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación. Internacional Siglo de Oro*, ed. Christoph Strosetzki. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, 2002. “Aproximación a la retórica del siglo XVII: *actio* y *pronuntiatio* en el *Epítome de la elocuencia española* de Francisco de Artiga (1692)”. *Alazet. Revista de Filología* 14: 257-265.
- GONZALBO, Pilar, 1989. *La educación popular de los jesuitas*. México: Universidad Iberoamericana,.
- GRACIÁN, Baltazar, 1993 [1648]. *Agudeza y arte de ingenio*. En *Obras completas*, t. II, ed. Manuel Arroyo Stephens. Madrid: Biblioteca Castro-Turner.
- GUTIÉRREZ CASILLAS, José, 1977. *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús*. México: Tradición.
- HERGET, Winfried, 1972. “Preaching and publication. Chronology and style of Thomas Hooker’s sermons”. *Harvard Theological Review* 65: 236.
- HERRERO SALGADO, Félix, 1998. *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, t. II. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LÓPEZ MUÑOZ, Manuel, 2004. “La *actio* en la retórica eclesiástica neolatina”. *Rhetorica* 22: 147-167.
- LÓPEZ SANTOS, Luis, 1946. “La oratoria sagrada en el seiscientos”. *Revista de Filología Española* 30: 353-368.
- MARTINEZ DE LA PARRA, Juan, 1691. *Luz de verdades catholicas, y explicación de la doctrina cristiana, que siguiendo la costumbre de la casa professa de la Compañía de Jesus de México, todos los jueves del año ha explicado en su iglesia el padre Juan Martinez de la Parra, professo de la misma Compañía*. Tomo I. México: Diego Fernández de León.
- , 1696-1699. *Luz de verdades catholicas, y explicación de la doctrina cristiana, que siguiendo la costumbre de la casa professa de la Compañía de Jesus de México, todos los jueves del año ha explicado en su iglesia el padre Juan Martinez de la Parra, professo de la misma Compañía*. Tomos II y III. Sevilla: Juan Francisco de Blas.
- MITCHELL, Wm. Fraser, 1962. *English pulpit oratory, From Andrewes to Tillotson*. New York: Russel and Russell.
- O’NEILL, Charles y Joaquín María DOMÍNGUEZ, dirs., 2001. *Regulae Societatis Iesu*. Roma–Madrid: Institutum Historicum, S.J.–Universidad Pontificia Comillas.
- ONG, Walter J., 1987 [1984]. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, tr. Angélica Scherp. México: FCE.
- PÉREZ DE LEDESMA, Gonzalo, 1648. *Censura de la eloquencia para calificar sus obras y señaladamente las del púlpito*. Zaragoza: Matías de Lizau.
- Santa Biblia*, 2001 (revisión 1995), trad. Reina-Valera. Brasil: Sociedades Bíblicas Unidas.

- SMITH, Hilary D., 1978. *Preaching in the Spanish Golden Age. A study of some preachers of the reign of Philip III*. Oxford: Oxford University Press.
- TERRONES DEL CAÑO, Francisco, 1946. *Instrucción de predicadores*, ed. Félix G. Olmedo. Madrid: Espasa-Calpe.
- VALADÉS, Diego, 1989. *Retórica cristiana*, tr. Tarsicio Herrera. México: UNAM, FCE.
- VEGA, Lope de, 1969. *Obras poéticas*, t. I, ed. José Manuel Blecual. Barcelona: Planeta.

CEREMONIAS, PODER Y JERARQUÍA EN UNA CATEDRAL NOVOHISPANA EL CASO DE VALLADOLID DE MICHOACÁN, 1580-1631

ANTONIO RUIZ CABALLERO

Universidad Nacional Autónoma de México / Escuela Nacional de Antropología e Historia

El estudio de las catedrales novohispanas, con sus diversos espacios, las obras artísticas que las adornaban o la música que resonó en sus bóvedas, no puede darse al margen del conocimiento de los actores, es decir, las personas y grupos que en ellas interactuaron. Como ha señalado Ana Carolina Ibarra, es necesaria la historia social para analizar de qué manera la erección de las catedrales y sus procesos históricos tienen correspondencia con un proyecto sociocultural, sobre todo de las élites, que se manifiesta “a través del arte catedralicio, plástico y musical, y que revela su fuerza cultural singular en los muros y en los espacios de estos recintos portentosos” (Ibarra, 2006: 26). Asimismo, es necesaria una visión desde la historia cultural si se trata de comprender el papel de lo simbólico en la configuración de lo social (Chartier, 2005: 13), y en este sentido resulta fructífero el diálogo con enfoques antropológicos.

El presente texto es fruto parcial de una investigación realizada entre 2005 y 2008 (Ruiz Caballero, 2008) y tiene por objetivo plantear una visión desde la historia social y cultural sobre las actividades rituales al interior de la catedral y sobre los actores que participaban en estas desde un estudio de caso:¹ el de la catedral michoacana, establecida primero en Pátzcuaro –de 1540 a 1580– y más tarde en Valladolid –de 1580 en adelante–, haciendo énfasis en la primera etapa de la catedral en esta última ciudad, que corre de 1580 a 1631.² La importancia de estudiar el caso de la sede michoacana (que se puede considerar periférica con respecto de la Metropolitana de México, o de otras del mundo hispánico)³ radica en la necesidad de analizar el funcionamiento social y ritual no solo de las catedrales más grandes e importantes, sino también de aquellas situadas en lugares menos populosos, con el fin de establecer características similares o dispares entre las

¹ De acuerdo con Ana Carolina Ibarra, en el estudio de las catedrales novohispanas es posible encontrar “una historia de poder, un conjunto de significados, de símbolos y de códigos, o sencillamente un lugar en que se reproduce determinado ritual o tipo de sociabilidad” (2006: 26).

² Oscar Mazín realiza una periodización para el cabildo catedralicio michoacano, donde la primera etapa abarca desde 1586 hasta 1631-1632. Sin embargo, en mi tesis de maestría (Ruiz Caballero, 2008) propongo como primera etapa fundacional el periodo de 1540 a 1580; y como segunda etapa, tomando en cuenta los criterios de Oscar Mazín (1996: 37-42), el periodo de 1580 a 1631 (cuando se verificó el traslado de la catedral michoacana de Pátzcuaro a Valladolid).

³ Sin embargo, a nivel novohispano, la catedral michoacana fue una de las más importantes solo después de las de México y Puebla, tanto por la cuantía de sus rentas como por el prestigio alcanzado (Mazín, 2005: 359), lo que la colocaba en ese tercer lugar en un escalafón que al parecer funcionaba tanto para los obispos y capitulares, como para los músicos.

catedrales hispánicas en sus contextos urbanos y sociales particulares, si bien un estudio comparativo rebasa los objetivos de este texto.⁴

A partir de la información que proporcionan las fuentes primarias (actas capitulares y otros documentos de la catedral de Valladolid, hoy Morelia) y teniendo en cuenta la disposición espacial de esta catedral –hasta antes de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el coro fue removido de la nave central–, presentaré algunos aspectos del contexto ceremonial en el que la música se insertaba, en relación también con la manifestación simbólica del poder de los individuos y las corporaciones al interior del recinto catedralicio, con especial atención al espacio del coro. Partiré de las reflexiones de Georges Balandier (1994) sobre el poder y su manifestación simbólica y trataré de mostrar cómo se expresaban las relaciones de poder entre individuos y corporaciones –imperantes en la ciudad de Valladolid y al interior de la catedral– en esta etapa, pues era este espacio físico una expresión de la jerarquía social y de las relaciones sociales y políticas presentes en la ciudad episcopal. Estas relaciones, como veremos, se hacían evidentes a través de la jerarquización de los espacios, de las ceremonias y de los conflictos suscitados en el marco ceremonial.

ESCENARIOS DE PODER Y JERARQUÍA: ESPACIOS Y SILLAS

La sociedad novohispana funcionaba con base en corporaciones o cuerpos sociales que se encontraban jerarquizados entre sí. Este ordenamiento jerárquico⁵ debía hacerse evidente y lograr que todos los cuerpos sociales y los individuos que los componían aceptasen su respectivo lugar en ese esquema, que se realizaba a través de la teatralización o escenificación del poder.⁶

El sociólogo y antropólogo Georges Balandier usa el término “teatrocracia” para referirse al “régimen permanente” que regula la vida cotidiana de todos los seres humanos viviendo en colectividad, sea cual sea la forma en que está organizada la sociedad y los poderes que la gobiernan. Cada individuo tiene un papel en el drama, cada uno de ellos es un actor en la gran obra; pero son los que están a la cabeza de la jerarquía

⁴ Para una visión panorámica de los estudios sobre música en catedrales españolas véase Carreras, 2005. Para estudios recientes sobre música en catedrales novohispanas que incluyen una perspectiva social y cultural véanse: Enríquez, 2009; Davies, 2006; Díaz Cayeros, 2007; Galí Boadella, 2007 y 2013; Alfaro Cruz y Torres Medina, 2010; Camacho Becerra, 2013; Navarrete Pellicer, 2013; y Turrent, 2013a y 2013b, entre otros.

⁵ Resulta útil a nuestro estudio la definición de “jerarquía objetiva” propuesta por el sociólogo E. Dupréel: “es la clasificación de los individuos y de los grupos elaborada y reconocida por el conjunto de la opinión” (*apud* Badía, 1975: 20).

⁶ Sirve para nuestro propósito la clásica definición de poder de Max Weber: “Poder significa la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social” (1964: 43), dado que en el caso que estudiamos unas corporaciones o grupos se imponen o pretenden imponerse sobre otros, y al mismo tiempo los individuos dentro del cabildo eclesiástico buscan también imponerse sobre los demás integrantes de la corporación. Aunque comparto también la opinión de Foucault, para quien el poder no solo está concentrado en los gobernantes o en las élites, sino que está presente en todas las relaciones sociales (Foucault, 1992), en este estudio nos referiremos sobre todo a los grupos e individuos de élite, cuyo poder debía imponerse ante los ojos del resto de los individuos y grupos, manteniendo así la asimetría de las relaciones sociales.

y desempeñan una mayor cuota de poder quienes asumen conscientemente su papel como “actores” políticos, pues su poder depende en gran medida de la manera en que representen ese papel (1994: 15-43).

Todo sistema de poder, escribe Balandier, debe producir ilusiones comparables a las que produce la trama de una obra teatral, y propone que “el consentimiento [de los gobernados] resulta, en gran medida, de las ilusiones producidas por la óptica social”. El gran actor político –afirma– debe ser capaz de dirigir lo real por medio de lo imaginario y de “hacerse él mismo espectáculo”. Un poder no puede ser establecido y mantenido solamente por el uso de la fuerza, pues su existencia se vería amenazada constantemente; pero tampoco puede apoyarse totalmente en la razón, pues carecería de credibilidad. Es por ello que el poder debe conservarse por medio de la producción de imágenes y la manipulación de símbolos dentro de un marco ceremonial. En las sociedades tradicionales el ceremonial político, relacionado estrechamente con el ceremonial religioso, identifica al escenario del poder con otro mundo, un mundo sagrado, lo que legitima a los ojos de los gobernados la jerarquía superior de los gobernantes (Balandier, 1994: 15-43).

En el contexto novohispano la procesión era la forma más evidente de escenificar el orden jerárquico al cual los habitantes de una ciudad debían plegarse, pues en esta desfileaban todos los cuerpos sociales por estricto orden, bajo criterios como la importancia de la corporación o la antigüedad de su presencia en la ciudad. Pero el orden jerárquico requería también de una manifestación espacial, por lo que podemos hablar de “escenarios” en los que cada corporación desempeñaba un papel, ocupando un lugar específico. Las catedrales novohispanas son un buen ejemplo de esta manifestación del poder y, al mismo tiempo, de la jerarquización de los lugares dentro del espacio para cada cuerpo social. La catedral de Sevilla sirvió de modelo para la mayor parte de las sedes americanas; su planta está relacionada con el modelo corporativo que tuvo origen en la Edad Media, en el cual habría tres espacios principales destinados a los tres grandes órdenes en que se dividía la sociedad medieval: los señores o la nobleza, el clero y el pueblo (Rucquoi, 2014). Por tanto, en la mayor parte de las catedrales novohispanas tendríamos el altar de los reyes o el sitio designado para las armas reales como manifestación espacial del poder real; el coro en medio de la nave mayor como espacio propio del clero; y por último el trascoro y las naves de la iglesia como espacios destinados al pueblo. Otras autoridades a nivel local se veían también representadas en el espacio, pues se asignaban bancas y asientos propios para los alcaldes mayores, las órdenes religiosas, los cabildos civiles o, en el caso de capitales como la Ciudad de México, el virrey y la Audiencia (Díaz Cayeros, 2012: 442-443).⁷

La colocación de las corporaciones en la catedral primitiva de Valladolid no está del todo clara, pero se pueden localizar algunas de ellas gracias a los datos disponibles y a algunas inferencias necesarias. En Valladolid la máxima autoridad civil debía estar representada por el alcalde mayor de la Provincia de Michoacán; sin embargo, debemos tener en cuenta que estos funcionarios prefirieron establecerse en Pátzcuaro a partir de

⁷ En este trabajo, Patricia Díaz muestra gráficamente el lugar que algunas corporaciones ocupaban en la planta de las catedrales de México y Puebla.

una mejor posición; mientras que otros, como los músicos seculares, monacillos, etcétera, tenían la calidad de sirvientes del cabildo, dado que era esta corporación la que les contrataba o despedía y establecía sus obligaciones y sus salarios, al tiempo que les brindaba protección ante otras autoridades y cuerpos sociales ajenos a la catedral (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fols. 59v-60 [6 de mayo de 1622]).⁹

El individuo contaba en la sociedad novohispana solo en tanto que formaba parte de alguno de los cuerpos sociales. Pero al interior de estos, los individuos tenían también, casi siempre, un lugar específico en el orden jerarquizado. Este tipo de estructura al interior de las corporaciones tenía expresión especialmente al interior del coro, donde había también una jerarquización del espacio, y el propio mobiliario daba cuenta de ello. La sillería del coro señalaba espacial y simbólicamente el lugar que cada quien ocupaba en la jerarquía catedralicia.

Según el III Concilio Provincial Mexicano,¹⁰ el sitio de honor, situado al centro de las sillas altas, estaba reservado para el obispo. Las dignidades del cabildo contaban con su propio asiento a los lados del prelado, también en los sitiales altos. Los canónigos tenían en seguida sus asientos ordenados por antigüedades; posteriormente los racioneros y medios racioneros ordenados también por antigüedad (véase figura 2).

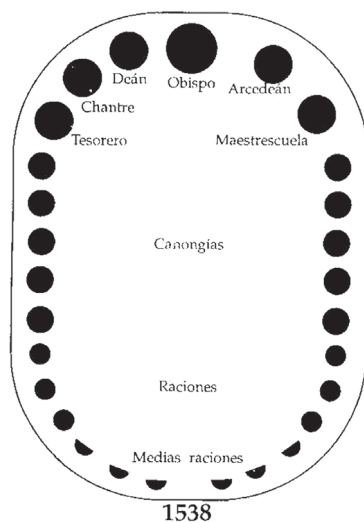


Figura 2. Esquema del cabildo según la *Erección de la catedral michoacana*, 1538 (Mazín, 1991: 14).

⁹ En esta fecha los ministriles presentaron un documento “en que piden ser amparados de las vejaciones y molestias que les hace el alcalde mayor de la ciudad”. El cabildo proveyó que un capitular, el canónigo Simón Zafra, “tome a su cargo el favorecerles y dar a entender al alcalde mayor las exenciones que los dichos indios tienen, así por provisiones reales como por ser ministriles de esta santa iglesia...” (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fols. 59v-60 [6 de mayo de 1622]).

¹⁰ El III Concilio Provincial Mexicano (*Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano*, 1585) establecía el orden de los capitulares en el coro en la siguiente forma: “En primer lugar el deán, al lado derecho de la silla destinada para el prelado, y junto al deán el chantre, y en tercer lugar el tesorero; después cinco canónigos; luego tres racioneros, y por último tres medios racioneros, uno después de otro según la prioridad de tiempo en que se les dio la posesión; y al lado izquierdo de la misma silla arzobispal, tenga la primera el arcedeán, la segunda el maestrescuela, después cinco canónigos, y por último los seis racioneros y medios racioneros” (*apud* Mazín, 1991: 13).

Sin embargo, en esta época las prebendas establecidas en el Concilio y en el documento de erección de la catedral no llegaron a ser ocupadas por completo. En 1582, después del traslado de la catedral a Valladolid, el obispo fray Juan de Medina Rincón informaba que estaban ya provistas las cinco dignidades y todas las canonjías, así como cinco raciones completas, faltando solo una de estas para contar con las seis que marcaba la erección; sin embargo, la mayor parte de ellos estaba ausente de la nueva ciudad episcopal (Warren, 2000: 21). En esta etapa ningún medio racionero aparece en las actas de cabildo, y cuando el canónigo Francisco Arnaldo de Ysassy escribió su relación en abril de 1649 aún no habían sido provistas las medias raciones (1982: 66).

El lugar que debían o podían ocupar otros ministros y oficiales que no formaban parte del cabildo no se especificaba en estos documentos, pero se puede deducir de otro tipo de fuentes como los ceremoniales o ciertas actas de cabildo que tratan sobre acontecimientos acaecidos en el coro o que describen ceremonias. Los sitios bajos debieron estar reservados para el sochantre, los capellanes de coro y otros ministros; al parecer, todos ellos con órdenes eclesiásticas (presbíteros, diáconos, subdiáconos). En otros espacios, sin asiento ya en la sillería, en torno al facistol, en el órgano o cerca de la reja y la crujía, se ubicaban otros oficiales, algunos de ellos relacionados con las prácticas musicales directamente como los organistas, los cantores e instrumentistas de la capilla musical o, para el caso de la catedral michoacana, los colegiales de San Nicolás; se ubicaban también fuera de la sillería otros oficiales no relacionados con la música como el pertiguero, los porteros de cabildo, entre otros.

El coro era, pues, un escenario en el que se evidenciaba el poder y la jerarquía de los grupos e individuos que pertenecían a la institución catedralicia, cada cual desempeñando su papel cotidianamente en esta teatralización del poder, y el espacio mismo se convertía en metáfora del poder y del orden jerárquico aun sin estar siempre presentes todos los actores.

MANIFESTACIONES DE PODER A TRAVÉS DE CEREMONIAS

Además de los espacios, ciertas situaciones en las que interactuaban los individuos y grupos integrantes de la sociedad mostraban claramente el poder y el orden jerárquico de manera simbólica. A continuación presentaré algunos ejemplos concretos de ceremonias celebradas en el ámbito de la catedral michoacana (intramuros o extramuros) en el periodo estudiado, con énfasis en la etapa 1580-1631.

Autos de posesión de capitulares

Cuando llegaba un nuevo miembro del cabildo a la catedral de Valladolid, o cuando alguno que ya tenía prebenda era promovido a otra de importancia mayor, presentaba una real provisión ante los demás capitulares, que era leída ante todos en la sala de cabildo. El presidente la tomaba, la besaba y la ponía sobre su cabeza en señal de obediencia al rey y cumplimiento de su mandato; enseguida tomaba de la mano al nuevo integrante y

lo sentaba en la silla que le correspondía en la sala capitular en señal de posesión de su prebenda; lo mismo hacía después en su silla correspondiente en el coro. Acto seguido, el nuevo prebendado derramaba monedas entre todos los asistentes en señal de prodigalidad (Zapico, 2006: 107),¹¹ pues estas ceremonias tenían un carácter público, por lo que estaban presentes tanto el clero y oficiales de la catedral como algunos testigos designados para el efecto y los vecinos de la ciudad que quisieran asistir (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fols. 224-224v, [10 de junio de 1611]).¹²

A partir de la segunda década del siglo XVII, los autos de posesión de los capitulares comienzan también a especificar la silla que en la sala capitular y en el coro correspondía al nuevo prebendado, así como a quién sustituía en la prebenda correspondiente. El 13 de junio de 1616, por ejemplo, se le asignó la “silla novena del lado izquierdo” al racionero bachiller Joseph de Espinosa, quien entraba en la ración vacante por muerte del racionero Juan Bautista de Ojeda (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fols. 18v–19v [13 de junio de 1616]).

Por medio de este acto jurídico ritualizado se hacía del conocimiento público quién era el nuevo prebendado, cuál era su jerarquía en el cabildo y qué asiento le correspondía en la sala capitular y en el coro, desde donde en adelante representaría su papel como integrante de la corporación capitular y como individuo investido del poder otorgado por el rey (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fols. 3–4 [3 de abril de 1615]).¹³

Ceremonias de capitulares difuntos

En noviembre de 1596 el cabildo reglamentó la manera en que debían ser enterrados los capitulares, así como las misas y sufragios que por ellos debían celebrarse (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fols. 4v–5 [28 de noviembre de 1586]). De esta manera, aun después de muertos, los miembros del cabildo eran objeto de actos rituales que señalaban cuál era su jerarquía social y eclesiástica al interior de la institución catedralicia y ante los feligreses de la ciudad episcopal que pudieran asistir a estas ceremonias.

Recibimientos de obispos

Si cada uno de los capitulares requería de actos rituales para hacer evidente su lugar en la jerarquía eclesiástica y social, el obispo debía contar con un aparato superior en razón de ser la principal autoridad eclesiástica en la diócesis y en la ciudad episcopal. Los

¹¹ De acuerdo con Hilda Raquel Zapico, “el hecho de derramar monedas de oro y plata a la multitud espectadora eran los signos de la prodigalidad de un poder que aspiraba a impresionar y a lograr el acatamiento hacia las jerarquías establecidas” (2006: 107).

¹² Autos de posesión de una ración vacante por parte del licenciado Antonio de la Parra Gamboa.

¹³ La descripción de este proceso está basada en los autos de posesión de la canonjía del doctor Eliseo Guajardo, llevada a cabo el 3 de abril de 1615. En las actas de Cabildo y los libros del cabildo existen otros documentos similares de posesión de prebendas, y en general repiten el mismo esquema.

documentos que tratan sobre recibimientos de obispos en esta etapa no son prolijos en detalles, pero muestran algunos aspectos importantes para nosotros como la composición e interpretación de música ejecutada especialmente para el acontecimiento, además de la realización de danzas, comedias y arcos triunfales.

Para el recibimiento del obispo fray Alonso Enríquez de Toledo en 1624, el cabildo encargó al padre Salvador de Cuenca que hiciera las letras para unas chanzonetas y al sochantre Joseph de Araujo encargó la composición de la música para estas; el maestro de capilla Frutos del Castillo debía encargarse de acomodar letra y música y del ensayo de las piezas con la capilla (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fol. 207 [16 de abril de 1624]). Asimismo, se mandó al padre Salvador de Cuenca que hiciera “un coloquio, con danzas y buena poesía, chanzonetas y villancicos”, además de dos arcos con jeroglíficos o emblemas sobre las virtudes y nobleza del nuevo obispo (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fols. 219v–220 [18 de junio de 1624]).

Ceremonias de posesión de obispos

Estas ceremonias tenían la misma función que las de posesión de los prebendados y se llevaban a cabo en forma muy parecida, aunque con más aparato y solemnidad. La primera descripción más o menos detallada que tenemos sobre la posesión de un obispo en la catedral de Valladolid es la del obispo fray Alonso Guerra, en 1593, aunque el prelado no se halló presente, sino que el presidente del cabildo tomó posesión en su nombre. En la ceremonia se presentó una bula dirigida al cabildo, así como un poder del prelado para que el deán fungiera como su representante; la bula y el poder fueron leídos por el secretario, y los capitulares dijeron que la obedecían como mandato del papa. El tesorero del cabildo tomó de la mano al deán y

lo asentó en la silla que está en la sala del cabildo dedicada para el obispo y prelado, y el dicho deán aprehendió la dicha posesión en el dicho nombre quieta y pacíficamente, y luego [...] el dicho deán y cabildo y prebendados arriba referidos fueron al coro de la dicha iglesia catedral, y el dicho tesorero hizo otro tal acto de posesión como es referido, asentando al dicho deán [...] en el dicho nombre de su señoría en la silla episcopal, desde la cual, en señal de posesión real, personal, actual *vel quasi* derramó en el cuerpo del dicho coro cantidad de dineros (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fols. 68–69 [23 de agosto de 1593]).

Todo esto se hizo en público, estando presentes varios testigos clérigos y seculares.

En la ceremonia de investidura del obispado de don Juan Fernández Rosillo, el 21 de noviembre de 1604, el prelado tampoco estuvo presente, sino que el deán don Pedro Diez Barroso tomó posesión en su nombre. Esta ceremonia, según el acta correspondiente, se celebró “con mucha solemnidad y regocijo de órganos, chirimías y trompetas, repiques de campanas así de la dicha catedral como de los demás monasterios de la ciudad, en presencia de mucha gente que para el dicho acto ocurrió” (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fol. 170 [21 de noviembre de 1604]).

Al tomar posesión del obispo fray Baltasar de Covarrubias, el 20 de marzo de 1609, se registraron en las actas capitulares más detalles sobre las personas y corporaciones que se hallaron presentes en el acto. Al momento de la derrama de dinero –se lee en el documento– sonaron

muchos instrumentos de música con general regocijo y alegría, asistiendo a todo lo dicho ambos cabildos eclesiástico y secular, y los prelados y religiosos de los conventos de esta ciudad, y siendo testigos especialmente Francisco Madaleno, teniente de alcalde mayor de esta provincia, y don Gonzalo Villaseñor, regidor de esta ciudad, y Andrés Fernández Pareja, alcalde ordinario, y otra mucha gente popular (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fol. 209v, [20 de marzo de 1609]).

Por su parte, en la ceremonia correspondiente a la investidura de fray Alonso Enriquez de Toledo en 1624 se dan otros detalles como el canto del *Te Deum Laudamus* en el trayecto de la sala capitular al coro después de haber tomado la posesión en la silla pontifical en aquella sala (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fols. 241v–242 [arriba del acta de 20 de octubre de 1624]).

Ceremonias de obispos difuntos

Sobre las ceremonias que se llevaban a cabo en esta catedral a la muerte de los obispos no tenemos descripciones detalladas, pero debieron realizarse conforme al ceremonial de obispos y con toda solemnidad, pues a través de ellas se buscaba exaltar la dignidad episcopal ante las demás autoridades civiles y eclesiásticas, y ante la sociedad en general (Galí Boadella, 2007: 45-46).¹⁴

Ceremonias del rey y la familia real

El poder y autoridad del monarca se hacían presentes simbólicamente por medio de la colocación de las armas reales en torres, fachadas y altares de las catedrales, o en el altar de los reyes cuando lo hubo. En la catedral de Valladolid se menciona, en 1715, la necesidad de colocar en la capilla mayor de la nueva catedral los “escudos reales dorados”, “como se acostumbra echar y los tienen las demás iglesias catedrales” (Silva Mandujano, 1984: 65). Pero el monarca debía hacerse presente también simbólicamente por medio de la realización de ceremonias dedicadas explícitamente a su persona.

La erección de la catedral michoacana mandaba que se dijera cada viernes una misa “por los reyes de España presentes, pasados y futuros”, y que los sábados se debía

¹⁴ En este interesante artículo, Monserrat Galí muestra cómo a través de las honras de los obispos se exhibía la institución episcopal en el marco urbano, refrendando el rango y la dignidad de ciudad episcopal, en aquel caso de Puebla de los Ángeles, y se permitía también que los fieles rindieran tributo a su autoridad eclesiástica máxima.

celebrar misa en honor de la Virgen María, dedicándola también a la salud de los monarcas (Aguayo Spencer, 1939: 240). Sin embargo, en la práctica encontramos que solo se decía una misa cada mes, el primer lunes. Por medio de estas misas se hacía presente ante los vecinos de la ciudad la autoridad del monarca, y al clero se le recordaba que era el rey el patrono de la Iglesia novohispana. La misa debía ser cantada y debían asistir todos los prebendados, señalándose penas para los que faltaran; para que ningún capitular olvidara esta obligación y los vecinos se enteraran de la celebración se mandó, en enero de 1599, que “para que venga a noticia de todos se doblen de cabildo las campanas la noche antes cuando se tañere a la oración, y se mande al sacristán tenga cuidado de hacer tañer como está dicho” (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fols. 128–128v [29 de enero de 1599]). Si el primer lunes del mes era día festivo, la misa del rey debía decirse al día siguiente.

Otras ceremonias se celebraron en torno al monarca y la familia real en la catedral de Valladolid cuando se conocía la noticia de algunos acontecimientos como la muerte o la entronización del nuevo rey o de la reina, o bien, el nacimiento de un príncipe, entre otros (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro III, fol. 169v. [6 de septiembre de 1630]).¹⁵ Antes de 1630 no tenemos noticia de que se haya realizado este tipo de celebraciones en Valladolid pero, en cambio, sabemos que en marzo de 1599 el obispo fray Domingo de Ulloa fue convidado a la catedral de México a la celebración de las exequias de Felipe II, adonde fue acompañado de dos capitulares (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fol. 129v [2 de marzo de 1599]); y en marzo de 1612 el obispo fray Baltasar de Covarrubias asistió a las honras y exequias de la reina, también con dos prebendados del cabildo catedralicio (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fol. 232 [27 de marzo de 1612]).

Ceremonias por sucesos relacionados con el virrey y su familia

La figura del virrey era, asimismo, relativamente lejana para los vallisoletanos, pues residía en la capital y generalmente solo allí podía ser visto por la sociedad. Sin embargo, se hacía también presente de manera simbólica en otras ciudades a través de ceremonias.

En el periodo estudiado tenemos noticia de una vigilia y una misa “a costa de la iglesia” por la virreina y condesa difunta, celebrada a fines de 1623. Fue escrita además una carta, remitiendo el pésame al virrey, “dándole cuenta cómo esta iglesia ha hecho el sentimiento debido” (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fol. 176 [27 de octubre de 1623]). Ceremonias como esta y las mencionadas anteriormente que se relacionan con el rey y la familia real, a las que a menudo se aludía en las cartas de pésame o felicitación –según la

¹⁵ En este periodo tenemos testimonio de una celebración debida al alumbramiento de un príncipe por parte de la Reina. Ante la carta del Rey que se recibió en la catedral, el cabildo acordó “se haga la fiesta y regocijo del buen alumbramiento de la reina nuestra señora por parte de esta santa iglesia el día de San Miguel, veinte y nueve de este mes, con repique de campanas desde la víspera, procesión, misa y sermón, y se avise a los conventos de esta ciudad para que acudan a la solemnidad de la fiesta, y que en cada convento repiquen las campanas según se hiciere en esta catedral, y se pongan luminarias, rogando a Dios nuestro señor por la salud de sus majestades y de nuestro príncipe recién nacido” (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro III, fol. 169v [6 de septiembre de 1630]).

naturaleza del suceso—, tenían además una función importante para ganar o mantener el favor de las autoridades reales o virreinales.

Asientos para autoridades civiles locales

A las autoridades civiles de la ciudad también se les concedió un lugar en la catedral. En febrero de 1624, Gerónimo Madaleno de Mendoza, “depositario general y alcalde ordinario de esta ciudad”, y Juan de Salceda Andrada, alguacil mayor, pidieron “que atento a estar casados con mujeres honradas y antiguas y principales, se les señale en esta iglesia asiento para que puedan oír misa y divinos oficios”, a lo que el cabildo respondió que estos señores “escojan en esta iglesia el lugar que les pareciere sin perjuicio de la Fábrica y tercero” (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fol. 196v [23 de febrero de 1624]). Por su parte, en 1631 se mandaron hacer asientos para la justicia mayor y regimiento en la capilla mayor (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro III, fol. 203v [23 de abril de 1631]). De esta manera, la autoridad civil local podía desempeñar su papel en el drama social desde su espacio propio dentro de la catedral, aunque ya mencionamos que su poder no podía equipararse al de las autoridades religiosas en la ciudad, por lo que no hubo en esta etapa grandes conflictos, a diferencia de lo que ocurrió años antes en Pátzcuaro, como veremos.

PREEMINENCIA Y CONFLICTO

Las ceremonias descritas en actas de cabildo, relaciones o ceremoniales muestran el ideal al que aspiraba el poder para manifestarse simbólicamente, estableciendo un orden jerárquico que debía ser respetado por todos; pero otros testimonios presentan situaciones de conflicto que nos hablan de cómo cada actor social, en la práctica, debía negociar con los demás su lugar en la jerarquía. Estos conflictos evidencian los mecanismos de poder que se ponen en juego y el orden jerárquico que se trasgrede, se reacomoda y se refuerza. A continuación, presento algunos ejemplos.

Conflictos entre capitulares

Algunos problemas se suscitaron entre los miembros del cabildo por la defensa de su preeminencia; estos conflictos no tenían que ver con la silla que ocupaban en el coro o la sala capitular, pues eso quedaba claro a partir de la erección y de los autos de posesión referidos. Pero en otras ceremonias, como las procesiones, los capitulares ocasionalmente defendieron su preeminencia frente a los demás. Destacan los alegatos que se dieron con motivo de quién debía sacar un estandarte llamado “la seña” en el marco de la Semana Santa, pues por esta acción ritual tuvieron lugar graves escándalos en el coro de la catedral. En marzo de 1587, estando enfermo el chantre don Diego Pérez Negrón, el cabildo decidió que el tesorero debía llevar en procesión ese estandarte el primer día y

cada uno de los capitulares por sus antigüedades, los siguientes días; sin embargo, dos dignidades superiores al tesorero –el deán don Alonso de la Mota y el maestrescuela don Diego de Orduña–, viendo afectada con esta decisión su preeminencia, “se salieron del coro y no quisieron acompañar la dicha seña, yendo acompañándola su señoría del señor obispo” (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fol. 6v [14 de marzo de 1587]), causando escándalo entre quienes presenciaban la ceremonia.

Los conflictos por esta ceremonia continuaron presentes en varias discusiones del cabildo al pasar los años,¹⁶ y en 1629 se dio otro escándalo en público por esta cuestión. En ausencia del chantre y del obispo, el deán pidió que se tratara este asunto en cabildo

para que votado y proveído se sepa lo que se ha de hacer, y no se dé ocasión a que se hagan escándalos gravísimos como lo fue el que sucedió este domingo *de passione* próximo pasado, que no se sacó la seña; antes se hizo gran ruido y alboroto, que se hubiera excusado si antes se hubiera tratado en cabildo o fuera del coro, y no a punto crudo (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro III, fol. 104v [30 de marzo de 1629]).

La mayor parte del cabildo reconoció la costumbre antigua de que al obispo y al chantre correspondía sacar la seña, y acordaron que en ausencia de ellos los demás capitulares sacaran el estandarte conforme a sus antigüedades, como se había hecho en años pasados (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fol. 203 [26 de marzo de 1624]).

En este caso es también evidente el deseo de los individuos por defender su preeminencia dentro del orden jerárquico al interior del cabildo. Así, pues, aunque la erección, los concilios y la costumbre establecieran un orden jerárquico que tenía la pretensión de ser inmutable, en la práctica se negociaba y aun se trasgredía, pero finalmente los mecanismos de poder actuaban para conservarlo en general.

Conflictos entre el cabildo y los obispos

En el obispado de Michoacán, en el periodo abordado, existieron algunos fuertes conflictos entre el cabildo y los obispos, algunos de los cuales llegaron hasta el desconocimiento del prelado por parte de los capitulares, o incluso a la sospecha de envenenamiento de un obispo por parte del cabildo (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro III, fol. 85v [3 de diciembre de 1628]).¹⁷

Pero las luchas de poder también tuvieron expresión en el terreno simbólico. Por ejemplo, en 1584, a raíz de un pleito entre el arcediano Cristóbal de Vadillo y el canónigo Alonso

¹⁶ ACCM, *Actas de Cabildo*, libro I, fols.148–148v [21 de enero de 1601]; *Actas de Cabildo*, libro I, fols. 149-149v [13 de marzo de 1601]; *Actas de Cabildo*, libro I, fols. 157-157v [2 de marzo de 1602]; *Actas de Cabildo*, libro I, fol. 157v [6 de mayo de 1602]; *Actas de Cabildo*, libro II, fol. 203 [26 de marzo de 1624]; ACCM, *Actas de Cabildo*, libro III, fol. 104v [30 de marzo de 1629].

¹⁷ Los capitulares mencionan en esta acta de cabildo que entre el pueblo corría el rumor de que el obispo fray Alonso Enríquez de Toledo había sido envenenado con tosigo. El cabildo acordó realizar vistosas ceremonias fúnebres por la muerte del prelado, acaso para ganar la simpatía del pueblo y dispersar los rumores.

Ruiz, el obispo fray Juan de Medina Rincón procedió jurídicamente contra el arcediano y lo sentenció “a que le diesen una disciplina alrededor del coro y fuese desterrado del obispado y uso de su prebenda durante veinte años”. El arcediano apeló y logró que el metropolitano modificara la sentencia para que la disciplina fuese secreta y el destierro solo por diez años (Ysassy, 1982: 73-74). El castigo que el obispo le impuso al arcediano debió ser visto como ofensa por parte del cabildo, pues se pretendía exhibir a uno de sus miembros y humillarlo públicamente alrededor del espacio en el que se veía representado el cuerpo capitular como corporación. Este acto puede interpretarse como signo del intento de los prelados michoacanos por someter a los capitulares al poder y a las autoridades episcopales.

Conflictos entre la autoridad eclesiástica y la civil

Uno de los ejemplos más claros sucedió en el momento inmediatamente anterior al traslado de la catedral desde Pátzcuaro hacia Valladolid, y el motivo fue la intención de la autoridad civil de colocar el pendón real en el altar mayor de la catedral. Juan Joseph Moreno relata así el episodio:

Tenían los españoles costumbre de sacar un paseo, y en él el Pendón Real, en el día de San Pedro, acaso por haber sido éste en el que se dieron de paz los indios de esta Provincia, ofreciéndose a recibir el bautismo. Conducíase este aparato a la iglesia, a dar al Supremo Autor las debidas gracias, y habiendo intentado uno de los regidores poner el pendón en el altar mismo del Santísimo Sacramento, lo resistió el señor obispo, y a su mandado todo el clero, sobre lo que hubo grande vocería y aún se temieron otras infelices consecuencias. Por lo cual, procurando impedir en lo sucesivo lance de esta naturaleza, impetró el señor Morales la autoridad pontificia y real para la translación (Moreno, 1939: 135).¹⁸

Este suceso se puede interpretar en el marco de los espacios simbólicos al interior de la catedral, pues estaba en juego quién se apoderaría simbólicamente del altar mayor: las autoridades catedralicias –obispo y cabildo– o la autoridad civil –en este caso el cabildo español de Pátzcuaro, encargado del paseo del Pendón Real–, aunque en teoría ambas partes eran representantes del rey y por lo tanto podían reivindicar para sí el derecho al uso simbólico del espacio en cuestión. Al parecer, se trató de uno más de los conflictos tan comunes en el virreinato por la preeminencia entre autoridades civiles y eclesiásticas; pero al calor de las cada vez más rumoradas intenciones del prelado de mudar la catedral a Guayangareo-Valladolid, y de los roces que probablemente ya había entre la autoridad civil de Pátzcuaro y el obispo por esta cuestión, la lucha por la preeminencia que se daba generalmente en el terreno ritual pasó a la violencia verbal y a punto estuvo de llegar a la violencia física.¹⁹

¹⁸ El “señor Morales”, al que se refiere el texto, es el segundo obispo de Michoacán, don Antonio Ruiz de Morales y Molina.

¹⁹ Mark Pedelty analiza algunos casos en los que las tensiones entre autoridades civiles y eclesiásticas se dieron en la arena ritual, en lo cual la música jugó un papel importante (2004: 57). También sobre estas

La relación de la catedral con las órdenes presentes en la ciudad episcopal fue cambiando en diferentes etapas, pero llama la atención el siguiente episodio porque refleja estos cambios de relación en el terreno ritual y al interior del coro catedralicio. En 1621, los prebendados se quejaban ante el rey de la estrechez del coro y describían algunos detalles de este espacio, como el hecho de que estaba situado en medio de la nave mayor “como en España y en este reino le tienen todas las catedrales”; mencionan también que tenía 64 sillas altas y bajas. Los capitulares decían no caber en el coro en los días festivos cuando acudían “las cinco religiones” –franciscanos, agustinos, jesuitas, carmelitas y mercedarios–, y se sentaban también en la sillería, sintiéndose obligados los capitulares a abandonar sus respectivos sitios y bajarse a “unos bancos” donde se sentaban (Mazín, 1996: 133).

Este documento resulta muy interesante porque en teoría solo al cabildo correspondía sentarse en los sitios del coro, y el hecho de que los religiosos de los conventos ocuparan estos lugares en días festivos nos habla de una relación estrecha entre la catedral –obispos y cabildo– y las órdenes religiosas en esa época, a diferencia de lo que ocurrió en los primeros tiempos de la catedral cuando el obispo Vasco de Quiroga mantuvo una relación más bien conflictiva con las órdenes franciscana y agustina. De esta manera, la catedral integraba a los religiosos a sus celebraciones, reconociendo *de facto* su importancia en la ciudad, y al mismo tiempo las ceremonias catedralicias se fortalecían concentrándose en ellas todo el clero de la ciudad, mostrándose unidos los seculares y los regulares en torno a la iglesia principal de la ciudad y del obispado (Mazín, 1996: 130-132).

Sin embargo, al parecer, la asistencia de los religiosos al coro comenzó a molestar a algunos capitulares, pues además de las incomodidades que padecían al sentarse en bancos, no podían cuidar de su preeminencia en el coro durante las ceremonias. Por ello, en junio de 1624 se dio una primera discusión al respecto en la sala de cabildo. Los capitulares inconformes señalaron que se debía ejecutar lo contenido en los ceremoniales sobre “que no se entreveren ni mezclen con los señores prebendados en sus asientos ni en procesiones los religiosos, aunque sean prelados superiores”; por su parte, otros prebendados invocaron “el uso y costumbre contrario” que se tenía en esta catedral, y dijeron que habría inconvenientes en excluir de ese modo a los religiosos, por lo que decidieron aplazar la decisión y esperar a que viniera el nuevo obispo para determinar sobre ello. Solo se tomaron ciertas medidas para evitar que los religiosos ocuparan los mejores lugares para ver las comedias, comisionando al maestro de ceremonias y dos pertigueros para que, acabando las vísperas, impidieran el paso a todos ellos, dejando solo pasar primero a los prelados de los conventos (ACCM, *Actas de Cabildo*, libro II, fol. 215 [4 de junio de 1624]).

No cuento por el momento con información sobre cómo se resolvió esta situación, aunque es posible que tiempo después, al crecer el número de prebendados, ministros y

tensiones y la manera en que se dirimían en la arena ritual tenemos el interesante artículo de Alejandro Cañeque: “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII” (2004: 609-634).

oficiales a su servicio, las órdenes religiosas hayan sido excluidas completamente del coro catedralicio, reservándose otros espacios del templo para desempeñar su papel desde sus propios lugares en la jerarquía eclesiástica y social, como las demás corporaciones.²⁰

REFLEXIONES FINALES

La catedral michoacana –como otras del mundo hispánico– fue un escenario en el que las relaciones de poder y la jerarquía social presentes en la ciudad episcopal se manifestaron a nivel simbólico. Sus espacios físicos se construyeron a partir del espacio social y fueron expresión de este. Asimismo, a través de diversas ceremonias celebradas intramuros de la catedral –o en ocasiones extramuros, como cuando se realizaban procesiones o recibimientos de obispos–, la jerarquía que ordenaba por preeminencia a las diversas corporaciones se hacía evidente, pues cada uno de los actores sociales desempeñaba su papel en la teatralización del poder desde el lugar que le correspondía. En documentos como los concilios, documentos de erección catedralicios y otros reglamentos o ceremoniales, se asignaban ciertos lugares en el espacio a cada corporación y se señalaba el tipo de participación que algunas de ellas tendrían en las ceremonias; sin embargo, en la práctica, esos lugares debían ser defendidos y negociados, pues el orden –aunque pretendía ser inmutable– dependía de la realidad específica de cada catedral y ciudad episcopal; los diversos conflictos surgidos entre individuos y grupos en esta sede catedralicia, que tenían como eje la defensa de la preeminencia de cada cual, hacen evidente el orden jerárquico y las relaciones sociales establecidas entre todos ellos.

Al principio mencionamos que la catedral vallisoletana funcionó ritualmente con base en un modelo arquitectónico e institucional, el de las catedrales hispánicas, pero a través de los casos que hemos visto podemos encontrar algunas particularidades también. Una de ellas es el hecho de que se trata de una ciudad episcopal en la que, a diferencia de México, Puebla o Guadalajara, la autoridad eclesiástica no tuvo un contrapeso importante por parte de la autoridad civil en el periodo analizado. Sin virrey, audiencia o incluso alcalde mayor, eran el teniente de alcalde mayor y el cabildo civil los representantes de esa autoridad, y su poder no podía equipararse al del obispo y el cabildo eclesiástico. Los conflictos por la preeminencia con las autoridades civiles no fueron importantes por esta razón en lo que a Valladolid respecta en esta etapa, y por ello tampoco aparecen muchas referencias sobre su sitio en las ceremonias.

En este periodo también podemos ver que existía una influencia importante del clero regular en la ciudad, y la manifestación de su poder llegó a expresarse a través de su presencia en la sillería del coro durante las ceremonias. ¿Qué implicaba la presencia de las órdenes regulares en el coro catedralicio en el aspecto ceremonial? ¿Participaban activamente en el rezo y en el canto durante las ceremonias? ¿Cómo se hacía valer en

²⁰ Para el caso de la catedral de México, por ejemplo, sabemos que existían bancas destinadas a las diversas órdenes religiosas masculinas presentes en la ciudad, las cuales estaban ubicadas fuera del coro, a los lados de la crujía. Véase el croquis titulado “Corporaciones en la Catedral de México” (figura 37) incluido en el estudio de Patricia Díaz Cayeros (2012: 442).

ellas la preeminencia de los respectivos prelados y al mismo tiempo la de los miembros del cabildo catedralicio? La documentación que hemos revisado no nos permite responder ampliamente a estas cuestiones, pero no deja de ser importante tener en cuenta que el coro catedralicio acogiera a los regulares, y que algunos capitulares invocasen esto como un uso y costumbre propio de la catedral, pues también era una característica del modelo catedralicio hispánico la prerrogativa de que cada catedral pudiese adoptar los usos y costumbres que le fueran convenientes, derecho consignado en el documento de erección de la catedral michoacana.²¹

Así pues, el contexto particular de cada catedral hacía necesario que se adoptaran y se adaptaran costumbres ceremoniales a través de las cuales se expresaran las relaciones de poder específicas que imperaban en la respectiva ciudad episcopal. Valgan pues estas reflexiones como invitación para estudiar cada caso y así poder establecer cómo funciona el modelo general de las catedrales hispánicas en cada contexto particular.

FUENTES

Archivo Capitular de la Catedral de Morelia (ACCM), *Actas de Cabildo*, libros I, II y III.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUAYO SPENCER, Rafael, ed., 1939. *Don Vasco de Quiroga: Documentos*. México: s. i.
- ALFARO CRUZ, Jesús y Raúl H. TORRES MEDINA, coords., 2010. *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*. México: UACM.
- BADÍA, Juan Ferrando, 1975. "En torno a los grupos sociales, su jerarquía y la noción de estructura social". *Revista de estudios políticos* 199: 7-64.
- BALANDIER, Georges, 1994. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- CAMACHO BECERRA, Arturo, coord., 2013. *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. México: Ciesas, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara.
- CAÑEQUE, Alejandro, 2004. "De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII". *Revista de Indias*. 23: 609-634.
- CARRERAS, Juan José, 2005. "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural". En *Música y cultura en la Edad Moderna*, eds. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín. Valencia: Universidad de Valencia.
- CHARTIER, Roger, 2005. *El presente del pasado. Escritura de la Historia, Historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana.

²¹ La cláusula número XXXVII del "Testimonio de la Erección de la Catedral Michoacana" [1554] decía a la letra: "Así mismo queremos, estatuímos y ordenamos que esté en nuestra potestad el poner libremente en vigor y trasplantar las costumbres, ritos y usos legítimos y aprobados en lo concerniente a los oficios, misas y otras ceremonias aprobadas tanto por la Iglesia como por otras Iglesias, para el mejor régimen y ornato de nuestra catedral" (*apud* Aguayo Spencer, 1939: 242).

- DAVIES, Drew E., 2006. "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Spanish Culture, and Aesthetics of Devotion". Universidad de Chicago: tesis de doctorado.
- DÍAZ CAYEROS, Patricia, ed., 2007. *II Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*. México: UNAM, Universidad de Guadalajara.
- _____, 2012. *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*. México: UNAM-III.
- ENRÍQUEZ, Lucero, ed., 2009. *IV Coloquio Musicat "Harmonia Mundi, los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX"*. México: UNAM, CH.
- ENRÍQUEZ, Lucero y Margarita COVARRUBIAS, eds., 2006. *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*. México: UNAM.
- FOUCAULT, Michel, 1992. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- GALÍ BOADELLA, Monserrat, 2007. "Ritual y música en las honras fúnebres de los obispos poblanos". En *II Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, ed. Patricia Díaz Cayeros. México: UNAM, Universidad de Guadalajara.
- _____, coord., 2013. *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglo XVI-XIX*. México: Ciesas, BUAP.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat y Morelos TORRES AGUILAR, eds., 2008. *III Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*. México: UNAM, BUAP-ICSH "Alfonso Vélez Pliego".
- IBARRA, Ana Carolina, 2006. "Hacia una historia social de las catedrales". En *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*. Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, eds. México: UNAM.
- MAZÍN, Oscar, 1991. *Archivo Capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia, Catálogo I*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán.
- _____, 1996. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- _____, 2005. "El deber de saber: los canónigos universitarios de Valladolid de Michoacán, siglos XVI-XVIII". En *Permanencia y cambio I. Universidades hispánicas 1551-2001*, coords. Enrique González González y Leticia Pérez Puente. México: UNAM- Centro de Estudios sobre la Universidad, Facultad de Derecho.
- MORENO, Juan Joseph, 1939. "Fragmentos de la vida y virtudes del V. Illmo. Y Rmo. Sr. Dr. D. Vasco de Quiroga, primer Obispo de la Santa Iglesia Catedral de Michoacán y fundador del Real y Primitivo Colegio de San Nicolás Obispo de Valladolid". En *Don Vasco de Quiroga: Documentos*, ed. Rafael Aguayo Spencer. México: Derechos Reservados.
- NAVARRETE PELLICER, Sergio, coord., 2013. *Ritual sonoro en catedrales y parroquias*. México: Ciesas.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1994. "El coro y la arquitectura de la Catedral. El caso de León". En *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.

- PEDELTY, Mark, 2004. *Musical ritual in Mexico City, from the aztec to Nafta*. Austin: University of Texas Press.
- RUCQUOI, Adeline, 2014. "Entre la espada, el arado y la patena: lastresódenes en la España medieval". *Dimensões* 33: 10-35.
- RUIZ CABALLERO, Antonio, 2008. "La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631". UMSNH: tesis de maestría en historia.
- SIGAUT, Nelly, coord., 1991. *La catedral de Morelia*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán.
- SILVA MANDUJANO, Gabriel, 1984. *La catedral de Morelia, arte y sociedad en la Nueva España*. Morelia: Comité editorial del Gobierno del Estado, Instituto Michoacano de Cultura.
- , 1991. "La pugna por la capitalidad en la Provincia de Michoacán durante la época colonial". *Tzintzún* 13: 9-34.
- TURRENT, Lourdes, coord., 2013a. *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*. México: CIESAS.
- , 2013b. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*. México: El Colegio de México, FCE.
- WARREN, J. Benedict, 2000. *Michoacán en la década de 1580*. Morelia: UMSNH-IIH.
- WEBER, Max, 1964. *Economía y sociedad*. México: FCE.
- YSASSY, Francisco Arnaldo de, 1982. "Demarcación del obispado de Mechoacán y fundación de su Iglesia Cathedral, número de prebendas, curatos, doctrinas y feligreses que tiene, y obispos que ha tenido desde que se fundó". *Bibliotheca Americana*, 1: 61-204.
- ZAPICO, Hilda Raquel, 2006. "Liturgia política, poder e imaginario en el Buenos Aires del siglo XVII: las fiestas reales". En *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires (s. XVII-XIX)*, coord. Hilda Raquel Zapico. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

LOS PRIVILEGIOS DE LOS MÚSICOS INDÍGENAS EN LAS INSTITUCIONES RELIGIOSAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO: EL COLEGIO DE SAN GREGORIO

RAÚL HELIODORO TORRES MEDINA
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Si hablamos de los músicos indígenas en la Nueva España es obligatorio referirse a las prerrogativas y los abusos que iban de la mano con el ejercicio de su oficio, aunque generalmente las fuentes secundarias han puesto mayor hincapié en las prerrogativas. Si la investigación sobre el tema es todavía dispersa, la de los individuos avecindados en la Ciudad de México resulta aún más fragmentaria debido, quizá, a que los documentos se localicen a cuentagotas en los archivos. Por tal motivo esta reflexión es importante para el conocimiento de las capillas de música en el ámbito urbano y de su inserción en el sistema de trabajo novohispano, asunto sobre el cual se tendrá que verter todavía mucha tinta.

Como en estos momentos preparo un libro donde abordaré *in extenso* aspectos de los *altepeme* del centro del virreinato,¹ en este capítulo daré mayor peso a las ventajas que tenían los indígenas dedicados a la música en la capital de la Nueva España, específicamente de aquellos indios que trabajaban en la capilla de música del Colegio de San Gregorio. Hablaré sobre la importancia de los cuerpos y privilegios en la sociedad novohispana, proponiendo que la capilla de música era un cuerpo menor en el contexto de las corporaciones de la época. Posteriormente me referiré a la fundación y al significado del recinto educativo, para después abocarme a sus cantores y a los privilegios que detentaban. Al final de manera sesgada trataré acerca de las arbitrariedades que se cometieron contra ellos.

Aunque los documentos nos dan una visión parcial de las prerrogativas de los oficiales del Colegio de San Gregorio –problemática que se presenta al estudiar a los músicos indígenas novohispanos en general–, podemos encontrar indicios de una continuidad en sus privilegios. En la medida que vayan surgiendo nuevas fuentes, podremos dar cuenta cabal del asunto aquí tratado. Por tanto, solo expondremos algunas ideas preliminares en un terreno que deberá ser abonado con mayor profundidad.

Cabría preguntarse ahora si las exenciones dadas a los indios músicos eran verdaderos privilegios, según las consideraciones jurídicas de la época, o solo “dádivas coyunturales” que fueron dejadas de lado con el paso de los años. En las siguientes líneas trataremos de vislumbrar este problema mediante el estudio de los músicos de San Gregorio.

¹ *Altepeme*, plural del *altepelt*, es el nombre con el que designaré a las comunidades indígenas conocidas por los españoles como pueblo de indios, ya que, desde la recuperación documental de textos en náhuatl hecha por James Lockhart y otros investigadores, se ha comprobado que los indios del centro del virreinato designaban a sus asentamiento como altepetl hasta muy avanzado el siglo XVIII (1999: 27-49). Por *centro del virreinato* me refiero a los actuales estados que están cercanos a la Ciudad de México: Puebla, Tlaxcala, Morelos, Hidalgo y el Estado de México.

LOS PRIVILEGIOS DE LOS MÚSICOS INDÍGENAS

Como sabemos, la sociedad del *Ancien Régime*, estructurada por estamentos y corporaciones, contaba con una serie de privilegios que no necesariamente eran exclusivos de las élites. En diferentes grados y con diversas particularidades muchos sectores sociales podían recibir un número determinado de derechos o privilegios. Para Antonio Annino, el privilegio “fue una institución fundada en una reciprocidad asimétrica entre el rey y sus súbditos con base en el principio de ‘reconocimiento’ mutuo, de un interés, por un lado, y del fidelidad, por otro” (2007: 9-10).

La sociedad novohispana estaba organizada en función de cuerpos y privilegios. Ambos eran el principio rector de la gobernabilidad durante la época: los cuerpos –“armazón del sistema monárquico”– eran los beneficiarios directos de los privilegios; los privilegios dotaban a los cuerpos de una personalidad jurídica determinada. Según Beatriz Rojas estos derechos deben entenderse como el conjunto de “mercedes y gracias” otorgadas por el rey para diferenciar al cuerpo del resto de la sociedad (2007: 16-17, 50). En el mismo tenor, Thomas Duve afirma que la funcionalidad del *privilegium* “en su carácter de derecho atribuido a un grupo limitado de destinatarios o a una situación especial, reflejaba la estructura fundamental del antiguo régimen: la estructura de la diferencia” (2007: 33). Los privilegios han sido estudiados en los grandes cuerpos de la sociedad novohispana, tales como la nobleza indígena, las cofradías, el consulado de mercaderes, los mineros o las organizaciones gremiales. Pero si hemos mencionado que los derechos podían permear a gran parte de la sociedad, ¿cómo podemos identificar estos en los grupos subalternos, tales como las capillas de música indígenas? Ciertamente, se han identificado los privilegios de la máxima capilla de música de la Nueva España, la de la catedral de México (Torres Medina, 2010: 80-84), pero no queda claro, a falta de estudios sobre el tema, si es posible referirnos a estos pequeños grupos como cuerpos. Veamos algunas ideas preliminares al respecto.²

Desde el siglo XVI, las capillas de música formaron el grupo mayoritario de los indios que se encontraban al servicio de curas y frailes; es decir, lo que se conocía como la “gente de la iglesia”. A partir de su conformación recibieron trato especial, pues les fue otorgado un salario que procedía del excedente del tributo, porque su trabajo era importante como forma complementaria de introducir la occidentalización española por medio de la música entre los naturales. Los indios, sin embargo, no solicitaron esta gracia, pues les fue concedida como retribución de los virreyes a su labor.

Podemos decir, entonces, que la capilla de música se conformó como un cuerpo secundario, no con la envergadura de las grandes corporaciones novohispanas, pero sí como un agente muy influyente en sus respectivos *altepemes*, ya que muchos pertenecían a la élite local y llegaron a ocupar puestos en el cabildo (Lockhart, 1999: 330-331). Aventuramos la afirmación de que la capilla era un cuerpo debido a que los privilegios, dados primero por los virreyes y posteriormente por el monarca, les fueron otorgados

² Todas las ideas que expongo en este apartado las desarrollaré de manera puntual en el texto que en estos momentos preparo y que lleva por título *El altepetl novohispano y sus capillas de música*.

por su oficio y no por su condición social o su calidad étnica. En el caso que nos atañe, como veremos líneas abajo, es un privilegio que se otorga por medio de los jesuitas para el beneficio de sus músicos subalternos.

Si hablamos del salario como un derecho otorgado a los músicos, existían otros privilegios que daban su carácter de cuerpo a las capillas, por ejemplo, la exención de tributos y servicios personales. En principio, estos fueron concedidos por los virreyes, no obstante, en el año de 1618, por orden de Felipe III, se exentó de tasación de tributos y servicios personales a dos o tres cantores en los *altepemes* que tuvieran más de cien indios. Posteriormente el mandato fue anexado a la *Recopilación de indias* como la ley 6, título 3, libro 6 en el año de 1681 (t. 2, fol. 197v).

En efecto, esta gracia real, convertida en ley, concede privilegios. Ahora bien, ¿en realidad se aplicaban estos derechos de manera rigurosa en todos los confines del mundo novohispano? Los innumerables ejemplos sobre las arbitrariedades cometidas contra los músicos demuestran que los privilegios eran letra muerta para muchas autoridades civiles y religiosas, aunque no podemos obviar que el soberano sí otorgó tales derechos a los indios músicos, lo que les confiere, a nuestro juicio, su calidad corporativa. Retomemos estos privilegios para el caso de la capilla de música del Colegio de San Gregorio, sin dejar de mencionar que dentro de las instituciones religiosas a los privilegios reales se sumaban los esfuerzos de algunos frailes, en este caso los jesuitas, por mantener protegidos a sus músicos en términos de productividad laboral.

EL COLEGIO DE SAN GREGORIO

El Colegio de San Gregorio fue fundado por los miembros de la Compañía de Jesús en el año de 1586; su principal objetivo fue dar educación a los hijos de los caciques y principales tanto nahuas como otomíes en lectura, escritura y música para que “acertasen mejor y más cristianamente después a gobernar sus pueblos”. Los estudiantes eran internados, criados, instruidos y mantenidos por los jesuitas, quienes se encargarían de mantener financieramente a la institución, pues se consideraban “los hombres más ricos y poderosos de esta ciudad”.³

Esta información salida de la mano de los propios jesuitas ha sido matizada en diversas investigaciones. En efecto, los miembros de la Compañía pusieron ahínco en la enseñanza de los hijos de la antigua nobleza indígena, porque su idea era formar un clero nativo, aspecto que, al no concretarse, permitió que durante la época virreinal únicamente pudieran acceder a las órdenes menores como el acolitazgo (Schmidt, 2012:

³ Estos datos provienen de una serie de documentos que publicó Francisco González de Cossío en el *Boletín de Archivo General de la Nación*, de 1949, que fueron escritos por mano de autor desconocido a finales del siglo XVI-principios del XVII, y presentan una gran similitud con la *Relación Breve de la venida de los de la Compañía de Jesús y su fundación en la provincia de México, año de 1602*, compuesta bajo la dirección del Prepósito General de la Compañía, Claudio Aquaviva (González de Cossío, 1949: 232 y ss). Sin embargo, González de Cossío no da la referencia del manuscrito, mismo que ahora se ha localizado en el ramo *Indiferente Virreinal* del ya citado archivo (AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 1469, exp. 12, s/f).

35-36). Mucho más trascendente fue su pensamiento al ver a estos indios como agentes de evangelización y reproducción del modelo español de integración social entre los *machualtin* por medio del “principio de imitación”:

el colegio, en términos genéricos, era el centro promotor de la evangelización en la medida que la enseñanza ahí impartida reformaba las costumbres de los indios desde pequeños. Esta idea la basaban [...] en el principio de que los seres humanos imitan el comportamiento de aquellos que representan autoridad. La enseñanza de la “virtud” en el colegio de indios significaba para los jesuitas que los niños aprendieran la forma de vivir de los cristianos españoles así como el respeto y la obediencia a las jerarquías sociales y eclesiásticas (Schmidt, 2012: 41-42).

Los niños que acudían a la escuela tenían calidad de externos e internos. Los externos eran hijos de indios y españoles de escasos recursos y solo recibían doctrina cristiana, lectura y, en casos excepcionales, escritura. Estos niños acudían a la institución algunas horas al día. Los internos, denominados colegiales, eran hijos de la élite indígena y recibían instrucción en doctrina cristiana, lectura, escritura y canto llano, aunque es de imaginar que también aprendían el canto de órgano debido a que sus maestros formaban parte de las capillas de música de la ciudad. Por ejemplo, entre 1767 y 1774, el maestro de música de los colegiales fue Juan Antonio Siria, quien pertenecía a la capilla de la Profesa, administrada también por los discípulos de Loyola, y cuyo oficio principal era la ejecución del canto polifónico (AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 3989, exp. 4, fols. 1-79). Entre la fecha de su fundación y la expulsión de los jesuitas en 1767, el Colegio mantuvo una matrícula que fluctuaba en alrededor de 30 colegiales entre internos y externos, aunque en las crónicas se afirma que había un mayor número de niños internos (Schmidt, 2012: 43, 66).

En cuanto a las fuentes de financiamiento del Colegio, desde su fundación, se mantuvo con las aportaciones provenientes de los dos pesos mensuales que daban los padres de los colegiales, los fondos provenientes de los bautismos donde se hacía misa cantada y las limosnas de los padres provinciales y algunos otros benefactores de la ciudad. Sin embargo, después de 1653, Álvaro de Lorenzana impuso un capital principal de 4800 pesos sobre las haciendas pertenecientes al Colegio de San Pedro y San Pablo, para que con los 240 pesos de réditos se cubrieran algunos gastos del recinto (120 para el pago de maestro de escuela y 120 para el pago del vino, la cera y el chocolate, que procedían del propio Colegio de San Pedro y San Pablo).

Lorenzana también canalizó 4000 pesos impuestos a las haciendas del citado colegio para dar salario al maestro de música. Según los libros de cargo y data de San Gregorio, entre 1715 y 1740, al maestro de música que iba a enseñar a los “inditos”, término asentado en el documento, se le daban 6 pesos mensuales. Según recibos firmados por el ya citado maestro Siria, recibió entre 1767 y 1769, 8 pesos 2 ½ reales cada mes (25 pesos cada tres meses, en total cien pesos al año). A partir de 1770 se le aumentó un real a su salario (AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 3989, exp. 4, fols. 1-79). En treinta y cuatro años el salario del maestro se incrementó en 2 pesos ½ real, lo cual sugiere que las

sanas finanzas de la institución permitían aumentar los pagos aunque fuera de manera mínima. Otros recursos se otorgaron en 1658, cuando Catalina Collado Calderón dotó la fiesta de Corpus con 1500 pesos, y en 1666 el padre Hernán del Carnero destinó para la misma celebración los bienes y las fincas que había dejado a la Compañía el alguacil mayor de Tehuacán, Juan del Castillo. Por último, en 1683, el capitán Juan de Chavarría Valera concedió a San Gregorio la hacienda llamada San José Acolman para que con sus rentas se pagara la manutención de siete sacerdotes lenguas; es decir, sacerdotes que dominaran las lenguas indígenas, principalmente el náhuatl (Schmidt, 2012: 51-53; AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 5346, exp. 58, s/f).

Tal como afirma Iliana Schmidt, el Colegio de San Gregorio fungió “como un medio de promoción y reproducción del prestigio de los indios”, hijos de caciques y principales (2012: 33-34), no obstante, otros grupos, como los cantores, aprovecharon esta honra para adquirir sus propios privilegios, debido a que los jesuitas arrojaron a sus capillas de música.

LOS CANTORES AL SERVICIO DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA

Hay indicios que nos permiten afirmar que los colegiales no pertenecían a la capilla de música de su institución, al menos no como parte de la nómina y tal vez sí como apoyo en las principales celebraciones, ya que la capilla solo oficiaba las celebraciones del templo, mas no las del recinto educativo. Sin embargo, los excolegiales en ocasiones se integraban a la capilla –debemos recordar que su perfil de egreso era directivo–. Por ejemplo, en 1621 se admitieron nuevos cantores al grupo, incluyendo entre los recién llegados a unos indios “que se han enseñado y criado en el dicho colegio haciendo de cantores y ministriles”; es decir, mientras estuvieron en la institución educativa no formaron parte de la capilla, aunque tenían conocimiento en materia musical en canto llano –por estatutos, como vimos líneas arriba– y en el canto de órgano. Tal vez formaran parte de una capilla dentro del propio colegio; no obstante, hacen falta más datos para confirmar lo anterior.

En 1699, el exgobernador de la parcialidad de San Juan, cacique y principal vecindado en San Lázaro, *don* Nicolás Ignacio Montesuma, afirmaba haber sido maestro de capilla en San Gregorio y su hijo, *don* Francisco de Montesuma, era a la fecha corneta de la misma capilla; ambos, al ser del grupo dirigente, seguramente habían sido colegiales (AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 6631 exp. 13, s.f.).⁴ De hecho el colegio se encontraba ubicado en el barrio de Atzacolco, sitio que, al parecer, había pertenecido a la familia Moctezuma (Schmidt, 2012: 33). ¿Cuáles eran, entonces, los privilegios de estos músicos por trabajar para el colegio?

En primer lugar, podemos advertir que gozaban de un salario regular, este probablemente fue continuo a mediados del siglo XVII, cuando San Gregorio pudo contar con los caudales concedidos por Lorenzana, Collado, Castillo y Chavarría. No sabemos si los músicos recibieron un salario estable durante los primeros años de su fundación,

⁴ El *don* está puesto en cursivas para resaltar su calidad de principales.

pero al resguardo de los jesuitas, muy probablemente tuvieron algunas dispensas para dedicarse a otras labores o hacer uso de algunos bienes del colegio. Desgraciadamente solo disponemos de documentos contables del siglo XVIII, como los recibos de pago y los libros de cargo y data.

Los recibos de pago dan cuenta que, entre 1718 y 1749, el Colegio de San Pedro y San Pablo pagó a los cantores de San Gregorio 64 pesos por 16 misas cantadas que se oficiaban los sábados en honor a la Virgen (las misas estaban distribuidas en periodos de cinco y siete meses). El costo por misa era de 4 pesos (AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 874, exp. 37, s.f.; caja 5745, exp. 4, s.f.). Entre 1715 y 1740, podemos mencionar una serie de pagos extraídos de los libros de cargo y data. En 1720, el Colegio erogó 25 pesos y 4 reales en el agasajo –comida– que les hicieron a los cantores, además de su pago habitual; por los tres días del jubileo circular se pagaron 7 pesos a los músicos y discantes; por los oficios de nochebuena 2 pesos y 4 reales (BNAH, *Papeles sueltos*, 1ra. serie, leg. G-1-2, caja 3, no. 23, s.f., s.a.).

El pago de salario no era un privilegio exclusivo de San Gregorio, otras instituciones de la Ciudad de México también lo otorgaban. En algunos conventos las monjas contaban con partidas para que los músicos tocaran en sus celebraciones; por ejemplo, en el Colegio de Niñas de Nuestra Señora de la Caridad, a los trompetas, chirimías y atabales les fueron pagados 6 pesos 4 reales entre 1570 y 1571. Unos años después (1600-1601) a estos músicos, por sus arcos triunfales el día de la fiesta del Santísimo Sacramento, se les pagaron 12 pesos 1 real (Muriel, 1995: 51, 61).⁵

Entre 1668 y 1772 la capilla del Hospital Real de Naturales de la Ciudad de México pagaba 4 pesos 4 reales a tres padres, acólitos y cantores por la misa del miércoles de ceniza; por las 52 misas de renovación se daban 28 pesos al año, y a los cantores, 4 reales por misa (ver cuadro 1). Entre los gastos menores se les otorgaba 1 peso 4 reales a los músicos de la casa con motivo del jubileo circular que se efectuaba, por espacio de tres días, dos veces por año; para la misa anual dedicada al señor san José, patrono del hospital, se distribuían 5 pesos entre los ministros, los acólitos, los músicos y la cera.⁶ El siguiente cuadro da cuenta de lo anterior:

⁵ En algún convento de monjas de la capital, cuyo nombre no menciona el documento consultado, se pagaban 5 pesos a los tamboreros (BNAH, *Papeles sueltos*, 1ra. serie, leg. G-1-2, caja 3, no. 23, s.f.).

⁶ El documento menciona a sus músicos de casa, ya que se contaba con la participación de músicos externos para los 6 días de la celebración del jubileo circular y los 4 días de la semana santa. Por este concepto se erogaba la cantidad de 170 pesos, la cual se entregaba a Antonio del Portillo, maestro de la Real Capilla de la Universidad y de la parroquia del señor San Miguel. En 1768 se encargó al mayordomo que moderara lo excesivo que resultaba desembolsar tal cantidad, sin embargo, el dinero se siguió pagando tal cual en años posteriores (BNAH, *Hospital Real de Naturales*, t. 3, fols. 284r-285r, 293-295, 300-301, 305-306; t. 4, fols. 5-6, 320-321; t. 8, fols. 32-33, 39-40, 214-215; t. 10, fols. 118-119, 125-126, 144-145, 149-150, 152-153, 155-156 [1768]).

Enero	4 misas	a 16 reales	64 reales	10 pesos
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	16 reales	
Febrero	5 misas	a 16 reales	80 reales	12 pesos 4 reales
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	20 reales	
Marzo	4 misas	a 16 reales	64 reales	10 pesos
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	16 reales	
Abril	4 misas	a 16 reales	64 reales	10 pesos
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	16 reales	
Mayo	4 misas	a 16 reales	64 reales	10 pesos
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	16 reales	
Junio	5 misas	a 16 reales	80 reales	12 pesos 4 reales
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	20 reales	
Julio	4 misas	a 16 reales	64 reales	10 pesos
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	16 reales	
Agosto	4 misas	a 16 reales	64 reales	10 pesos
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	16 reales	
Septiembre	5 misas	a 16 reales	80 reales	12 pesos 4 reales
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	20 reales	
Octubre	4 misas	a 16 reales	64 reales	10 pesos
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	16 reales	
Noviembre	5 misas	a 16 reales	80 reales	12 pesos 4 reales
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	20 reales	
Diciembre	4 misas	a 16 reales	64 reales	10 pesos
	<i>Músicos</i>	a 4 reales	16 reales	
	52 misas			130 pesos

Cuadro 1. Extracto de las misas cantadas con limosnas a los capellanes y pago de los músicos por las Misas de Renovación celebradas en la iglesia del Hospital Real de Naturales los jueves de cada semana durante el año de 1771.

Otro recurso monetario procedía de los cofrades españoles, quienes eran los que mejor cotizaban las funciones de los músicos. Por ejemplo, las cofradías de la Coronación de Cristo y San Benito de Palermo de la iglesia de San Francisco pagaban 18 reales a los que tocaban clarines. A los músicos, por la octava de Corpus y el día del santo patrón, les daban 7 pesos 4 reales (AGN, *Cofradías*, vol. 192, exp. 5, s.f. [1714]).⁷ David Carbajal López ha puesto de manifiesto la importancia de la sonoridad en las celebraciones de las cofradías novohispanas, sin la cual parecía inconcebible “rendir honor de manera ‘decente’ a las imágenes sagradas y a la presencia real divina en la Eucaristía”, y que a la vez aportaba cierto prestigio social a los afiliados y sus familias, pues “los actos de corporación, especialmente los aniversarios y entierros de los cofrades debían acompañarse de

⁷ En ocasiones, en un mismo lugar, algunas cofradías realizaban pagos y otras se negaban (AGN, *Bienes Nacionales*, vol. 665, exp. 9 [1738]).

los sonidos propios de cada una, anunciando al público la ‘distinción’ de sus miembros” (2011: 25-48). La experiencia musical de las cofradías es un tema que todavía tiene mucho por investigarse.

Entre las prerrogativas que gozaban los músicos indígenas del colegio, encontramos que estaban exentos de acudir a realizar servicios personales, porque los propios jesuitas pedían su reserva para que asistieran a sus conventos, iglesias y colegios a solemnizar sus funciones. En 1599 el virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, y en 1604 el virrey Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, habían reservado de acudir a servicio personal a doce indios músicos de San Gregorio e insistían en que el superior del Colegio subrogara a otros en caso de que faltara alguno por ausencia o muerte, de tal manera que el número de los músicos de la capilla siempre fuera el mismo. Para 1607 Luis de Velasco, conde de Salinas, confirmó los mandamientos, añadiendo otros ocho indios libres de servicio y tequio⁸ (junto con sus mujeres e hijos solteros), sumando un total de veinte cantores y ministriles (AGN, *Indios*, vol. 9, exp. 20, fols. 11-12 [1616]).

Este tipo de reserva de indios era otorgada por el virrey a petición de quien lo solicitara, por lo tanto no es extraño que fueran los propios religiosos de la Compañía quienes hicieran relación de cómo, a través de los años, se había cumplido cabalmente la disposición para que su capilla estuviera siempre completa.⁹

Para 1616, el virrey Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcazar, volvió a adjudicar a los indios a la doctrina del Colegio y confirmó los mandamientos de los virreyes anteriores, y que siete nuevos músicos ocuparan las vacantes por muerte de algunos integrantes, con lo cual se mantenía el número estipulado. En aquella ocasión el virrey mandó subrogar a siete músicos de iglesia que ocuparían el puesto de los que habían muerto; los nuevos eran don Melchor de Ledesma (maestro de capilla), Mateo Franco Juan de Santiago, Pedro Hernández, Tomas Mateo, Juan de Gregorio, Gaspar de los Reyes, Mateo Juárez, Lorenzo Melchor, Joseph de los Ángeles, Hipólito Jiménez, Miguel Juárez y Melchor Baltasar, quienes serían integrados a los siete que formaban la capilla (Francisco Damián, Miguel de los Ángeles, Juan Pedro, Pedro Ignacio, Miguel de los Ángeles, Diego Melchor y Gaspar Melchor).¹⁰

En 1621 el virrey marqués de Guadalcazar mandó que se sustituyera a seis indios que habían muerto o se encontraban ausentes, dotándoles al igual que a los anteriores de ser reservados de servicios personales a ellos y a sus familias. Los indios eran Miguel de los Ángeles, Gaspar de los Reyes, Juan Gregorio, Joseph de los Ángeles, Gaspar Melchor y Diego Melchor. Quienes entraron en su lugar fueron Juan Diego, Miguel Joaquín, Juan de Tovar, Gaspar Morales, Pedro Jacobo y Miguel [...]. No sabemos por cuánto tiempo los cantores de San Gregorio recibieron estos beneficios, pero a finales del siglo XVII

⁸ El *coatequil* o *cuatequil* era el alquiler de mano de obra forzoso pero que era retribuido en dinero. En ocasiones el repartimiento agrícola era conocida como “coatequil de panes” y a la mano de obra se le llamaba “tequio”, una especie de impuesto en trabajo (Gibson, 1984: p. 233).

⁹ En 1590 los indios trompetas de la Ciudad de México estaban reservados de acudir a las obras públicas y demás servicios personales, porque iban a servir a las Casas Reales cuando se realizaban fiestas y otras actividades, sin embargo, estaban obligados a pagar el tributo según su tasación (AGN, *Indios*, vol. 23, exp. 56, fols. 93-93v [1590]).

¹⁰ *Idem*

seguían gozando de gracias otorgadas por parte de la autoridad virreinal, como veremos a continuación (AGN, *Indios*, vol. 9, exp. 307, fols. 150bis-150v [1621]).

Un último aspecto de los privilegios era la diferenciación con respecto a los demás naturales, propiciada por la organización jerárquica implementada por los jesuitas. Los indios que acudían y se educaban en los conventos hacían más notable la distinción con respecto al resto de los macehualtin, lo cual se reflejaba en actividades como el dominio de la lengua española, la música, los bailes o la vestimenta a la castellana. Para la capilla de San Gregorio encontramos al menos un testimonio donde se hace palpable la “estructura de la diferencia” en aquellos indios que se encontraban inmersos dentro de la atmósfera eclesial.

En 1692 el maestro de capilla Nicolás Ignacio, los ex gobernadores de la parcialidad de San Juan –Gregorio de los Reyes y Matías de los Ángeles–, los oficiales de república y de cofradía, los principales y sus hijos, y aun los *criados* del Colegio de San Gregorio pedían que se les dejara traer capotes, así como usar melenas y medias (AGN, *Indios*, vol. 31, exp. 146, fols. 108-108v [1692]; BNAH, *Colegio de San Gregorio*, t. 119, s.fol.). El pedimento se originó a raíz del bando emitido por el virrey Conde de Galve prohibiendo a los indios traer estas prendas a resultas del informe presentado por el ministro del barrio de Santa María la Redonda, fray Joseph de la Barrera. Según el religioso, las vestimentas darían motivo a que los “indios se ensoberbezcan y pierdan el respeto a los ministros eclesiásticos y seculares”; argumentaba que los naturales se hacían pasar por mestizos para evitar el pago de tributos y la asistencia a servicios personales. Tampoco se distinguía si eran principales o macehualtin.

Los indios de San Gregorio se oponían a los argumentos del fraile en los siguientes términos: “que los principales e oficiales que han sido y son de la república nunca han faltado a la obligación y respeto que deben a dichos señores ministros”.¹¹ Como ejemplo señalaban que durante el tumulto ocurrido el 8 de junio, día de la infraoctava de Corpus, los principales, especialmente los educados en San Gregorio, nada habían tenido que ver, siendo los indios macehualtin los causantes de los destrozos. Al parecer, los naturales del Colegio no podían acostumbrarse a dejar de usar las vestimentas prohibidas porque desde siempre portaban “traje castellano” y su servicio al coro así lo requería. Afortunadamente para ellos, el virrey les permitió volver a usar las vestiduras si eran moderadas.

Aunque hemos hablado de privilegios, los cantores, al no ser la mayoría de ellos miembros de la élite, también sufrían los abusos de las autoridades locales de otros *altepemes*. Por ejemplo, el fiscal de la iglesia de Santa María la Redonda forzaba a los cantores de San Gregorio para que acudieran a la fiesta que se realizaba en aquella iglesia, dejando aquellos de asistir a sus obligaciones en el Colegio (BNAH, *Colegio de San Gregorio*, t. 119, fol. 273 [1626]).

Ni siquiera los principales estaban exentos de los malos tratos por parte de algún miembro del clero secular. Probablemente sea un caso aislado, pero vale la pena relatar los hechos: en mayo de 1699, Nicolás Ignacio Montesuma, de quien se habló líneas arriba, se querelló contra el clérigo presbítero Joseph de Carabantes y otros mozos por

¹¹ Sobre el tumulto de 1692, véase Robles, 1972: 250-258; Rubio Mañé, 1983: 37-38.

haber maltratado estos física y verbalmente a su hijo, el músico de corneta Francisco de Montesuma. En su declaración, Montesuma afirmaba que el cura le había dicho a su vástago palabras injuriosas, además de haberlo “embestido y apaleado” y quebrado su instrumento sin mediar razón alguna en un paraje solitario cerca de la carnicería del Colegio de San Pedro y San Pablo.¹²

Montesuma refirió que al día siguiente, Carabantes llegó a su casa acompañado de otros sujetos buscando a su hijo para agredirlo. Como exgobernador, le hizo ver que debía respetar su calidad de sacerdote, Carabantes entró en cólera y le propinó golpes en el pecho. En la noche acudieron a su casa un padre de apellido Loreto, enfundado en hábito, junto con algunos colegiales para agredir a su hijo, pero no lo encontraron. Luego de lanzar amenazas en contra de Francisco, le advirtieron a su padre que no entraría a cantar con los demás músicos de la capilla, aunque según este era de los más antiguos y diestros.¹³ Debido a que el proceso solo presenta la declaración de Nicolás Ignacio Montesuma, no sabemos las causas que originaron tanto rencor hacia el músico de corneta; empero, podemos observar que ni siquiera los privilegiados músicos del Colegio de San Gregorio estaban exentos de recibir reprimendas y abusos por los jesuitas que los arropaban.

El caso anterior no es único, encontramos numerosos ejemplos que dan cuenta de los abusos que muchos miembros del clero regular y secular cometían contra los indios músicos. A pesar de que tanto curas como frailes trasgredieron los privilegios otorgados a las capillas, sus miembros, de alguna manera, sabían de esos derechos y trataban de que les fueran respetados; los ejemplos de querellas contra los santos varones también fueron notorias (Torres Medina, 2004: 157-166).

CONCLUSIONES

Uno de los parámetros de la historia cultural se refiere a la coacción que ejercen los grupos dominantes sobre los sectores secundarios de una sociedad mediante el otorgamiento de dádivas, y cómo estos sacan el máximo provecho de ellas y en ocasiones convierten dichas acciones en formas contradiscursivas. De esta manera, ambas partes encuentran satisfactores, pero uno de ellos permite a cambio una “invasión cultural”. Es claro que los colegiales recibieron privilegios al estar resguardados por los jesuitas, pero en pago, su educación estaba diseñada para propagar el modelo de vida español al resto de los *macehualtin*.

En el caso de los cantores, las prerrogativas vienen asociadas a su trabajo al servicio del Colegio. Los ejemplos presentados en los documentos contables nos dan una idea clara de la ya reconocida importancia que daban los miembros de la Compañía a

¹² Según Nicolás, su hijo les había dicho a sus agresores que iba a demandar, y entonces aquellos acudieron ante el juez ordinario y consiguieron que Francisco de Montesuma fuera encarcelado (AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 6631, exp. 13, s.fol.).

¹³ Loreto y los demás individuos trataron de llevarse a María Rosa, esposa de Francisco de Montesuma, a la cárcel de la audiencia ordinaria para que declarara sobre el paradero de su cónyuge, además de amarrar a Andrés Xuáres, yerno de Nicolás Ignacio Montesuma, para que fuera también a declarar. Todo el alboroto causó desconcierto en el barrio de San Lázaro (AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 6631, exp. 13, s.f.).

la música como parte del ritual dentro de las celebraciones, tanto como para dar a sus músicos un salario fijo, reservarlos de trabajos físicos y concederles una calidad superior frente al resto de sus vecinos; todo ello a cambio de convertirse en difusores de las sonoridades que adornan el pensamiento religioso traído por los conquistadores.

Los privilegios de los indios de San Gregorio eran producto del programa jesuítico que priorizaba los derechos de caciques y principales. En tanto, los privilegios de los cantores parten de la trascendencia del adorno sonoro en las funciones, aspecto sustancial del mismo programa, y no de una legislación que, por lo menos así lo demuestran los documentos, en muchos de los *altepeme* fue letra muerta. No obstante, los privilegios otorgados, fueran respetados o no, dieron la calidad de cuerpo menor, si queremos, a las capillas musicales indígenas. Por ejemplo, el portar traje castellano acentuaba la “estructura de la diferencia”: solo unos cuantos indios favorecidos podían usarlo y sentir la no igualdad con el común de la población. ¿No era razón para acrecentar su soberbia, diría el religioso de Santa María la Redonda?

Es notorio que los privilegios otorgados por los virreyes a la capilla de música de San Gregorio fueron anteriores al mandato de Felipe III, la ya citada ley 6; sin embargo, los jesuitas sabían de la importancia de los indios músicos para el decoro de las celebraciones litúrgicas efectuadas a lo largo de año en sus instituciones, de allí procede el interés de mantenerlos de manera exclusiva para el servicio religioso. La ley solo vino a reafirmar una práctica consuetudinaria.

Pero no debemos dar tanto peso a las prerrogativas otorgadas a los jesuitas. ¿Sucede lo mismo en otras instituciones religiosas de la capital y del resto del virreinato? Resulta importante poner énfasis en los derechos de los cantores al servicio de los colegios, conventos y hospitales, sin embargo, fuera de las leyes escritas, no hay un fundamento sólido para generalizarlas y las referencias de los cronistas en muchas ocasiones solo magnifican el supuesto celo que se ponía en la protección de estos oficiales. Nuevas formas de entender a los músicos indígenas a partir de la estructura social y cultural del *ancien regime* quedan pendientes, el hallazgo de partituras y documentos nos permitirá adentrarnos en estas interrogantes en un cruce de caminos disciplinar al que le estamos dando la bienvenida.

ANEXO

Músicos del Colegio de San Gregorio (BNAH, *Colegio de San Gregorio*, t. 119, fol. 269 [1634]):

Cantores

Lorenzo Martín
Francisco Damián
Juan Melchor de Ledesma (maestro de capilla)
Tomas Mateo
Juan Diego
Gaspar de Morales
Juan Fernández
Juan Felipe
Mateo de San Juan

Trompetas

Diego
Melchor Juan
Juan Miguel
Francisco
Baltasar Francisco
Mateo de la Cruz
Domingo

FUENTES

Archivo General de la Nación (AGN), *Bienes Nacionales*, vol. 665.

AGN, *Cofradías*, vol. 192.

AGN, *Indiferente Virreinal*, cajas 874, 1469, 3989, 5346, 5745 y 6631.

AGN, *Indios*, vols. 9, 23 y 31.

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH), *Papeles sueltos*, 1ra. serie, leg. G-1-2, caja 3.

BNAH, *Colegio de San Gregorio*, t. 119.

BNAH, *Hospital Real de Naturales*, tomos 3, 4, 8 y 10.

BIBLIOGRAFÍA

ANNINO, Antonio, 2007. "Presentación". En *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, coord. Beatriz Rojas. México: CIDE, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

CARBAJAL LÓPEZ, David, 2011. "La cultura sonora de las cofradías novohispanas 1700-1821". *Temas Americanistas* 27: 25-48.

DUVE, Thomas, 2007. "El 'privilegio' en el antiguo régimen y en las Indias. Algunas anotaciones sobre su marco teórico legal y la práctica jurídica". En *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, coord. Beatriz Rojas. México: CIDE, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

- GIBSON, Charles, 1984. *Los aztecas bajo domino español (1519-1810)*. México: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ DE COSSIO, Francisco, 1949. "Tres colegios mexicanos: Tepotzotlán, San Gregorio y San Ildefonso". *Boletín de Archivo General de la Nación* 20, 2: 199-249.
- LOCKHART, James, 1999. *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de la población indígena de México central, siglos XVI-XVIII*. México: FCE.
- MURIEL, Josefina y Teresa LOZANO, 1995. "Las instituciones educativas novohispanas. Fuentes para el estudio de los precios". En *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanas*, coord. Virginia García Acosta. México: CIESAS, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM-IIH.
- Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias*, 4 tomos, 1681. Madrid: Ivlian de Paredes.
- ROBLES, Antonio de, 1972. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. México: Porrúa.
- ROJAS, Beatriz, 2007. "Los privilegios como articulación del cuerpo político. Nueva España, 1750-1821". En *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, coord. Beatriz Rojas. México: CIDE, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- RUBIO MAÑÉ, Ignacio, 1983. *Introducción al estudio de los virreyes de la Nueva España, 1535-1746*. México: UNAM, FCE.
- SCHMIDT DÍAZ DE LEÓN, Ileana, 2012. *El Colegio Seminario de Indios de San Gregorio y el desarrollo de la indianidad en el centro de México 1586-1856*. México: Universidad de Guanajuato, Plaza y Valdéz Editores.
- TORRES MEDINA, Raúl Heliodoro, 2004. "Comer del Aire. Músicos indígenas en el México Colonial (s. XVII-XVIII)". UNAM: tesis de maestría.
- , 2010. "La capilla de la catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII". UNAM: tesis de doctorado.

ENTRE LA NORMA Y LA PRÁCTICA: MÚSICOS Y CANTORES EN LA CATEDRAL DE GUADALAJARA, SIGLOS XVII-XVIII

CRISTÓBAL DURÁN MONCADA

Universidad de Guadalajara

PALABRAS INICIALES

Los diversos estudios sobre las capillas musicales catedralicias novohispanas, sean económicos, culturales o artísticos, han dejado al descubierto un aspecto que seguramente tendrá que ser estudiado más a fondo con el fin de dar luz a las relaciones entre los músicos y las autoridades eclesiásticas. Me refiero a la relación entre lo establecido por las normas y los reglamentos, y lo llevado a la práctica y al ejercicio musical. Se conoce una cantidad considerable de documentación que da cuenta de diversos incumplimientos y desobediencias a la regla, tanto por parte de los músicos como de las propias autoridades. Si bien es cierto que transgredir la regla podría generar un aparente desequilibrio de la agrupación musical, en ocasiones esta transgresión (sobre todo la que ejercía la autoridad) procuraba lo contrario. Es decir que si el reglamento establecido representaba una limitante, por ejemplo, expulsar a un músico por mal comportamiento aun cuando poseía capacidades y destrezas excepcionales, el cabildo se veía orillado a negociar su recontratación y seguir aprovechando sus habilidades y conocimientos musicales. Al hacer caso omiso a la regla, el cabildo catedralicio buscaba mantener el decoro de la música y la liturgia. Dicho en otras palabras, la liturgia católica, vista como una de las prioridades de las autoridades eclesiásticas, debía mantener su “decoro, decencia y gravedad”, aun cuando en ocasiones, para lograrlo, se tuviera que incumplir con algunas normas y reglamentos.

Por otra parte, la transgresión de la regla perpetrada por músicos y cantores era algo más común de lo que podría creerse, pues la documentación eclesiástica (principalmente las actas de cabildo) registra una importante cantidad de sanciones, despidos y otros conflictos generados por la desobediencia de los filarmónicos. Estos, en el afán de mantener un trabajo digno, reconocido y bien remunerado, lucharon siempre por hacer valer su talento y sus virtudes musicales, así como sus derechos.

Ha sido una opinión muy extendida el hecho de que en el *Concilio de Trento* (1545-1564) se encuentra la legislación más importante sobre música eclesiástica, pero estudios recientes señalan que no es así (González Valle, 2000: 67-85; Monson, 2002: 1-37; Roldilla León, 2012: 103-127) pues, en Trento, la atención dada a la música fue poco menos que escasa. Más importante que analizar las disposiciones tridentinas, para el caso de la música novohispana, será revisar las legislaciones de los tres *Concilios Provinciales Mexicanos*, realizados entre 1555 y 1585, además de las *Ordenanzas de Coro*, de Alonso de Montúfar (1570).

Referente a aspectos musicales, el *Concilio I Provincial Mexicano* (1555) ordenaba en su capítulo LXVI:

El exceso grande que hay en nuestro arzobispado y provincias [en] quanto a los instrumentos musicales de chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas, y el grande número de cantores e indios, que se ocupan de tañer y en cantar, nos obliga a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho, por lo cual mandamos y ordenamos que hoy más no se tañen trompetas en las Iglesias en los Divinos oficios, no se compren más de las que se han comprado, las cuales solamente servirán en las procesiones (*Concilios Provinciales Primero y Segundo*, 1768: 141).

En este capítulo es evidente la preocupación por moderar los excesos y desórdenes en la música. Se declaró una especie de batalla contra la sensualidad, de manera que se ordenaba que no debía haber “demasiada música ni bailes” en las fiestas religiosas en templos o catedrales. Este concilio también reglamentó otros aspectos como el “cumplimiento de testamentos, capellanías, memorias de misas” (Pérez Puente, 2005: 31). La necesidad de imponer orden en la celebración de la misa y los oficios (en las que participaban músicos y cantores) continuó en el *Concilio II Provincial Mexicano* (1565), donde se regulan de manera puntual las obligaciones de los capellanes de coro y su asistencia al coro.

El *Concilio III Provincial Mexicano* (1585) contempló, entre otras cosas, la erección de una escoleta para la enseñanza musical a cargo del maestro de capilla o del sochantre (*Concilio III Provincial Mexicano*, 1870: 507); estableció la obligación de cantar las horas canónicas, incluidos los maitines, además de cantar todos los sábados del año la antífona *Salve Regina* entre otros cantos fundamentales de la liturgia. Estas indicaciones eran para todos los canónigos, capellanes y cantores (333); establecía también las obligaciones del maestro de capilla y su responsabilidad al frente del coro, además de las sanciones en caso de ausencias o de mal funcionamiento del conjunto (507-508).¹

Según la opinión de Rodilla León, con quien estamos de acuerdo, el asunto de la disciplina en los oficios y en la misa en el coro fue lo primero que preocupó a la mayoría de los concilios provinciales, tanto en la Vieja como en la Nueva España (2012: 110). En ese sentido, el arzobispo Alonso de Montúfar, quien presidió los primeros dos concilios provinciales mexicanos, elaboró las *Ordenanzas para el Coro de la Catedral Mexicana*, publicadas en 1570, en las que de manera puntual se establecían las obligaciones y sanciones a que se harían acreedores los asistentes al coro. Trata especialmente el orden, la disciplina y la solemnidad que se debe mantener mientras se permanece en ese espacio durante las celebraciones litúrgicas. Estas *Ordenanzas* trataron de eliminar algunos defectos y abusos muy comunes entre los propios capitulares y fueron consideradas como un “importante complemento de los estatutos de los Concilios” (Burrus, 1964: 15).

En toda esta reglamentación, desde Trento hasta los concilios provinciales, además de otros estatutos sobre música como el *Caeremoniale Episcoporum*, de 1600 (Castagna,

¹ El maestro de capilla debía ser cuidadoso para que la música ejecutada no “ofenda los oídos del pueblo que esté presente. Y si por omisión de esta diligencia, aconteciere alguna notable disonancia en el coro, sea multado... en el salario” (*Concilio III Provincial Mexicano*, 1870: 508).

2000), está contenida la normatividad que en muchos casos fue una especie de guía o punto de partida para que cada diócesis pudiera reelaborar sus propias reglas, procurando siempre no contrariar lo dispuesto por los concilios. Para el caso de Guadalajara aún se desconoce buena parte de la documentación que contenía la normatividad específica sobre los cantores y músicos neogallegos, aunque en muchos casos se aprecia que eran los estatutos de la catedral de México los que regían. También se aprecia que en las sanciones y castigos que se aplicaban a los músicos y cantores (discutidos en las sesiones del cabildo catedralicio) quedaba dicho que los castigados habían actuado contrario a lo establecido por los estatutos, como se verá más adelante, y con frecuencia en estas sesiones cabildicias se imponía una nueva disposición que era aprobada por todos los capitulares.

En las siguientes líneas trataré un asunto que posiblemente no dibuje el mejor aspecto de la capilla musical de la catedral de Guadalajara, pero persigue el único fin de abonar y de ampliar la idea que tenemos de esta corporación musical, no con la intención de restarle importancia ni méritos, sino por el contrario, ubicarla en una realidad histórica que la hace más humana ante nuestros ojos como historiadores.

Todos los músicos de la capilla catedralicia sabían perfectamente que su actividad estaba regulada por estas normas, reglamentos y diversas disposiciones establecidas en las sesiones cabildicias. Sabían también que de trasgredir tales normas se harían acreedores a alguna sanción. Aun así, los archivos históricos están repletos de casos de desobediencias o de faltas, de relaciones complejas entre autoridades y músicos, entre dirigentes y dirigidos.

Abordar la historia de las desobediencias o de las decisiones discrecionales tiene el objetivo de ampliar nuestro imaginario (o incluso, precisarlo) sobre aquellas sociedades en las que vivir en un mundo vigilado por las autoridades obligaba a los músicos a buscar otros caminos en los que pudieran mejorar sus ganancias y su prestigio, o bien realizar una combinación de actividades permitidas y no permitidas, lo que con frecuencia terminaba en fuertes conflictos con el cabildo eclesiástico.

Sería larga la lista que podría formarse con los casos en los que músicos y autoridades se enfrascaron en fuertes diferencias que por momentos pusieron en riesgo la estabilidad de la capilla musical; es por ello que me limitaré a señalar solo algunos casos en los que, si bien la norma no fue un impedimento, su transgresión sí propició la posibilidad de crear una especie de “norma” no escrita basada más en la tradición heredada, misma que llegó a rivalizar fuertemente con lo dispuesto por las leyes escritas.

LA CAPILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE GUADALAJARA

Contar con una capilla de música encargada de acompañar la liturgia representa un valioso logro en el desarrollo musical de las catedrales, puesto que se trataba de músicos y cantores que fueron contratados de manera específica para ese fin. Entre todos los sirvientes del recinto guadalajareño (campaneros, mozos, maestros de oficios, sacristanes, tesoreros, apuntadores...) se encontraba un conjunto de músicos que recibía un pago por sus servicios, sin importar que estos no fueran clérigos; pues en los primeros años

(establecida Guadalajara en el Valle de Atemajac, en 1542) la preocupación de las autoridades eclesiásticas se inclinó por formar una capilla con músicos clérigos.

La capilla musical se conformaba de tres sectores: primero, los instrumentistas (ministriles), quienes hacia el siglo XVI básicamente ejecutaban instrumentos aerófonos (órgano, orlos, bajón, chirimías y cornetillas) y, posteriormente, en el siglo XVIII, se incluyeron los instrumentos de cuerda; segundo, un grupo de cantores conformados por las voces de tiple, alto, tenor y bajo (entre estos se encontraban los llamados *seises*, que eran las voces agudas, pues la participación de mujeres no estaba permitida al interior de la catedral [Tello, 2001: 227]). Estos últimos se encargaban de interpretar el *canto de órgano* (polifonía)² y junto con los instrumentistas formaban en sí la capilla de música, todos dirigidos por el maestro de capilla. El tercer grupo eran los *capellanes de coro*, un grupo de cantores bajo la dirección del sochantre, quien los instruía en el *canto llano* y, por lo regular, estos cantores eran clérigos. Si bien los capellanes en sentido estricto no formaban parte de la capilla musical, lo cierto es que era el maestro de capilla quien terminaba supervisando y revisando su desempeño como cantores.

El principal responsable de la ejecución musical en la catedral era el maestro de capilla. Las funciones de este músico fueron básicamente composición, dirección y la enseñanza de la música; con la posibilidad, además, de llegar a ser racionero o chantre, si era eclesiástico. Fueron en estos rubros musicales en los que el maestro tenía sus mayores obligaciones y, por lo tanto, sus mayores conflictos.

Para la instrucción y dirección de los cantores el maestro de capilla, además de apoyarse en el sochantre, también lo hizo en otros músicos llamados *maestros de coro*, de mozos o de seises, o bien en algunas ocasiones contó con un *maestro de instrumentos* (siglo XVIII y XIX) dedicado a la instrucción de los instrumentos de viento y, posteriormente, de cuerda. En ocasiones también contó con un *maestro de escoleta* (siglo XVIII) dedicado a la enseñanza de todos los miembros del conjunto musical tanto en la lectura musical (*solfa*) como en la ejecución de los instrumentos.³

El maestro de capilla a su vez estaba sujeto a la observancia del cabildo eclesiástico a través del chantre, autoridad capitular que se encargaba de supervisar los *asuntos sonoros* del ritual catedralicio, incluyendo, claro está, el desarrollo de la música (Turrent, 2006: 41-53).

CAPELLANES ORDENADOS Y SIN ORDEN

Los músicos que no eran clérigos regularmente tendían a desarrollar a fondo sus habilidades musicales por encima de cualquier otra actividad, y quienes sí lo eran (cantores o

² La *polifonía* y el *contrapunto* son materias especializadas dentro de la teoría musical que consisten en el desarrollo de varias voces entrelazadas (líneas melódicas) en un mismo pasaje musical; también fue llamado *canto de órgano* y tomó auge hacia el fin de la Edad Media, en contraposición al canto llano (canto gregoriano), que consistía en una sola línea melódica. Véase el breve pero interesante trabajo sobre la evolución histórica que hace Juan Manuel Lara Cárdenas en “El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana” (2005: 3-8).

³ Para otros datos generales del maestro de capilla véase Antonio Martín Moreno, 1985: 23-24.

instrumentistas) tenían a su vez la actividad musical y la carrera eclesiástica. En el caso de los eclesiásticos, para su carrera de ascenso hacían uso del derecho a prebenda a través de las llamadas *relaciones de méritos*. Durante el siglo XVII fueron varios los cantores clérigos que elaboraron su relación en busca de prebendas; en ocasiones con la fortuna de su lado, como fue el caso de Andrés de Herrera y Arvide, quien en 1639 era capellán de coro y sacristán mayor, y obtuvo una ración en el capítulo cuando estuvo vacó por “promoción del maestro don Juan Salvatierra a una canonjía” (AGI, Guadalajara 539, 1630-1821, “Provisión de raciones de la catedral de Guadalajara” [27 de enero de 1639]). El que haya estado “ordenado” le otorgaba estas posibilidades de ascenso, además de que su ordenación hablaba de un coro de capellanes formal y constituido conforme a lo establecido por los estatutos.⁴ Y aunque así lo establecía la regla, en la práctica encontramos que no siempre se cumplía a cabalidad la disposición de que los capellanes de coro fueran eclesiásticos y además “ordenados”. La catedral vallisoletana también compartió con la guadalajarensis esta situación, pues “todos [los cantollanistas] debían ser eclesiásticos aun cuando no estuvieran ordenados” (Mazín, 1987: 26).

En la catedral de Guadalajara, por esta razón, se generaron varios conflictos en más de una ocasión. El ser eclesiástico sin estar ordenado y cantar en el coro como capellán, es decir, recibiendo un salario por ello, no siempre era bien visto por los capellanes ordenados, quienes obtenían la misma paga que los pasantes.

La necesidad de cantollanistas hacía admitir eclesiásticos en el coro aun cuando hubieran recibido la ordenación, con la condición de que en poco tiempo pudieran hacerlo. Es por ello que tanto capellanes como prebendados y todos los asistentes estaban obligados a cantar en el coro, y de no hacerlo eran multados, de manera que se ponía especial interés en que aprendieran canto gregoriano por lo menos para las celebraciones más elementales del Oficio. Las ordenanzas de coro sentenciaban que “el que no supiere el canto gregoriano [...] esté obligado a aprenderlo dentro de un año, y si pasado éste no lo aprendiere, pierde la décima parte de su prebenda y prorróguese otro año bajo la misma obligación” (Montúfar, 1870: 562). El obligarlos a aprender canto llano revela, entre otras cosas, que el cantar no era una actividad que fácilmente pudiera desarrollarse, como lo era el rezo, la contemplación u otro tipo de estudios. Además de ello, interpretar el canto llano significaba mantener viva una tradición musical heredada de siglos atrás y que constantemente había sido asediada por la música profana “de los teatros”, sobreviviendo además a los embates de la polifonía renacentista y barroca; representaba el canto ancestral de la liturgia católica y la continuidad de los antiguos preceptos de la música sacra. Era la expresión más pura de la palabra cantada y de ahí que se le tuviera un especial cuidado.

Pero los recursos con los que se contaba no siempre eran suficientes para seguir la norma al pie de la letra. José de Paz también ocupó el cargo de capellán de coro en 1635, al mismo tiempo que fue recibido como maestro de capilla. Sin ser eclesiástico, se le

⁴ Las *Ordenanzas*, de Montúfar, de 1570, han sido publicadas en diversas ediciones. Para esta y siguientes citas véase Alonso de Montufar, *Orden que debe observarse en el coro*, edición de 1870, que fue incluida en el mencionado *Concilio III Provincial Mexicano*.

aceptó como capellán solo por el hecho de ocupar el magisterio de la capilla, recibiendo ochenta pesos adicionales por ello (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 6, fols. 5r-5v [15 de junio de 1635]).

En 1647 fue aceptado en la capilla Gerónimo de Urquiza quien recibió cien pesos en reales de salario por músico instrumentista y cincuenta por capellán de coro “respecto de ser tan importante en el coro *por no haber capellán que sepa canto*” (fol. 314v [9 de abril de 1657]).⁵ El deán aceptó su ingreso “por músico”, mas no como capellán, y argumentó que era “contra erección el recibirlo por no estar ordenado”. A esto respondió el racionero Mariana que era necesario que así fuera debido a que “no hay quien cante en manera alguna” y el sochantre no tenía voz suficiente además de que ya había en el coro “capellanes sin ordenar, como es Ayala, que está sirviendo y se le da salario por no haber quien cante” (fol. 314v [9 de abril de 1657]). Diego de Ayala había ingresado a la capilla hacia 1636 sin que fuera anotado en el cuadrante de coro⁶ por no estar ordenado y por estar a prueba en el conjunto. Un año después fue aceptado de manera formal en el coro con cien pesos de salario por lo que fue registrado en el cuadrante, esperando que en poco tiempo se ordenara. Diez años después no lo había hecho aún.

Esta diferencia entre ordenados y sin ordenar obligó a los capitulares a tomar nuevas medidas de manera que, al mediar el siglo XVII, a los capellanes no ordenados se les pagó menor salario. Así fue el caso de Juan Jiménez Calderón, quien en 1658 recibió solo cuarenta pesos “atento a no estar ordenado de orden sacro” (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 7, fol. 89v [27 de agosto de 1658]). Al año siguiente el capítulo siguió aceptando capellanes en esta condición debido a la “necesidad” que imperaba (fol. 92 [4 de marzo de 1659]). El problema se extendió hasta la primera década del siguiente siglo, como se aprecia en el caso de Manuel Vidal, recibido “por estar vaca una capellanía de coro [...] con tal que se ordenase por septiembre de este presente año de setecientos y nueve” (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 8, fol. 34r [14 de mayo de 1709]).

Necesidad y escasez se conjugaban, lo que dio lugar a estas peculiares situaciones en que la regla no siempre era lo determinante, sino los recursos con los que se contaba; en algunos casos esto terminó por imponer una costumbre. Fue hasta mediados del siglo XVIII cuando el cabildo endureció el recibimiento a estos capellanes sin orden, no sin antes enfrentar nuevos problemas relacionados con los cantollanistas: la crecida edad que les impedía asistir al coro “con toda puntualidad”, además de sus “accidentes habituales” (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 10, fol. 194v [16 de abril de 1744]).

Así, el bachiller Juan Ignacio de Moya fue nombrado capellán de coro interino en enero de 1741 en lugar de José de Figueroa, quien había faltado por causas de salud (fol.

⁵ Las cursivas son mías.

⁶ Los cuadrantes de coro eran un registro de asistencia y de actividades que realizaban todos y cada uno de los sirvientes de la catedral (desde el deán hasta el portero y el perrero), mismo que el apuntador elaboraba cuidadosamente día a día, con el objetivo de que al final de cada tercio (tres pagos al año: abril, agosto y diciembre), se entregara el cuadrante al tesorero para fines de hacer los pagos correspondientes a cada sirviente.

147v [31 de enero de 1741]). Tres años después le fue concedida la titularidad de la capellanía a De Moya y el capítulo determinó que “en lo de adelante no se admiten por capellanes de coro de esta Santa Iglesia si no fuere a *sujetos que sepan cantar* y tengan *licencias de confesores*, o con obligación de exponerse dentro de dos meses” (fol. 194v [16 de abril de 1744]).⁷

Como puede verse, fue insistente y gradual el endurecimiento de la autoridad eclesiástica a fin de constituir un coro que ejerciera dentro de la regla. En realidad, esta situación fue una constante en la vida musical catedralicia novohispana.

NECESIDAD, DESTREZAS Y PODER

Un conflicto muy conocido hacia el fin del siglo XVII fue en el que estuvo involucrado el maestro de capilla Gerónimo de Quiroz, quien en 1686 fue acusado por los músicos por mal trato y por una inequitativa repartición de las obvenciones –problema común en algunas capillas musicales novohispanas (Torres Medina, 2013: 211-240)–, además de cobros excesivos en las funciones especiales u ocasionales (tales como difuntos, aniversarios, entre otros). De los cobros excesivos, los feligreses se quejaron en más de una ocasión y entregaron varias cartas al obispo denunciando al músico, quien fue advertido que debía cambiar su comportamiento hacia los músicos y hacia el resto de las personas. El bajonero, Diego Jacobo, presentó carta al obispo en la que acusó al maestro de haberlo tratado, durante la fiesta de Nuestra Señora, con “palabras injuriosas y mal sonantes, sin atender a la reverencia debida al lugar donde estábamos”. Quiroz fue despedido de su cargo pero, al no encontrar el cabildo a alguien capaz de atender las tareas del maestrazgo de capilla –y ante la insistencia del obispo–, fue recontratado y se le recordó que tenía que “asistir [...] a dar lecciones de música a los sirvientes [de la catedral], como lo es de obligación” (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 7, fol. 276v [1 de agosto de 1690]).

Es de notarse el hecho de que en este conflicto el obispo daba su apoyo a Quiroz por razones hasta ahora desconocidas, de manera que mientras que el cabildo no encontrara a alguien capaz de dirigir la capilla, seguirían tolerando los abusos de autoridad de Quiroz y este seguiría gozando de la protección del prelado.

La oportunidad de sustituirlo se presentó cuando apareció Martín Casillas de Cabrera quien ingresó a la capilla como músico ejecutante en octubre de 1690, proveniente de Valladolid (fol. 277r [16 de octubre de 1690]).⁸ Su probada capacidad permitió que tan solo tres meses después el cabildo lo nombrara maestro de capilla, contra la voluntad del obispo, desatándose una fuerte discusión entre este y los canónigos:⁹ unos

⁷ Las cursivas son mías.

⁸ Casillas dejó la capilla de la Catedral de Valladolid por conflictos con el cabildo eclesiástico de aquella ciudad y con su familia. Al parecer, se separó de su esposa y, al venir a Guadalajara, le acompañó su hijo, Buenaventura Casillas, quien también ingresó a la capilla de música. En la catedral vallisoletana se quedó otro músico también llamado Martín Casillas, quien probablemente tuviera relación familiar con nuestro músico, aunque hasta ahora este dato no está debidamente documentado. Véase Carvajal Ávila, 2007: 56-57.

⁹ Para el conflicto con el maestro de capilla, Gerónimo de Quiroz, véanse AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de Actas 7, fols. 238r-239v [13 de septiembre de 1686]; fol. 276v [1 de agosto de 1690] y fol. 279v [3 de enero de 1691].

argumentaban el bien de la capilla y la decencia de la liturgia, y otros alegaban que para nombrar a un nuevo maestro de capilla debían seguir los estatutos, por lo que era necesario fijar edictos convocatorios. La discusión terminó cuando se recordó que Quiroz había sido contratado “en *interin* [...] mientras se hallaba a persona apta y suficiente” (fol. 279v [3 de enero de 1691]). El obispo no tuvo más que aceptar lo dispuesto y es de notarse que la coyuntura del interinato de Quiroz propició, entre otras cosas, que a Casillas, “persona apta y suficiente”, no le fuera requerido un examen de oposición, como lo señalaba la norma y los procedimientos, pues en ese momento no se conocía en la ciudad y sus alrededores otro músico que igualara las capacidades del recién llegado Casillas, además de que las constantes quejas contra Quiroz agudizaban el conflicto no solo entre este y el cabildo, sino entre el cabildo y el obispo, León de Garabito.¹⁰

En el caso de la relación cabildo-obispo en la catedral guadalajareña podría citarse una larga lista de fuertes conflictos, como en el que participó el obispo Diego Camacho y Ávila, cuando en 1709 se quejó ante el rey por “la repugnancia de sus capitulares”, a quienes acusó de realizar manejos fraudulentos con los diezmos y los reales novenos (AGI, Guadalajara 214, *Fábrica de la Iglesia Catedral de Guadalajara*, fols. 8r-13r [1707-1708]). Camacho y Ávila le informó al monarca de los “*monstruos* que produce una sede vacante en Indias, y más siendo tan dilatada” (AGI, Guadalajara 204, *Cartas y Expedientes de obispos de Guadalajara* [13 de junio de 1708]).¹¹ En dicha carta el obispo destacó que el cabildo guadalajareño estaba “apoderado de la jurisdicción ordinaria [y]... no hay quien pueda hoy moverlos para que destierren los abusos”. Especialmente atacó de manera frontal al racionero Hipólito de la Parra a quien acusó de generar escándalos por asuntos de promiscuidad.

Curiosamente, su sucesor, fray Manuel de Mimbela, escribió al Rey en 1715 que no entendía el proceder de Camacho ante el conflicto con el racionero De la Parra: “no alcanzo [a comprender] los fundamentos que pudo tener dicho obispo... contra el expresado racionero y me persuado no tuvo otro que el de una ciega pasión [...] De la Parra, antes sí le he notado virtuoso y ejemplarísimo” (AGI, Guadalajara 205, *Cartas y Expedientes de obispos de Guadalajara* [28 de agosto de 1715]). Este testimonio revela y pone al descubierto la guerra de pasiones en la que estuvieron envueltos nuestros personajes estudiados, en donde los argumentos esgrimidos suelen tendernos trampas para nuestra interpretación del pasado. Las fuentes, además de ser sumamente valiosas, en ocasiones se vuelven un terreno resbaladizo.

Por asuntos concernientes a la capilla musical el cabildo llegó a quejarse con el mencionado prelado Mimbela cuando este había recomendado a unos músicos y había votado para que se les asignaran ochenta pesos de salario. Para los miembros del cabildo estos nuevos músicos no resultaban “muy aptos” y tampoco les parecía correcto que se les asignaran “ochenta pesos a cada uno, como era el voto de su señoría ilustrísima” (AHAG,

¹⁰ En diversas ocasiones se presentaron situaciones en las que no solo el cabildo enfrentaba al obispo en la admisión o expulsión de algún músico o cantor, sino que entre los propios miembros del cabildo solían debatir sobre el tema de aceptar cantollanistas sin estar ordenados, lo que era “contra erección”, como quedó dicho líneas arriba.

¹¹ Las cursivas son mías.

sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 8, fol. 35v [13 de agosto de 1709]). Pero para evitar mayores enfrentamientos con el prelado, el cuerpo colegiado prefirió no disentir y aceptar lo dispuesto por el obispo para evitar “pleitos con dicho ilustrísimo señor, y de ello protestaban no les pare perjuicio” (fol. 35v [13 de agosto de 1709]). Prefirieron mantener una sana relación que contribuyera a sobrepasar rápidamente la amarga situación experimentada con el anterior obispo y asumir la fuerte consecuencia de no contar en la capilla con músicos verdaderamente capaces. Ambas partes debieron estar conscientes de que el conjunto musical podría verse afectado en su calidad, pero por encima de ello interpusieron las relaciones armoniosas que tanto proclamaban.

Aquí nos encontramos con una de las formas de “cobijar” a personas que, al pretender formar parte del personal catedralicio (eclesiástico o secular), tenían la ventaja de contar entre los capitulares con alguien que los apoyara para lograr tal fin. Lourdes Turrent señala algunas formas de clientelismo o patronazgo (en el caso de los pretendientes a cargos en la catedral) por los que se podía beneficiar a ciertos individuos, incluso aunque se transgrediera la norma. Dichas formas podían ser la de la familia, la del personaje encumbrado o la del proveniente de un grupo de poder (Turrent, 2013: 42-43). En estos casos, cuando el aspirante pretendía ingresar al servicio catedralicio no era tan necesario que presentara una exhaustiva o asombrosa relación de méritos.

Otra vía de clientelismo era la de premiar el servicio desempeñado con talento, lo que fue puesto en práctica en relación con los músicos. En la mayoría de los casos, la relación de méritos presentada por el aspirante no resultaba tan convincente como sí lo era la propia práctica musical en el conjunto. La voz o la destreza con el instrumento era algo que solo se podía demostrar en el momento y en el lugar preciso, por lo que el currículum presentado podía pasar a segundo plano; pero al tratarse de una recomendación de un alto funcionario, sin considerar la calidad de los solicitantes, ni su destreza musical ni su historial, resultaban necesarios para lograr el cometido de que fueran incluidos en la capilla.

SU AUTORIDAD Y LA AUTORIDAD

Según Carrera Stampa, en la Ciudad de México los músicos estuvieron agrupados en gremios e incluso tuvieron su propia cofradía dedicada a “Nuestra señora de la Antigua o Concordia” (1954: 87, 91). Al parecer, tenían una organización bastante sólida y hasta contaban con dos casas de su propiedad (Carrera Stampa, 1954: 142).¹² Otro gremio fue el de los constructores de instrumentos musicales, actividad que desde 1568 se reguló con un edicto desde la Ciudad de México (Delgado Parra y Gómez Castellanos, 1999: 20-21; Álvarez Moctezuma, 2007: 31-42).

¹² Como propietarios de estas dos casas, Stampa se refiere al “gremio de organistas y cantores de la catedral”, para ello cita a José María Marroquí (1903: 416-417).

Para el caso de Guadalajara, hasta ahora la documentación catedralicia no ha mostrado la existencia de algún gremio en el que los músicos estuvieran agrupados en su calidad específica de ser trabajadores musicales, como lo estuvieron los carpinteros, herreros o panaderos.¹³ Si bien no estaban oficialmente agremiados ante el ayuntamiento de Guadalajara, lo cierto es que en la práctica sí llegaron a actuar como si lo estuvieran, con una estructura semejante a la de los gremios. Cabe mencionar la ocasión en que todos los músicos de la capilla, incluido el maestro de la misma (el mencionado Martín Casillas), enviaron una carta a las autoridades eclesiásticas, en 1713, en la que denunciaron al organista segundo, Clemente Dávila. Pidieron al cabildo que le exigiera al músico del teclado que no tocara en la capilla de Santo Domingo debido a que en repetidas ocasiones eso provocaba que dejara de asistir a la capilla catedralicia, ocasionando disgustos y fuertes conflictos entre los músicos y el maestro de capilla (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 8, fols. 73r-73v [22 de agosto de 1713]).

Este caso del organista Dávila fue una constante que el cabildo toleró por mucho tiempo (seguramente por su alta calidad como ejecutante). El maestro y la capilla en general solicitaron al cabildo su intervención para que de una vez por todas resolviera el problema. En 1718 el cabildo advirtió al organista que si su actitud persistía, “se le ha de borrar la plaza que tiene”, advertencia que extendió a todos los músicos de la capilla (fol. 160v [2 de diciembre de 1718]).

He de mencionar que en repetidas ocasiones el propio maestro de capilla parecía hacer causa común con varios de los músicos, especialmente con quienes tenía cierta afinidad, con el objetivo de proteger los intereses del conjunto y fortalecerlo. En ocasiones el maestro jugaba del lado del cabildo y del prelado, pero en otras se ponía contra ellos, y cuando la autoridad del cabildo o del prelado se imponía, no quedaba más que acatar lo dispuesto o iniciar un conflicto que podría ser desgastante y no siempre con promesas de un resultado favorable.

En un acta del cabildo eclesiástico de 1719 quedó establecida la orden de que se borrarán las plazas de José Bernardo Casillas, Ventura Casillas y Nicolás Rodríguez” (fols. 170r-171r [22 de agosto de 1719]). El primero era hijo del mencionado maestro Martín Casillas, y muchos aseguraban que sería su sucesor. De momento no quedaba en claro la causa del despido pero al parecer era definitivo, pues ese mismo día se ordenó poner los edictos para cubrir las plazas de maestro de capilla (por la avanzada edad del titular) y de cinco cantores.

Cuatro meses después, luego de una súplica y petición, los músicos despedidos fueron recontratados “para mayor servicio de la iglesia, advertidos de la causa que motivó a despedirlos, se admitan a las dichas sus plazas, con los salarios que en ellas gozaban” (fol. 175v [5 de diciembre de 1719]) y en la advertencia hecha a todos los músicos de la capilla iba expuesta la causa del despido:

¹³ Según la opinión de José Olmedo, aunque desde el siglo XVI había ya en la ciudad varias agrupaciones de artesanos dedicados a diferentes oficios (panaderos, plateros, herreros, etc.), estas no estuvieron agrupadas en gremios sino hasta la primera mitad del siglo XVIII (2002: 63, 79). Véase también Cristóbal Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX” (2012: 179-181).

Y se haga saber a todas las personas de que se compone la capilla que el que viniere con demostración de haber bebido vino, se despedirá por la primera vez para que no entre en el coro, por el maestro de capilla, o regente de ella, y por la segunda, avisado el señor presidente de coro, por dicho maestro o regente, se declarará y dará por despedido de su plaza (fol. 175v [5 de diciembre de 1719]).

Como podemos notar, la disciplina fue algo con lo que las autoridades eclesiásticas siempre tuvieron fuertes desencuentros, y en el ejemplo citado la autoridad musical del maestro de capilla no bastó para evitar el castigo a sus propios familiares. En este caso, vuelve hacerse presente la vía del beneficio a través de premiar, si no los méritos, sí el talento del músico. En el caso de José Bernardo Casillas, no solo fue recontratado en la capilla pese a sus problemas con el alcohol, sino que al fallecer su padre, a finales de ese año (1719),¹⁴ fue nombrado maestro de capilla interino, junto con Francisco Villaseñor, y finalmente se le otorgó la propiedad de la plaza en septiembre del año siguiente (1720), esto gracias a su

notoria idoneidad y aptitud con que se halla y [por] constar a dichos señores [...] las demostraciones que ha hecho en las funciones que se han ofrecido en el tiempo que ha servido la maestría de interino, y que la servirá por seiscientos pesos cada un año, en estos incluidos los cien pesos por la escoleta (fols. 190v-191v [3 de septiembre de 1720]).

Es de notarse que el maestro de capilla en estos casos era elegido por votación capitular, situación que fue muy recurrente en la catedral de Guadalajara, no sin llegar a generar fuertes discordias entre los capitulares¹⁵ y seguramente entre los propios músicos, pues si bien es verdad que por esta vía podía asegurarse para la plaza al mejor músico de la catedral, quedaba la incertidumbre de poder conseguir en los alrededores otro aun mejor.

El caso es que Bernardo Casillas dio continuidad a la sucesión dinástica en la capilla musical, pero los desencuentros con el cabildo continuaron siendo más que frecuentes, y por si fuera poco, también contra sus propios compañeros.¹⁶ En 1743 todos los músicos de la capilla se unieron y protestaron contra él debido a que no distribuía entre ellos las obvenciones de manera equitativa; pedían, por lo tanto, que en lo sucesivo no

¹⁴ Murió Casillas sin haberse presentado nadie a opositar la plaza, aun cuando se ofrecían ochocientos pesos de salario anual más obvenciones. En realidad se trataba de un excelente sueldo para un maestro de capilla, pues treinta años después, en 1750, la catedral de la Ciudad de México ofrecía para esa misma plaza “quinientos pesos anuales y las obvenciones y emolumentos acostumbrados” (Zamora, 2006: 12-23).

¹⁵ En este ejercicio, el racionero Juan de Figueroa “dijo no entender dicha votación y que su voto se anotase” (fol. 191v [3 de septiembre de 1720]). Problemas por nombramiento de músicos siempre los hubo: tras la muerte del sochantre Pedro Gutiérrez, en el cabildo hubo “discordia sobre dejar nombrado a Miguel Tello, músico de esta Santa Iglesia que pretende serlo, o fijarse edictos para la provisión, y decidió el dicho señor racionero, doctor don Manuel Antonio Tello del Rosal, a quien se remitió. Dijeron que se fijen edictos convocatorios para la provisión de dicha sochantría” (AHAG, sección Gobierno, serie Libros de Cabildo, libro de actas 9, fols. 125r-125v [4 de febrero de 1729]).

¹⁶ Las relaciones de conflicto fueron constantes al grado de que el cabildo dio aumento de salario al sochantre, Francisco Xavier Villaseñor, para que este supervisara al maestro de capilla y vigilara el cumplimiento de sus obligaciones (AHAG, sección Gobierno, serie Libros de Cabildo, libro de actas 9, fol. 4r [18 de abril de 1721]).

fuera él quien se encargara de esa tarea. La protesta incluía la denuncia de que, por parte de Casillas, “experimentaban vejaciones” y maltrato. Fueron los propios músicos quienes exigieron al cabildo que se hiciera el cambio de administración y distribución de obvenciones, y este asintió diciendo

que se haga como lo piden dichos músicos, y para la distribución y concierto de dichas obvenciones nombraban y nombraron al bachiller don Francisco Fregoso, presbítero capellán de coro de esta Santa Iglesia, para que por su mano se haga uno y otro con la legalidad y justicia que se requiere, dando a cada uno de dichos músicos la parte que le correspondiere, según su graduación *como ha sido costumbre* (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 10, fol. 35v [19 de junio de 1734]).¹⁷

Para el caso de la catedral de la Ciudad de México, Raúl Torres investigó un problema similar en aquel recinto, entre 1758-1786. En dicho estudio encontró que la resolución del cabildo fue la creación de la plaza de administrador de obvenciones, generadas fuera de la catedral, que por cierto resultó poco eficaz (Torres, 2013: 211-240).

Ha quedado claro que la autoridad musical del maestro de capilla, así como su prestigio, era insuperable por otro miembro de la capilla, tal vez solo competida por el organista, pero en esta situación de conflicto con los músicos, estos lograron convencer al cabildo de lo que sucedía, al grado de que los capitulares, como una forma de castigo al titular de la capilla, “mandaron que dicho maestro [...], pena de cincuenta pesos que se le sacarán irremisiblemente, no pida adelantado obvención alguna ni por entierro ni por otra función que se ofrezca dentro o fuera de esta Iglesia, cuya resolución se le haga notoria para que le pare perjuicio” (fol. 35v [19 de junio de 1734]). Según Torres, el reasignar una tarea que por años le había correspondido al titular de la capilla tenía el fin de reducir “el poder” que este ejercía sobre los músicos y la corporación. Lo cierto es que en la práctica, así se lograba desahogar la carga de trabajo del maestro de capilla, de manera que pudiera ser más notoria su productividad en las tareas propiamente musicales, como lo eran componer, dirigir y enseñar, propiciando que lo administrativo no lo distrajera de lo esencial (Durán, 2014: 161-163).

Durante el magisterio de José Rosales (de manera intermitente entre 1739 y 1749) se repitió la vieja historia del fraudulento manejo de dinero de las obvenciones, por lo que se nombró al bachiller

Nicolás Ortiz, sacristán mayor de esta dicha Santa Iglesia, quien haya de cuidar de que todos los músicos se alternen en las funciones, y [en] caso que el maestro no distribuya con igualdad las asistencias entre todos, retenga en sí el dinero de las obvenciones que se ofrecieren y al fin de mes lo reparta entre todos con la igualdad que debía haberse practicado en la asignación (fol. 179v [10 de enero de 1743]).

¹⁷ Este problema del inequitativo reparto de las obvenciones, Casillas lo empezó a provocar desde tiempo antes. En 1733, el músico Pedro Jiménez lo acusó frente al cabildo porque solo recibía de Casillas la mitad de las obvenciones (fol. 27v [13 de noviembre de 1733]).

El manejo de dinero fue un problema constante en el que el cabildo no pudo encontrar un mecanismo eficaz que diera solución al conflicto. Siempre recurría a nombrar a alguien para que de manera especial atendiera la distribución de las ganancias, pero los beneficios obtenidos de tales mecanismos no dejaban de ser temporales. El interés de las autoridades por resolver este problema (históricamente confiado al maestro de capilla), residía en que tales obvenciones llegaron a representar casi la mitad del salario anual de un músico,¹⁸

RUEDA, EL EXAMEN DE OPOSICIÓN Y EL FANTASMA DEL DINERO

Los exámenes de oposición fueron mecanismos por los que los cabildos catedralicios elegían al maestro de capilla u otras plazas musicales. Y aunque los estatutos establecían que sería esta la vía para la elección del titular (ACS, sección IX, *Fondo Histórico Nacional*, libro 125, exp. 15/5) en Guadalajara, como en otras catedrales no solo de la Nueva España sino también de la Vieja, no fue una práctica que adoptaran sistemáticamente las autoridades catedralicias. Esto tal vez debido a que en el cabildo no se contaba con individuos “capaces de examinar las cualidades de los aspirantes” (Estrada, 1973: 65), o bien, eran estos aspirantes quienes no satisfacían los requisitos solicitados por las autoridades, de manera que terminaban desistiendo de contender por la plaza, desmotivados en ocasiones, además, por los bajos salarios ofrecidos.¹⁹ De este modo el cabildo tapatío resolvía la elección del maestro de capilla basándose en las referencias que los clérigos de otras catedrales les daban sobre el prestigio y trayectoria de los músicos.²⁰

El único examen de oposición que se tiene registrado para el magisterio de la capilla guadalajareense, durante todo el siglo XVIII, fue el del español Francisco de Rueda, nombrado maestro de capilla en 1750 (AGI, Contratación 5486, núm. 3, r. 15, *Expediente de información y licencia de pasajero a indias de José de Cárdenas* [19 de abril de 1743]).²¹ De este hecho solo se sabe que los capitulares se reunieron

para ver las diligencias de *examen de los cuatro opositores a las plazas de maestro de capilla y escoleta de esta Santa Iglesia* y proceder a su nombramiento. Dijeron que nombraban y nombraron por maestro de capilla y escoleta de esta Santa Iglesia a don Francisco de Rueda con el salario anual de ochocientos pesos (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 11, fol. 65v [3 de julio de 1750]).²²

¹⁸ Lucero Enríquez y Raúl Torres en su estudio concluyeron que “las obvenciones representaban casi la mitad de los ingresos anuales de cada miembro de la capilla” (2001: 185).

¹⁹ En realidad los exámenes de oposición para el maestrazgo de capilla eran sumamente exigentes y extenuantes pues por el total de pruebas exigidas podían durar hasta cuatro días (Durán Moncada, 2014: 167-168).

²⁰ Para el caso de la catedral de Sevilla, Suárez Martos señala que de los ocho maestros de capilla que ocuparon el cargo durante el siglo XVII, a ninguno de ellos le fue requerido un examen de oposición, de manera que para los capitulares era suficiente “el informe de terceras personas” y, peor aún, en ocasiones eran los propios maestros quienes se negaban a realizar dicho examen (2008: 353).

²¹ Véase también Gembero Ustárrroz, 2007: 18-58.

²² Las cursivas son mías.

Hasta ahora no se sabe quiénes fueron los otros tres opositores a la plaza ni cuáles fueron las causas de la vacante. El haber contado con cuatro opositores en este examen se debe al sueldo ofrecido en esta ocasión, pues en la catedral de México por estas mismas fechas también se realizaba el examen para el magisterio y se ofrecían solo quinientos pesos anuales.

La llegada de Rueda a la catedral de Guadalajara fue un tanto polémica desde su inicio, como también lo fue su venida desde la península y su paso por la Casa de Contratación de Sevilla, en 1743, desde donde partió a Nueva España en compañía de su esposa, la actriz y cantante Petronila Ordóñez (AGI, Contratación 5486, n. 3, r. 15, *Expediente de información y licencia de pasajero a indias de José de Cárdenas* [19 de abril de 1743]), y de su hijo José Francisco Rueda, violinista y flautista que también trabajó en la capilla guadalajarensa (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 12, fol. 78v [16 de febrero de 1769]).

Rueda vino a Nueva España invitado por José Cárdenas, comerciante, promotor de comedias y mayordomo del Hospital de Indios de la Ciudad de México, y al poco tiempo rompieron relaciones por problemas de dinero. Tiempo después, Rueda partió a Guadalajara, y una vez instalado en el magisterio de la capilla, Cárdenas escribió en 1754 al virrey Güemes y Horcasitas, conde de Revillagigedo, solicitándole intervenir con las autoridades eclesiásticas neogallegas para que estas obligaran a Rueda a pagar ciento setenta y tres pesos, “reteniéndole parte de su mesada”, por deudas que el propio Rueda había contraído con el mencionado hospital. Todo parece indicar que Rueda había solicitado adelantos de sueldo cuando trabajó para el coliseo de comedias de aquella ciudad.²³

De dicha deuda había abonado solo una parte cuando decidió trasladarse a la capital neogallega (AHAG, sección Gobierno, serie Secretaría/Licencias, ficha 186, caja 1, exp. 5, s/f [1754]). Enterado de esto, el cabildo eclesiástico vio la manera de pagarle a Rueda para saldar la cuenta mientras que este siempre insistió en que no le rebajaran gravemente su salario al grado de que no pudiera “mantenerse con decencia sin causar dependencias” (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 11, fol. 109v-110r [27 de septiembre de 1752]). Rueda convivió con estos problemas económicos durante la mayor parte del tiempo que pasó al frente de la capilla. Los conflictos generados por temas de dinero lo acompañaron hasta su muerte en 1769.

En noviembre de 1763, por citar una de las tantas quejas recibidas, le fue notificado al cabildo que Rueda y su sustituto, Joaquín Guevara, no asistían a impartir lecciones de música a la escoleta (AHAG, sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libro de actas 12, fol. 28v [17 de noviembre de 1763]), y aun así estaban prestos a reclamar su pago por ello. A la hora de responder al cabildo eclesiástico, el maestro Rueda siempre mostró excesiva confianza en el hecho de haber logrado la plaza a través de un examen de oposición, por lo que consideraba que podía gozar de mayores privilegios que el resto de sus compañeros.²⁴

²³ Los coliseos de comedias fueron el principal sostén económico de los Hospitales de Indios, ello explica la estrecha relación entre ambas corporaciones.

²⁴ Si bien conseguir un alto cargo (como una canonjía) u obtener una prebenda por oposición, efectivamente, podía ofrecer mayores privilegios, obtenerla por “merced real” significaba, no obstante, tener un mayor prestigio social (Aguirre Salvador, 2001: 95).

PALABRAS FINALES

Debemos destacar que estos desencuentros entre autoridades y músicos constituyen un mecanismo de resistencia por el que estos últimos deseaban hacer valer un “beneficio corporativo” que creían les correspondía. Estos conflictos encarnan y nos hablan de relaciones de poder, de jerarquía, obediencia, disciplina y resistencia. Revelarse ante la norma y transgredirla representa una estrategia por medio de la cual los músicos pretendían lograr algo que consideraban propio, tal como lo señala Saurabh Dube en su libro *Sujetos subalternos*, conscientes de que la razón, la legitimidad y la lógica les asistía (2001: 44 *apud* Gómez Naredo, 2007: 27). Vivir entre la vigilancia, el constante acecho, la imposición, la obediencia y la desobediencia propició que los músicos, aunque no llegaron a agruparse en gremios (como en el caso de Guadalajara), actuaran en ocasiones impulsados por la defensa de sus propios intereses, como enarbolando discursos de resistencia de lo más variados como la desobediencia, el engaño, la transgresión y hasta el agravio.

Es válida la pregunta ¿hasta qué punto decir *músicos* significó la constitución de una cultura propia (de los músicos), como decir médicos, abogados, herreros o carpinteros, al grado de que hayan llegado a desarrollar un lenguaje común (no técnico) o una visión compartida de las cosas? Lo cierto es que resulta obvio que el ejercicio musical les hizo compartir infinidad de situaciones que en más de una ocasión enfrentaron de manera colegiada.

Por otra parte, debemos considerar que este “relajamiento” de la norma, pese a contar con una normatividad establecida y clara, convenía tanto a gobernantes como a gobernados, de manera que nos obliga a pensar y a tratar de encontrar los momentos de coyuntura en los que las autoridades ya no estuvieron dispuestas a tolerar prácticas que por largos años se venían realizando, y que en cierto modo habían establecido una especie de regla no escrita, haciendo, pues, de la tradición una ley de mayor peso que la escrita (Viqueira, 2001: 19).

El cabildo eclesiástico, en el afán de no perder el control sobre la corporación musical, también trasgredió la norma de manera discrecional, justificándose siempre con que el fin último era el decoro, la decencia y el boato de la liturgia, como lo muestra el citado ejemplo de los capellanes de coro sin ordenación, quienes respaldados en sus capacidades musicales y con la coyuntura presentada por las necesidades del culto catedralicio, resultaron beneficiados con su aceptación dentro del coro, logrando con ello una seguridad económica, posibilidad de prestigio y, lo principal, el sentirse cobijados por el manto de Dios.

FUENTES

Archivo General de Indias (AGI), Guadalajara 204, 205, 214 y 539.

AGI, Contratación 5486, núm. 3, r. 15.

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), sección Gobierno, serie *Libros de Cabildo*, libros de actas 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12.

AHAG, sección Gobierno, serie Secretaría/Licencias, ficha 186, caja 1, exp. 5
Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), sección IX, *Fondo Histórico Nacional*, libro 125,
exp. 15/5.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE SALVADOR, Rodolfo, 2001. "Los catedráticos juristas de México". En *Universidad y sociedad en Hispanoamérica. Grupos de poder, siglos XVIII y XIX*, comp. Margarita Menegus. México: UNAM, Plaza y Valdés.
- ÁLVAREZ MOCTEZUMA, Israel, 2007. "La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582". En *2º Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, ed. Patricia Díaz Cayeros. México: UNAM.
- BURRUS, Ernest, 1964. *Fray Alonso de Montúfar, O.P. Ordenanzas para el coro de la Catedral Mexicana. 1570*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- CARRERA STAMPA, Manuel, 1954. *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*. México: MEDIAPSA.
- CARVAJAL ÁVILA, Violeta Paulina, 2007. "Un maestro de capilla y su música: Joseph Gabino Leal". Conservatorio de las Rosas: tesis de licenciatura.
- CASTAGNA, Paulo, 2000. "Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa (1570-1903)", ponencia presentada en el *I Congreso Internacional de Musicología*, Mónica Vermes, trad. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Veja". [<http://www.uc.cl/historia/programa/documentos/Castagna.pdf>] (accedido 23 de mayo, 2011).
- Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar: En los años de 1555 y 1565. Dalos a luz el Ilustrísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia, 1768*. México: Joseph Antonio de Hogal.
- Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ed. Mariano Galván Rivera, 1870. Barcelona: Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá.
- DELGADO PARRA, Gustavo y Ofelia Gómez Castellanos, 1999. *Órganos barrocos históricos de Oaxaca. Estudio y catalogación*. México: CONACULTA, INAH, Fomento Cultural Banamex, A.C.
- DUBE, Saurabh, 2001. *Sujetos subalternos. Capítulos de una historia antropológica*. México: El Colegio de México.
- DURÁN MONCADA, Cristóbal, 2012. "Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX". En *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, t. I, coord. Juan Arturo Camacho Becerra. México: El Colegio de Jalisco.
- , 2014. *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- ENRÍQUEZ, Lucero y Raúl TORRES, 2001. "Música y músicos en las actas de cabildo de la catedral de México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 70: 179-207.
- ESTRADA, Jesús, 1973. *Música y músicos de la época virreinal*. México: SEP.
- GEMBERO USTÁRROZ, María, 2007. "Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): Estudio preliminar". En *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, coords. María Gemberro Ustárrroz y Emilio Ros-Fábregas. Granada: Universidad de Granada.
- GÓMEZ NAREDO, Jorge, 2007. "Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII". Universidad Autónoma de la Ciudad de México: tesis de maestría.
- GONZÁLEZ VALLE, José V., 2000. "Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800". En *La música en España en el siglo XVIII*, eds. Malcom Boyd y Juan José Carreras. Madrid: Cambridge University Press.
- LARA CÁRDENAS, Juan Manuel, 2005. "El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana". *Antropología* 77: 3-8.
- MARROQUI, José María, 1903. *La ciudad de México*, t. III. México: Tipografía y Litografía "La Europea".
- MARTÍN MORENO, Antonio, 1985. *Historia de la música española. Siglo XVIII*, t. 4. Madrid: Alianza.
- MAZÍN, Óscar, 1987. *Entre dos majestades*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- MONSON, Craig A., 2002. "The Council of Trent revisited". *Journal of the American Musicological Society* 55, 1: 1-37.
- MONTÚFAR, Alonso de, 1870. *Orden que debe observarse en el coro*, incluido en el *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ed. Mariano Galván Rivera. Barcelona: Manuel Miró y D. Marsá.
- OLMEDO, José, 2002. *Artesanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la Colonia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara; México: INAH.
- PÉREZ PUENTE, Leticia, Enrique GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Rodolfo AGUIRRE SALVADOR, 2005. "Los concilios provinciales primero y segundo". En *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, coords. María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Bello. México: UNAM-IIIH.
- RODILLA LEÓN, Francisco, 2012. "Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII". *Revista de Musicología* 35, 1: 103-127.
- SUÁREZ MARTOS, Juan María, 2008. "La música en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII: apogeo y crisis". En *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. I, ed. y dir. Manuel Martín Riego. Sevilla: Centro de Estudios Teológicos de Sevilla.
- TELLO, Aurelio, 2001. "Hacia una geografía de la música virreinal". En *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*, Roberto García Bonilla. México: Siglo XXI, CONACULTA.

- TORRES MEDINA, Raúl Heliodoro, 2013. “¿La solución al problema? El administrador de las obenciones a partir de 1758”. En *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, coord. Lourdes Turrent. México: CIESAS.
- TURRENT, Lourdes, 2006. “La posmodernidad en la música de las catedrales: un introducción al estudio de la chantría”. En *Memoria del I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, María de la Luz Enríquez Rubio y Margarita Covarrubias. México: UNAM.
- _____, 2013. “Los actores del ritual sonoro catedralicio y su ámbito de autoridad”. En *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, coord. Lourdes Turrent. México: CIESAS.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, 2001. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las Luces*. México: FCE.
- ZAMORA, Fernando y Jesús ALFARO CRUZ, 2006. “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 1: 12-23.

NO SIENDO ESTE EL PRIMER DESACATO...
EL IRACUNDO DIEGO XUÁREZ DE GRIMALDOS
Y CERVANTES, MAESTRO DE CAPILLA DE VALLADOLID
DE MICHOACÁN EN EL SIGLO XVIII

JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

La mayoría de las capillas de música de las catedrales novohispanas periféricas fueron pluriétnicas hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en que la “limpieza de sangre” fue exigida para el ingreso de los músicos (Ruiz Caballero, 2008: 277-280, Rodys, 2013: 75-129; Sánchez y Sánchez, 2013: 231-246; Carvajal Ávila, 2013: 155-195). Aunque el mundo del arte musical de la Nueva España tuvo a músicos indígenas y mulatos coexistiendo con criollos y españoles (Becker, 1982), a los “morenos” les estuvo vedado el acceso a los puestos de relevancia, solo la habilidad y el padrinazgo llevó a unos cuantos a ser organistas (Morales Abril, 2010: 43-59). Hasta el momento las disputas por el control de la capilla musical se han estudiado como reflejo de las disputas de los canónigos o entre los músicos y los maestros; pero poco se ha tomado en cuenta la procedencia étnica de los músicos (Torres Medina, 2014: 147-182).

Don Diego Xuárez de Grimaldos fue el maestro de capilla de la catedral de Valladolid durante el primer cuarto del siglo XVIII; su vida tuvo fuertes claroscuros. Estableceremos para biografiarlo una red egocéntrica que nos permita estudiar esta microred de la que desconocemos información importante (Hanneman y Riddle, 2005). Xuárez era diestro en la ejecución del órgano; pero además podía entonarlos, aderezarlos y construirlos. Algunos años desatendió la composición, a la que estaba obligado por el cargo; sin embargo, ello no tuvo el peso suficiente para arrebatarlo de su puesto de maestro de capilla, el cual ocupó desde 1691 hasta 1726, cuando se le separó de su plaza, más por su edad, su desmemoria y achaques, que por su capacidad musical. Había entrado a servir a la capilla musical en 1677 y desempeñó durante casi 35 años su ministerio.

Fue hijo de Diego Xuárez de Grimaldos y su mujer, doña Josepha de Cervantes. Su padre fue el mayordomo de la hacienda de El Rosario, que el capitán Diego González de Loys tenía en la Sierra del Sur, camino de la costa, cercana a Coahuayutla, actualmente en el estado de Guerrero. En el Archivo Histórico “Manuel Castañeda Ramírez” se guarda una extensa correspondencia de González de Loys con sus subalternos, gracias a ella podemos darnos una idea de las relaciones sociales y productivas que la familia mantenía en una amplia red, desde la Ciudad de México hasta el Bajío, la Tierra Caliente y la Costa. Es de resaltar que las haciendas tenían una diversidad étnica interesante: negros esclavos, vaqueros mulatos y mestizos, cultivadores de maíz indígenas, administradores criollos; todos viviendo en un espacio alejado de los centros urbanos, de la concentración de población del Bajío y de las autoridades civiles y religiosas (Martínez Ayala, 2008: 13-38).

Entre la correspondencia que mantuvieron las haciendas de la costa hay una carta de Toribio del Rivero al capitán González de Loys, fechada en Pátzcuaro el 2 de junio de 1662 y enviada a la hacienda de San Bartolomé Tustepeque; con ella le manda, “marquesotes de rosa”, cebollas y “la flautilla del clarín y las llaves”; una evidencia de que había una práctica musical en la región, en la capilla parroquial de Coahuayutla, o bien que el capitán era, tal vez, un aficionado a la música (AHMCR, Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Autos civiles, Civiles, caja 2, exp. 6, “Carta de Toribio del Rivero al Capitán Diego González de Loys” [2 de junio de 1662]). No sería raro que un hijo de Diego Xuárez de Grimaldos, un criollo con un estatus económico y social medio, se involucrara con la práctica musical en la iglesia parroquial y que ahí el sacerdote viera sus habilidades para mandarlo a la catedral con la esperanza de que en el futuro se convirtiera en párroco.

La familia vivía en la casa de la hacienda, en El Rosario, ahora llamado Barrio de Lozano, próximo al río Balsas y al pueblo de Coahuayutla. Diego Xuárez de Grimaldos creció en una región caliente, apartada y con muchos padecimientos endémicos; alguno, como la sarna, era común en las haciendas (AHMCR, Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Autos civiles, Civiles, caja 2, exp. 8, “Carta de Diego Xuarez de Grimaldos a Ambrosio de Vargas, Cuahuatyutla” [21 de noviembre de 1667]). Lo lejano de las poblaciones no permitía que en ella hubiera médico; la hija mayor de don Diego murió durante el parto, según deja saber Diego Xuárez, *senior*, a su compadre Ambrosio de Vargas, el 26 de diciembre de 1671, razón por la cual decide llevar a su esposa a la ciudad de Valladolid para sacarla del peligro, pues además estaba embarazada; su tristeza y resignación se ve en el documento: “[...] debía ya estar dispuesto el que un pedazo de mi alma quedara enterrada en este pueblo de Cuaguayutla” (AHMCR, Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Autos civiles, Civiles, caja 2, exp. 24, “Carta de Diego Xuárez de Grimaldos a Ambrosio de Vargas, Cuahuatyutla” [26 de diciembre de 1671]).

La familia Xuárez de Grimaldos seguía en la región una década después. En 1680 se realizó un padrón de la hacienda de El Rosario, cercana a Coahuayutla, donde aparece Diego Joáres de Grimaldo, mayordomo español, su mujer Josepha de Cervantes, rodeados de vaqueros mulatos, lobos y algún esclavo (Carrillo Cázares, 1993: 473).

La niñez de Diego Xuárez de Grimaldos y Cervantes debió ser distinta a la de otros infantes que ingresaban al servicio catedralicio; pues creció en una hacienda ganadera próxima al río Balsas, probablemente tomando su instrucción musical inicial del sacerdote de Coahuayutla, un pequeño pueblo donde la mayoría de la población era indígena y afrodescendiente. Sus compañeros de juegos corrían a caballo, pescaban y nadaban en aguas donde los caimanes eran un peligro constante. Era una pequeña y estratificada sociedad que imponía sus jerarquías mediante la violencia, ricos a pobres, “blancos” a “prietos”, hombres a mujeres, adultos a niños; esos antecedentes son necesarios para entender el carácter fuerte y explosivo del maestro de capilla, pues el entorno social en que creció era violento.

Aunque no aparecen referencias que muestren a Diego Xuárez de Grimaldos como parte de los infantes de coro, es probable que hubiera ingresado a la catedral para formarse musicalmente con el maestro de capilla, obligado a darles escoleta, lecciones de latín y práctica instrumental, interaccionando con otros en un estatus social similar y

formando redes. Su hermano Gaspar Xuárez de Grimaldos se integró al coro como voz tiple, en 1688. ¿Cuál de los dos sería el niño que doña Josepha de Cervantes trajo al mundo en 1671 en Valladolid? (Rodríguez-Erdmann, 2007: 79).

Formalmente Diego Xuárez ingresó en 1677 como bajonero, tocando el bajón tenor y el bajoncillo, instrumentos antecesores del fagot actual. Se desarrolló como músico en la escoleta de la capilla musical de Valladolid; aprendió el arpa y también el órgano, pues en 1686 fue nombrado suplente en la primera plaza y sustituto en la segunda; pues como rezaba el texto de Hernándo de Cabezón, “lo que se toca en uno se ejecuta en el otro”. Su interés en el mecanismo de los órganos permitió que primero aprendiera a entonarlos, es decir, a afinarlos, y luego a repararlos. El 5 de enero de 1691 fue electo don Diego Xuárez Grimaldos y Cervantes como maestro de capilla de la catedral de Valladolid (Rodríguez-Erdmann, 2007: 85, 128). El maestro Xuárez siguió el camino para convertirse en un músico profesional, tejió redes para establecer alianzas con la élite capitular –que centralizaba y mantenía el poder en el mundo del arte del obispado–, evidenciadas en su nombramiento y su permanencia en el cargo. Sin embargo, al ser representante del poder ante los músicos, recibió su rechazo; las estrategias que utilizaban los músicos para manifestar su descontento le marcaron el carácter y el trato hacia sus subalternos (Azam y de Federico, 2014: 1-22).

Para entender el constante conflicto que hubo durante gran parte del maestrazgo de capilla de don Diego Xuárez es necesario tener una idea de la sociedad vallisoletana en su conjunto y ver a esos músicos no solo como parte de un espacio culto de ejecución musical, sino también tomar en cuenta las relaciones que establecían con los diversos grupos étnicos que vivían en la ciudad episcopal. Esto nos permitirá intuir que las relaciones entre lo culto y lo popular darían origen a la rica producción de géneros musicales y bailables en el obispado, y en particular en Valladolid.

En marzo de 1705 le tocó al maestro don Diego Xuárez reparar uno de los dos órganos de la catedral, pues en mayo se dedicaba la nueva catedral, para cuya ocasión se le encargó al maestreescuela Jorge de Moro y Cuellar: “que para la celebridad de esta dedicación hiciese algunas letras para que los músicos cantasen en el coro en los días de esta celebridad y su octava” y al maestro de capilla, “para que con mayor cuidado y esmero procurase asistir a las funciones y su capilla, poniendo y haciendo el suplente cuanto a la música y todo fuese a mayor celebridad” (Rodríguez-Erdmann, 2007: 130).

El 9 de mayo de 1711 el cabildo se dio cuenta de que los monaguillos no acuden con puntualidad y sí se les paga, así que determina: “[...] que el Chantre mande al maestreescuela o sochantre a que los castigue con azotes y, si son rebeldes, los despida” (Rodríguez Erdman, 2007: 132). El 22 de marzo de 1712, el maestro dio 50 azotes al monaguillo Manuel de León, quien se quejó ante el cabildo, y a su instancia se le pidió al maestro Xuárez moderase sus disciplinas, que en caso de ser necesario acudiera al chantre, pues “solo le toca su enseñanza y castigo moderado”.

El 29 de julio de 1712 los músicos Lorenzo de Samacona y Miguel de Oñate se quejaron del pago y del mal trato que les daba el maestro de capilla, Diego Xuárez de Grimaldos y Cervantes. El conflicto continuó el 3 de agosto de 1712, cuando se presentaron ante al maestreescuela Dr. González como testigos de los agravios, cometidos

por el maestro Xuárez, Juan Rodríguez, sochantre; Juan Bautista, corneta, y Antonio Rodríguez, músico. Sin embargo, las cosas no salieron del todo bien para los músicos; se mandó que fueran con el maestreescuela, o el deán, cuando les agraviara el maestro de capilla; se ordenó que no se les pagara a los músicos faltistas y que estos obedecieran al maestro de capilla so pena de privación de plazas y que se le despojara de la suya a Miguel de Oñate. Además, el cabildo aprovechó el conflicto para revisar la lista de asistencia de los coristas y mandó que se reprendiera a los faltistas, entre quienes estaban “Joseph de Samacona, el marquesito que le llaman”, hijo del músico quejoso, quien ocuparía años después el cargo de maestro de capilla (Rodríguez-Erdmann, 2007: 132).

El Cabildo también manda:

darle a dicho Maestro de capilla una áspera y severa reprehensión por la grande elación y superioridad y términos con que trata a los músicos y se le advierta y da a entender no tener sobre ellos jurisdicción alguna y cómo sólo en lo que mira al ministerio de música puede y debe corregir y dirigir a los músicos y no con malos tratamientos (Rodríguez Erdman, 2007: 133).

La mayoría de los músicos que integraban la capilla catedralicia se habían formado en el coro de infantes, donde servían a la catedral. El principal protagonista de las disputas con Diego Xuárez Grimaldos fue Lorenzo de Samacona, quien ingresó el 26 de mayo de 1682 a la capilla de la catedral y fue padre de una familia de músicos catedralicios. El otro querellante, Miguel de Oñate, ingresó como músico el 16 septiembre de 1687. Los testigos también habían servido primero como voces, después aprendieron un instrumento y se colocaron como músicos, por ejemplo, Juan Bautista, quien tocaba la corneta, ingresó el 12 de julio de 1669. Otros llegaban ya formados por otras instituciones como el músico que sirvió de testigo, Antonio Rodríguez, quien había ocupado su plaza el 30 de julio de 1712. Es muy probable que Diego Xuárez les diera a algunos de estos músicos clases de solfeo y de instrumento cuando eran niños, por lo menos a Samacona, quien también ejecutaba el órgano, pues cada instrumentista debía tener bajo su cuidado hasta tres niños cantores, a quienes enseñaba solfeo y un instrumento musical, previendo que, al mudar su voz, no fuera apto para seguir en el coro (Rodríguez-Erdmann, 2007: 57-59; Bernal Jiménez, 1962: 20, 31).

Tres años después, en 1715, se reavivan las disputas entre el maestro y los músicos de capilla, quienes no querían aprender canto llano como lo mandaba el cabildo (en sesión del 1 de junio de 1715); un mes después se leyó ante el cabildo una nueva queja por agravios del maestro de capilla (el 3 de junio de 1715) y se le pidió una respuesta por escrito (16 de agosto del mismo año). Finalmente, el cabildo mandó al canónigo doctor Quiles que proveyera lo conveniente en el asunto, de tal manera que este mandó buscar en el archivo los pleitos anteriores y reprendió a músicos y maestro de capilla por igual (Rodríguez-Erdmann, 2007: 133).

En los días importantes para la ciudad de Valladolid, como el día de Corpus, el de san Pedro o de Navidad, participaban en los servicios el Colegio de Infantes, los alumnos de San Nicolás y la capilla musical; para cada ocasión el maestro de capilla debía componer chanzonetas y villancicos; pero Diego Xuárez de Grimaldos y Cervantes, el

maestro de capilla, no ponía demasiada atención a estos festejos. Entonces el cabildo manda, el 21 de mayo de 1718, que:

so pena de 25 pesos, que se sacaran puntualmente; luego al punto que no contravenga lo mandado, que cumpla y ejecute con lo que es de su obligación y ha sido de sus antecesores, como es costumbre antigua en esta Santa Iglesia, dando a cada señor prebendado, según su dignidad y antigüedad, un cuadernillo manuscrito de los maitines que se cantan en las festividades del Nacimiento del Señor, Corpus Christi y Señor San Pedro, con el acabamiento debido; en el día de la celebración de dichos maitines en el coro de esta Santa Iglesia y que ocurra a que se le den los 10 pesos para el papel, guardando la distribución que de ello ha tenido con el arpista de dicha capilla (Rodríguez-Erdmann, 2007: 134).

El maestro Diego Xuárez tenía mal carácter y estallaba en ira sin medir las consecuencias. Así, en marzo de 1719, renuncia, “a nombre de su hijo” Antonio, a la plaza de organista, pues consideraba que tenía suficientes méritos para ocupar ese puesto, ya que a él le fue otorgado el aumento de 50 pesos para que su salario se igualara con el de Antonio de Zamora, quien ganaba 250 pesos. El cabildo entiende que “no siendo este el primer desacato que dicho Maestro ha tenido, era preciso se castigase”, le aceptan la renuncia y mandan que no se ocupe a Antonio en ningún ministerio. Al año siguiente el maestro Xuárez envía una nota al cabildo en la que se retracta de la renuncia, aunque no se contraria con el cabildo. Ese año y el que sigue se agudizan los conflictos, pues el obispo incluye a varios músicos por decreto, sin tomar en cuenta el parecer del maestro, lo cual debió molestarle; así ingresó Francisco Quinto, cantor y arpista, y Manuel de Matos y Mascareña. En 1720 un colegial cogió un cuchillo y le tiró al maestro Xuárez de puñaladas (Rodríguez-Erdmann, 2007: 17, 60).

En 1720 se realiza un censo en la ciudad de Valladolid: en el recuento aparecen varios músicos que no eran religiosos, por ejemplo, “Lorenzo de Samacona, español, músico de la Santa Iglesia, casado con Mathiana de Guevara, con una hija grande nombrada María Samacona”. Luego aparecen otros como Joseph de Zamacona, morisco o mulato libre, casado con una mulata, y que tal vez era hijo ilegítimo de Lorenzo, a quien apodaban de niño “el marquesito”; Miguel de Villegas, chino, soltero, también músico de la “Santa Iglesia Catedral”, y Agustín de Pedraza, mulato libre, cantor, casado con una española (AHMM, Hacienda, caja 7B, exp. 1, fol. 7, “Censo de la ciudad de Valladolid” [1720]). Se desempeñaban como músicos junto a ellos Juan Bautista, indio cornetero, natural de la villa de Charo, por tanto matlatzinca, quien vivía en el barrio de Cosamaluapan, y Sebastián de Ochoa, mestizo y organista de la catedral (AHMM, Hacienda, caja 35, exp. 16, fol. 3, “Juicio de intestado de Juan Bautista” [5 de agosto de 1722]). Esto nos muestra que la capilla musical de la catedral de Valladolid era pluriétnica.

En el recuento se nombró al maestro de capilla, “Diego Suárez de Grimaldos”, español, casado con Josepha de Blancarte, con dos hijos, llamados Salvador y Antonio, como encargado de su cuadra (AHMM, Hacienda, caja 7B, exp. 1, fol. 9v, “Censo de la ciudad de Valladolid” [1720]). Hasta el momento esta es la única vez que Xuárez, o Joárez se escribe Suárez, pero evidentemente no es un homónimo. Sabemos entonces que tiene dos hijos, aunque solo uno eligió la profesión del padre, Antonio Xuárez de Grimaldos y Blancarte,

quien se desempeñaba como organista en la catedral. Existe el registro de otro pariente, Cecilio Ignacio Xuárez Grimaldes de Cervantes, quien afinó el órgano catedralicio en 1737 y pudiera tratarse de su hermano o su sobrino (Rodríguez-Erdmann, 2007: 91).

En 1723, estando en el coro de la iglesia catedral de Valladolid, el maestro de capilla, don Diego Xuárez de Grimaldos y Cervantes, tuvo un altercado con el cantor Miguel de Acevedo; se hicieron de palabras y se amenazaron. Enterado el cabildo eclesiástico, los citó a comparecer el 28 de mayo de 1723. Previniendo que cometieran un desacato frente a la máxima autoridad eclesiástica de Michoacán, mandaron revisar las ropas al viejo maestro de capilla y encontraron un cuchillo, causando un escándalo. Fue motivo de suspenderle el sueldo durante un mes, con la amenaza de que se le quitaría la plaza si continuaban las agresiones. Al cantor Miguel de Acevedo se le impuso una multa y el músico más antiguo de la capilla, Lorenzo de Zamacona, fue nombrado para suplir al maestro; ya se ha dicho que tenían diferencias entre ellos (Rodríguez Erdman, 2007: 135). El altercado no era el primero y no sería el último; cuando menos desde una década atrás constantemente los músicos entraban en conflicto con el maestro de capilla, a quien acusaban de tener mal carácter, de injuriarlos, de no pagarles lo que les correspondía e incluso de maltratar físicamente a los niños del coro.

Es evidente que los músicos no querían al maestro Xuárez, así que no asistían de manera regular a sus oficios, como el 3 de abril de 1723, cuando no fueron a los maitines solemnes. Se quejaban de él ante el cabildo, como lo evidencian los constantes altercados. En los años 20 del siglo XVIII, el maestro de capilla Diego Xuárez de Grimaldos ya estaba “viejo y desmemoriado”, tenía por obligación dirigir la escoleta de los niños del coro, enseñarles música y ejecución musical (o supervisar que los músicos catedralicios lo hicieran), componer música para las fiestas de Valladolid, dirigir la capilla musical, supervisar la administración de recursos económicos, el buen uso de los instrumentos y el mantenimiento de los escritos musicales que conformaban el repertorio. Sin embargo, por su edad ya no lo cumplía a cabalidad, por ello el cabildo lo amenazó que, de no cumplir, se le quitaría la plaza. Aun así, en septiembre de ese año, pidió permiso un mes para llevar un órgano a Querétaro, periodo en el que de nuevo fue suplido por el maestro Zamacona (Rodríguez-Erdmann, 2007: 136). Podemos intuir que iba a instalarlo y entonarlo, pero solo podemos imaginar que, tal vez, también lo construyera, pues al parecer, tenía conocimientos para ello.

En 1726 se abre un nuevo proceso contra el maestro de capilla y por los antecedentes se les despoja de su plaza. Se nombra como maestro interino a Lorenzo de Zamacona, dándole 200 pesos extra, y al organista Francisco Manuel Ruíz de Carabantes se le encomendó la escoleta, añadiéndole 100 pesos sobre su salario. El 29 de enero de 1726, Diego Xuárez, tomando en cuenta sus 50 años de servicio y su vejez, pide se le asigne algo para su sustento, y se le dan 300 pesos de por vida, pero con la condición “de que componga la música necesaria para el Culto Divino, sin intervenir en cosa alguna con los demás ministros de la Iglesia”, lo que revela la calidad de músico que tenía y su difícil carácter. Todavía en 1729 pide Xuárez que se pague su asesoría en las reparaciones hechas a los órganos a mediados de año y que de su renta se de dinero a sus acreedores (Rodríguez-Erdmann, 2007: 136).

Luego de años en álgida disputa con Xuárez y con un aparente triunfo, Lorenzo de Zamacona no pudo consolidarse en el cargo como maestro de capilla, siguió como interino durante cuatro años hasta su muerte en 1730, cuando se nombró a Martín Casillas, un músico formado también en la capilla musical vallisoletana, como nuevo interino y luego como definitivo (Rodríguez-Erdmann, 2007: 137).

La capilla musical de la catedral de Valladolid mostró a fines del siglo XVII y el primer cuarto del siglo XVIII una pluralidad en la procedencia étnica de sus músicos, que es en sí mismo un testimonio de la configuración de la población de la ciudad y del obispado. Ya entrado el siglo XVIII, los músicos pertenecientes a las castas saldrían de los espacios de ejecución más prestigiosos, aunque no del mundo del arte michoacano. La capilla musical de Valladolid durante los años 1712-1723 fue escenario de conflictos entre el maestro de capilla y los filarmónicos que dirigía, la mayoría formados por él como músicos.

Quizá por haber crecido en Tierra Caliente, en una región con cierta violencia endémica, rodeado de sirvientes afrodescendientes, el maestro de capilla no mostraba tacto en su trato con sus subalternos, a quienes injuriaba hasta el grado de amenazarlos con su cuchillo. Su conducta era el reflejo de una sociedad estratificada por el color de la piel, donde la violencia verbal y física pretendía mantener separados a los diversos estatus sociales, cuando en la vida cotidiana estaban en completa interacción. En el coro catedralicio, en las escoletas y en la capilla musical, personas de diversa condición étnica tenían que interactuar para producir música; en este microcosmos social la dirección estaba encomendada a un español y vedada a los de piel oscura, sin importar su habilidad o capacidad de desempeño. Tanto cantores y músicos de diversos colores se sometían a los designios de una dirección con el fin de lograr la armonía en la ejecución, pero, ante la continua presión, el disenso se manifestaba en las faltas al estudio, a la ejecución musical en las fiestas y al trabajo. La rigidez jerárquica en la estructura social de la capilla musical no era atractiva para los músicos, quienes obtenían espacios de mayor libertad al producir músicas populares en los fandangos y los “gallos”, o serenatas. Estas actividades fuera de la catedral eran redituables económicamente, aunque no daban la seguridad financiera de una plaza de ministril; su búsqueda estaba más en un sentido estético que pecuniario, aunque no se despreciaba tal posibilidad. La interacción entre músicos cultos y populares en el ámbito profano propició una constante creación de géneros musicales cultos y populares, los cuales llegaban como ecos a la música sacra. Durante el primer cuarto del siglo XVIII la capilla catedralicia de Valladolid de Michoacán fue un espacio cotidiano de confrontación étnica y de intercambio cultural, regido despóticamente durante medio siglo por un criollo michoacano: don Diego Xuárez de Grimaldos y Cervantes.

FUENTES

Archivo Histórico Manuel Castañeda Ramírez (AHMCR), Diocesano, Gobierno, Correspondencia, Autos civiles, Civiles, caja 2.

Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), Hacienda, cajas 7B y 35.

BIBLIOGRAFÍA

- AZAM, Martine y Ainhoa DE FEDERICO DE LA RÚA, 2014. "Sociología del arte y análisis de redes sociales". *Redes. Revista Hispana para el Análisis de Redes Sociales* 25, 2: 1-22.
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, 1962. *La música en Valladolid de Michoacán, México*. Morelia: Schola Cantorum.
- BECKER, Howard S., 1982. *Art worlds*. Berkeley: University of California.
- CARVAJAL ÁVILA, Violeta Paulina, 2013. "El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la catedral de Valladolid de Michoacán". En *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, coord. Arturo Camacho Becerra. México: Ciesas Guadalajara, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara-CUCSH.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto, 1993. *Michoacán en el otoño del siglo XVII*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- HANNEMAN, Robert A. y Mark RIDDLE, 2005. *Introduction to social network methods*. Riverside, CA: University of California, Riverside. Publicación digital recuperada de <<http://faculty.ucr.edu/~hanneman/nettext/>>.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, 2008. "Por la orillita del río y hasta Panamá... Región, etnicidad e historia en la lírica tradicional de las haciendas de La Huacana y Zacatula". *Tzintún* 46: 13-38.
- MORALES ABRIL, Omar, 2010. "El esclavo negro Juan de Vera, cantor, arpista y compositor de la Catedral de Puebla (floreuit 1575-1617)". En *Música y catedral, nuevos enfoques viejas temáticas*, coords. Jesús Alfaro Cruz y Raúl Torres Medina. México: UACM.
- RODYZ, Ryszard, 2013. "Capilla musical de la catedral de Oaxaca (siglos XVI al XIX)". En *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, coord. Sergio Navarrete. México: CIESAS.
- RODRÍGUEZ-ERDMANN, Francisco Javier, 2007. *Maestros de capilla vallisoletanos: estudio sobre la capilla musical de la Catedral de Valladolid-Morelia en los años del Virreynato*. Morelia: edición de autor.
- RUIZ CABALLERO, Antonio, 2008. "La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1630". UMSNH: tesis de maestría.
- SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Salomón, 2013. "Los músicos de la segunda mitad del siglo XVI-II en la ciudad de Puebla según los padrones del Ayuntamiento". En *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*. México, coord. Montserrat Galí Boadella. México: Ciesas; Puebla: BUAP.
- TORRES MEDINA, Raúl Heliodoro, 2014. *Transgresión o sumisión. Los músicos de la catedral de México en la segunda mitad del siglo XVIII*. México: Ediciones del Lirio.

LO ATRACTIVO DEL IDIOMA.
EL COLOR Y LO VISUAL COMO APOYO ENFÁTICO
PARA UNA MEJOR INTERPRETACIÓN MUSICAL

ANTONIO EZQUERRO-ESTEBAN
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

La música del barroco panhispánico, como es bien conocido, progresó fundamental aunque no exclusivamente a través del ámbito eclesiástico que fue el mecenas por antonomasia en un entorno mayoritariamente católico. La emisión de un mensaje, religioso en este caso, y con ello la emisión de un texto transmitido musicalmente por medio de la voz, fue por tanto el motor principal de una música que se financiaba con vistas a catequizar al pueblo, al tiempo que para solemnizar una liturgia, a menudo no carente de fastos, que pretendía contribuir a filtrar cierta idea de “misterio”. Es en este contexto en el que, siendo el latín la lengua oficial de la Iglesia católica, apostólica y romana, el concilio ecuménico reunido en la localidad italiana de Trento iba a suponer un paso fundamental para el establecimiento definitivo de unas capillas musicales en el entorno eclesiástico, entendidas estas como la reunión de músicos profesionales al servicio del templo, tanto cantores como instrumentistas comandados todos ellos por un maestro de capilla. Proliferaron así (paulatina pero rápidamente, a partir de algunos cargos musicales aislados ya existentes en ciertos casos desde la Edad Media, e independizados de la práctica cotidiana del canto llano) numerosas agrupaciones musicales por doquier encargadas de acompañar y de hacer más atractivas las funciones religiosas ofrecidas a lo largo de todo el calendario litúrgico, por el estamento clerical. Pero, lo interesante de este pistoletazo de salida que supuso para el cultivo musical en la Iglesia católica de occidente (no solamente monódico, sino a partir de ahora, también generalizadamente polifónico e instrumental) este concilio tridentino, es que coincidió con la apertura, tímida al comienzo y abierta con posterioridad, al empleo de las lenguas romances en determinadas festividades de carácter alegre, yuxtapuestas al inexcusable seguimiento de la lengua latina.

Fue así como, poco a poco, se dio paso (en días tales como la Navidad, la Epifanía, el Corpus Christi, y numerosas fiestas dedicadas a santos y vírgenes –patronos de innumerables ciudades y pueblos a nivel local–) a la inclusión de determinadas composiciones musicales que comenzaron a utilizar, por primera vez en los templos, la lengua castellana. Lógicamente, y como no podía ser de otro modo en un tiempo de Contrarreforma, la temática preferiblemente utilizada tuvo que ver con aquellos rasgos distintivos de la catolicidad, es decir, con aquellos asuntos que le eran exclusivos y que le diferenciaban de otras confesiones, como el judaísmo, el islam o incluso otros movimientos asimismo cristianos, tales como la ortodoxia oriental (en la que, como es sabido, no se utilizan instrumentos musicales) o muy particularmente, el protestantismo entonces en auge en Europa (luteranos, calvinistas, anglicanos...).

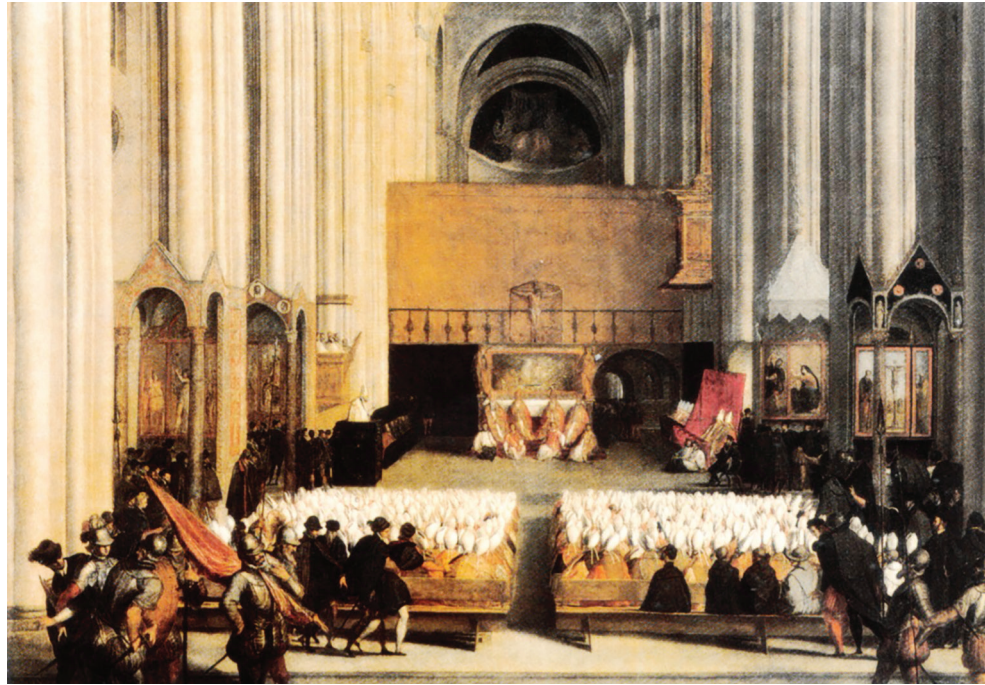


Figura 1. El Concilio de Trento (1545-1563), por Tiziano [Museo del Louvre].

Las ideas emanadas de Trento tendieron, pues, a reafirmar los puntos doctrinales que le eran propios (y acaso, como sus dos asuntos más distintivos, la Eucaristía como renovación del sacrificio, que presenta a Cristo en cuerpo y alma tras la consagración, de donde el énfasis católico en el Santísimo Sacramento y todo lo relacionado con el Corpus Christi; y la veneración a imágenes y reliquias, vinculadas con la Virgen y los santos).

De este modo, la Iglesia católica, apostólica y romana, asentada en territorio peninsular definitiva y exclusivamente tras la expulsión de judíos y musulmanes a finales del siglo XV e incluso de moriscos en 1610 (y que se encargaba de atajar mediante herramientas tales como el Santo Oficio de la Inquisición la llegada y proliferación de nuevas ideas religiosamente ajenas, tales como el protestantismo), dio cabida paulatina, en sus templos, a la inclusión de composiciones musicales en lengua vernácula (castellano, catalán, portugués, náhuatl...) en determinadas ocasiones en las que el uso de dichas lenguas, y por tanto, el alejarse de la lengua “oficial” latina podía considerarse acaso como más tolerable –o incluso aconsejable de cara a sus objetivos religiosos–. Con ello, facilitó la inteligibilidad por parte de los fieles oyentes de unas funciones religiosas en las que, si no se daba cabida propiamente todavía a la participación del pueblo, sí al menos se favorecía que este comprendiera mejor el mensaje emanado de sus textos y aun lo hiciera suyo, involucrándose directa y gozosamente, en definitiva, con la ejecución musical a la que estaba asistiendo.

Ni qué decir tiene que la composición utilizada por excelencia en este sentido fue el villancico. Por diversas razones. En primer término, porque contaba con una estructura idónea para cumplir con ese objetivo buscado de catequización y, es más, de una catequización “subliminal”, que fuera funcional y eficaz a un tiempo. Piénsese que la gran mayoría de la población de los siglos XVI al XVIII era analfabeta y que, por tanto, el modo de llegar a ella mediante un mensaje debía de ser básicamente visual (mediante imágenes facilitadas

por la iconografía), aunque también gustativo (mediante su alimentación, en tiempos de penuria alimenticia –y repárese en que en la Iglesia se daba simbólicamente a los fieles el pan “de gracia”, es decir, sin coste alguno, de lo que tratarán no pocos villancicos–), y en menor medida, táctil y olfativo (con el consiguiente empleo en las funciones y solemnidades religiosas de tejidos costosos alejados del poder adquisitivo de la mayoría, que se exhibían en las grandes festividades para su contemplación –terciopelos, sedas, tapices, lujosas vestimentas sagradas...–, y concentración olorosa de incienso, pétalos de flores, pólvora, etcétera, que ayudaban a generar estados anímicos infrecuentes en los asistentes).

Pero, si algún medio resultaba útil para la catequización este era sin duda el auditivo, pues lograba dejar un mensaje que retendría más tarde la memoria, sin que, en primera instancia, se tuviera noción o se fuera realmente consciente de ello. Así por ejemplo, y por contarlo con un caso intencionadamente cándido pero ilustrativo, del mismo modo que en la Edad Media se podía explicar fácil y visualmente a cualquier campesino iletrado las bondades del cielo y los efectos nocivos del infierno mediante la simple contemplación de una portada de iglesia en cuyas jambas y arquivoltas se mostrarán alegres ejércitos de ángeles tocando arpas y laúdes frente a atribulados condenados que padecían los rigores de las calderas de Pedro Botero, entre diablos con cuernos y provistos de tridentes (de donde fácilmente se infería que convenía a cualquiera portarse bien y ser fiel cumplidor católico con vistas a obtener el perdón y los beneficios celestiales –es decir, el premio, so pena del castigo–), de igual modo mediante la música se podía obtener un efecto de goteo o filtración catequética, subliminal: como es sabido, el villancico suele constar de dos partes diferenciadas, a saber, un estribillo en el que la mayor importancia recae sobre la música, dejando a su texto o mensaje en segundo plano (salvando las distancias, de modo semejante a como sucedería más tarde con las arias), y unas coplas, en las que sucede lo contrario, es decir, en las que lo principal pasa a ser el texto o mensaje catequético, con el consiguiente avance de la acción respecto a lo que se está narrando, y una menor importancia del elemento más propiamente musical (es decir, algo semejante a lo que más adelante sucedería también en el caso de los recitativos). Tras la ejecución de las coplas, se ha de volver a interpretar el estribillo.

Con este esquema, lo que se pretende es dejar en el oyente una cierta idea de alegría, dado que en el estribillo, como en el aria, prima lo festivo, los compases ternarios y los ritmos de danza (jácara, seguidilla, chacona, española, zarabanda...), que logran arrastrar anímicamente a la audiencia, zarandeada asimismo por el mensaje de unos textos que se declaman vívidamente y en los que se suele aludir, en doble lectura, a cuestiones que entre el canto y el baile suscitan positividad (un niño recién nacido, angelitos, pastores devotos –como los que en la época había casi en cualquier localidad–, regalos llevados por reyes, el reparto de pan...). Será por tanto en la zona central de la ejecución musical, en el transcurso de las coplas, donde posiblemente decaiga un poco la atención del oyente, al bajar la intensidad musical.

Pero, curiosamente, cada iglesia en la que se interpretaban villancicos trataba de imprimir los textos que se iban a ejecutar (a manera de los actuales programas de mano), los cuales se entregaban gratuitamente a los asistentes (llevados en bandejas de plata por los infantes de coro, como indican no pocas crónicas de la época). Naturalmente, buena parte

de quienes se hacían con uno de esos preciados ejemplares de textos de villancicos impresos en hojas volantes, no sabían leerlos. Pero se guardaban celosamente, y más adelante, a lo largo del año, se sacaban del lugar principal de la casa donde se custodiaban (en ocasiones, junto a pequeños e improvisados altarcitos domésticos), con ocasión de la visita de alguna persona que fuera capaz de leerlos, al calor del hogar (el médico o el boticario, el maestro local...). Y en tales ocasiones, siempre había alguien con mayor retentiva o capacidad memorística para “quedarse con la copla”; es decir que, a manera de cuentacuentos, hiciera alarde más tarde de su don natural para repetir lo escuchado y contarlo ya en la intimidad o en las fiestas privadas familiares, simplemente acompañado ya por una flauta, una gaita o una guitarra. De ese modo, el villancico que se había ejecutado por músicos profesionales el día de Navidad en la catedral sería aprehendido, muy poco a poco, por las gentes del pueblo y hecho suyo mediante su repetición doméstica a lo largo de todo un año. De donde el interés institucional eclesiástico en que este tipo de composiciones se hicieran nuevas “para cada ocasión”, es decir, en que se renovaran e hicieran nuevas, cada año, con vistas a mantener el interés del pueblo ávido de hacerse con nuevos textos y nuevas composiciones que poder explotar y hacer suyas a lo largo de todo el año.

Naturalmente, en la repetición memorística, doméstica o local de tales obras, confluían numerosos factores como la casi inevitable introducción de pequeñas variantes, tanto melódicas como textuales, que son las que finalmente conformarían un acervo común para todo el pueblo o toda la comunidad, al tiempo que ligeramente individualizado casi en cada casa en la que dicha obra se renovara en la práctica sonora. Pero lo importante desde el punto de vista eclesiástico e institucional era que, poco a poco, se lograba que el pueblo se esforzara por retener mayor cantidad de texto, más coplas, en donde se había dejado semioculto entre los cantos y patrones de baile alegres del estribillo, el mensaje del villancico: que el niño lloraba porque tenía frío, pero al mismo tiempo y en doble lectura, porque vino al mundo para salvarnos del pecado y por ello habría de morir en la cruz. Un mensaje, el de las coplas, que iría calando poco a poco entre las gentes del pueblo y que sería muy particularmente retenido por los más viejos, que lo escucharían más tarde, una y otra vez al calor del fuego y de las noches de largos años, ejerciendo como los mejores transmisores orales de tantos cantos, en un proceso ininterrumpido incluso a lo largo de los siglos, en una sociedad eminentemente rural mantenida por las actividades más habituales de la agricultura, la ganadería o la pesca.

Es así como el villancico lograba un efecto catequizador de primerísimo orden, pues conseguía dejar un mensaje religioso (de alegría y esperanza –en el estribillo–, pero al mismo tiempo, de mansedumbre y contrición –en las coplas–) que se iba a renovar con carácter anual: muchos villancicos apenas se llegaron a interpretar, en el templo, una sola vez. Aunque conviene no perder de vista tampoco lo siguiente. Generalmente los villancicos, como por ejemplo los de Navidad, se incorporaban como ejecución musical en el marco de los maitines; es decir, en ese lapso de tiempo, a medianoche y antes de que se iniciara la mañana (*ad matutinum*), que tradicionalmente se subdividía en tres así llamados “nocturnos”. En cada uno de dichos tres nocturnos, como es sabido, se procedía litúrgicamente a la lectura de algunos textos sagrados así como a la entonación de unos responsorios, en cuyo lugar (aunque sin duda sin suplirlos, sino a lo sumo,

yuxtaponiéndose a su lectura, siquiera fuera semitonada en la sillería de coro por algún clérigo) se interpretaban los villancicos. Podía por tanto darse el caso de tener que interpretar hasta un máximo de tres responsorios-villancicos para cada uno de los tres nocturnos, lo que nos daría hasta un máximo de nueve villancicos, y esto, únicamente para la noche de Navidad (tras la cena de Nochebuena y la asistencia a la Misa de gallo).

Lógicamente, la composición de tanta música era un asunto que preocupaba y ocupaba, casi sin descanso, a los maestros de capilla y compositores, de donde surgiría la tradicional picaresca hispánica: solicitar que se les rebajara de la obligada asistencia diaria a coro con más de un mes de antelación, bajo pretexto de tener que dedicarse afanosamente a componer y, no menos importante, el hecho de que para no tener que trabajar tantísimo en tareas de composición se hizo frecuente que los maestros de capilla se intercambiaran por correo, de una ciudad a otra, textos y melodías ya ejecutados en otro lugar. Únicamente modificaban parte de los textos (por ejemplo, apenas el nombre del santo patrón local) de las melodías (en el caso de que en un lugar por ejemplo dispusieran de dos buenos contraltos y en otro no, acomodando así el viejo villancico a las circunstancias concretas de los efectivos vocales e instrumentales de que se dispusiera en el nuevo centro en el que se pretendía ejecutar dicho villancico) o de ambos. Finalmente, estos procedimientos, muy extendidos, también contribuirían a conformar un patrimonio común a muchas ciudades y lugares, aunque casi siempre cambiante en los pequeños detalles (el nombre del santo patrón, un melisma o adorno melódico donde en otro lugar no lo había o se ejecutaba de modo diferente, etc.).

Pero también importa que nos demos cuenta de que, al deber el maestro de capilla componer hasta nueve villancicos para un solo día, este debía organizar psicológica o anímicamente auténticos “programas” de concierto, si se me permite la expresión. Pues, tras haber cenado (copiosa o extraordinariamente –en el caso de las familias que pudieran hacerlo con asiduidad–, o simplemente, tras haberlo hecho –en el caso de aquellas familias que ni siquiera consiguieran hacerlo a diario–), y siendo ya plena noche, disponer de tantos villancicos, colocados entre lecturas en latín y con una duración no precisamente corta, conseguir el músico mantener la atención continuada de una audiencia mayoritariamente formada por familias trabajadoras –cansadas por tanto del agotador trabajo diario de sol a sol, y tendentes, con la ocasión, al sueño– en las cuales no faltarían los bebés ni los ancianos, esta era una tarea digna de ser tenida muy en cuenta. Y comenzaba ahí la gestión psicológica de la ordenación o colocación estratégica de los distintos villancicos que el maestro de capilla hubiera logrado reunir: primero tal vez, un villancico de cierta pompa o aparato escénico para “deslumbrar” a dicha audiencia, ávida a lo largo de todo un año por conocer las novedades del presente; a continuación, tal vez un villancico con participación de un menor número de cantores e instrumentistas y algo más introspectivo; para seguir, con otro en el que se introdujera un elemento humorístico o “de chanza”, que consiguiera mantener la atención (como por ejemplo, los célebres villancicos de negros o guineos, que remedaban, con un humor que hoy calificaríamos de cándido, el habla chocante o exótica de los esclavos de raza negra), de modo que, sucesivamente, se iban introduciendo temáticas y elementos novedosos con vistas a que no decayera la atención (como, por ejemplo, con los villancicos “de naciones”

–vascos, catalanes, andaluces, gallegos, castellanos, aragoneses... en los que las diversas regiones competían por ver cuál era la que mostraba mayor devoción, obviamente viniendo siempre la nación local–).

La idea era combinar los efectos contrastantes entre el *tutti* (con participación de todos los coros posibles y de los ministriles, y de todo el elemento sonoro que se pudiera reunir) y las intervenciones a solo, de modo que se bamboleara al oyente, permanentemente asombrado de lo que estaba viendo y escuchando, pues el sonido surgía de diferentes lugares del templo (el facistol, las tribunas del órgano, el presbiterio...) y el volumen sonoro era asimismo cambiante y sorprendente, a cada paso, mientras el pueblo que ese día llenaba la iglesia trataba de enterarse de cuánto estaba sucediendo sin perderse ni un ápice de cuanto se estaba protagonizando, en un espectáculo integral de luz, sonido, olores, colores, vestidos..., en lo que ha venido en denominarse la gran “fiesta barroca”. Al final, este “teatro del mundo”, que se representaba “a cada ocasión” solemne y del que todos querían participar, está en la esencia de la música hispánica de aquel período, y para él, precisamente, se acomodó la notación musical que hoy tratamos de desentrañar desde el punto de vista de la investigación.

El caso es que la notación mensural, que ya venía experimentando desde época medieval ciertos ennegrecimientos utilizados en ocasiones de manera simbólica (para reflejar conceptos negativos, tales como el dolor, el pecado, la muerte, el infierno, lo feo, lo disonante...) iba a adaptarse, poco a poco, a la nueva cadencia o fluir del idioma castellano.



Figura 2. Hacia una “nueva” notación panhispánica: de la herencia medieval, hacia un nuevo proceso evolutivo entre mediados del siglo XVI y mediados del XVIII. Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613). Una muestra de ennegrecimiento notacional en compases binarios (que supone la disminución de las notas afectadas en un cuarto de su valor) con intención simbólica: enigma del eclipse, en el que se oscurece la nota Sol.

Respondía todo esto a un momento –el de un nuevo renacimiento de la cultura en occidente, que volvía su mirada a la antigüedad grecolatina– en el que, según Thrasybulos Georgiades (1954),¹ se produjo un proceso paralelo de “idiomatización de la música” y, al mismo tiempo, otro de “musicalización del lenguaje”; es decir, un primer proceso en el que el lenguaje, el idioma (ahora ya no exclusivamente latino, sino diversificado en distintas lenguas románicas) comenzó a tomar prestados, para su construcción, recursos de la música, y así, por ejemplo, el idioma hablado imitó la entonación musical de determinadas cláusulas o cadencias, ya suspensivas a modo de cadencias rotas –en las cuales la voz quedaba elevada o en suspenso–, o bien conclusivas, a manera de perfectas cadencias finales –en donde la voz decaía para finalizar–. Pero, de modo semejante, también la música, poco a poco despojándose de su anterior –y casi obligado– aditamento de texto, merced al desarrollo de su modalidad meramente instrumental, comenzó a convertirse en un lenguaje por sí misma, capaz de expresar contenidos y conceptos extramusicales, para lo cual se sirvió de la metodología y recursos ya existentes, es decir, de aquellos ya empleados por el lenguaje oral y escrito. Así la música comenzó a estructurarse en frases separadas o articuladas por comas o puntos y comas, mediante reposos más o menos largos (silencios), y comenzó a organizar sus frases o períodos mediante ascensos o descensos del sonido –i.e., de la voz–, a la manera de las frase interrogativas, exclamativas, afirmativas..., preparándose, de ese modo, para su paulatina independización de las ataduras que hasta entonces le había impuesto el propio texto.

Comenzó la música entonces a organizarse arquitectónicamente en frases, en secciones a veces repetitivas, a veces cíclicas, que jugaran con el elemento memorístico y, de ese modo, surgiría el concepto moderno de melodía (hasta entonces escasamente consciente, estructurado o definido), basada en un factor que iba a ser determinante, tanto para el fluir del idioma, como, muy particularmente, para la conformación de esa nueva música convertida poco a poco en un nuevo lenguaje por sí misma: el acento.

Y como es sabido, en dicho proceso se iba a pasar de un empleo del acento, fundamentalmente cuantitativo (como sucedía con los pies métricos de la prosodia grecolatina –troqueo, dáctilo, espondeo...–, que cuantificaban o medían la combinación regular de valores largos y breves), a un nuevo empleo cualitativo del mismo (declamativo, oratorio, intensivo). En dicho proceso, íntimamente ligado a las características propias del idioma castellano y con vistas a tratar de expresar, del modo más eficaz posible, esa peculiar cadencia o fluir del habla castellana, los compositores iban a exprimir la notación hasta donde les fuera posible o les permitiera su propio sistema de escritura, en un largo proceso (que perduraría prácticamente durante un siglo y medio) en el que ensayarían y tratarían de acomodar los nuevos textos –en un idioma anteriormente no acostumbrado a ser musicalizado de manera generalizada–, a su nueva música.

¹ De este mismo autor, pueden verse también: *Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendländischen Musik* (1958), *Sakral und Profan in der Musik* (1960), *Musik und Schrift* (1962), *Kleine Schriften* (1977). El lector hispanoparlante puede acercarse asimismo al pensamiento de este gran musicólogo griego-alemán, a través de la traducción del siguiente artículo: “Guido Adler, Rudolf von Ficker und Thrasybulos Georgiades”, de Theodor Göllner (1996 y 1998).

La cuestión era ofrecer unos signos, convencionales, capaces de ser fácilmente desentrañados –es decir, comprendidos– por el mayor número posible de músicos de un modo rápido y eficaz. Y dicho método únicamente dejaría de tener validez cuando se convirtieran en una realidad: 1) la aparición sistemática de líneas divisorias; 2) la imposición definitiva de la partitura como vía principal de transmisión musical (y ya no de las partichelas o de las hasta entonces típicas disposiciones de facistol –con la parte del Tiple anotada en la parte superior de la plana izquierda, el Alto en la superior de la plana derecha, Tenor en la parte inferior de la izquierda y Bajo en la inferior de la derecha–), y 3) el empleo generalizado de nuevos compases a base de guarismos (dicho sea esto en terminología de la época), es decir, el empleo de unos compases ahora entendidos como quebrados ($3/4$, es decir, tres negras; $6/8$, es decir, seis corcheas; etc.), y ya no el uso de compases “de proporción” ($3/2$, es decir, que donde antes –en el compás binario– entraban dos figuras –por ejemplo, dos mínimas o blancas–, ahora debían de entrar –en el mismo lapso de tiempo, es decir, con la misma proporción–, tres figuras de la misma especie –es decir, tres mínimas o blancas–).

Al final, con la aparición cada vez más generalizada de los tres puntos anteriores particularmente impulsada por la llegada de música foránea (francesa, italiana...) y con ella, de formas musicales importadas, de una nueva orquesta (con una nueva afinación o “pitch”, que forzaría al transporte, al ensayo de nuevos sistemas de temperamento y al empleo paulatino de mayor número de alteraciones propias si se querían concertar unos instrumentos con otros), etcétera, y todo ello favorecido por los nuevos gustos que se imitaban e imponían desde la corte borbónica, los propios músicos, cada vez más habituados a las novedades que iban llegando del exterior, dejarían poco a poco de entender las viejas y propias formas de anotar la música hispánica, que les resultarían ya anticuadas y complejas, y comenzarían a superponer, sobre los viejos papeles de música, líneas verticales (divisorias) que les ayudaran a entender el compás y a ejecutar correctamente las síncopas y cambios de acento, tan inherentes a la música española. Surgirían así las típicas notas partidas o las frecuentes anotaciones que pueden verse en numerosas fuentes documentales donde músicos, ya poco avezados en la notación del pasado, escribían el número de compases de espera que habían de aguardar (pues les costaba contar los signos de silencio antiguos) o incluso corregían las viejas “señales indiciales” (el medio círculo o medio círculo partido, o incluso la zeta característica de los compases de proporción equivalente al $3/2$) por los nuevos signos de compás, concebidos como quebrados, aunque lamentablemente, no siempre coincidentes con los precedentes; de ahí la pérdida de aquel patrimonio notacional en favor de un sistema de escritura mucho más internacional, y acaso más preciso, aunque sin duda no tan sugerente para la práctica musical de textos en castellano y de ritmos de danza propios, como lo fuera aquella vieja notación mensural panhispánica.

Por otra parte, conviene también considerar que la aparición de un nuevo proceso notacional no podía sino estar en relación directa con la necesidad de expresar nuevas inquietudes respecto a la plasmación precisa de cuestiones sonoras que surgieron, entre otras múltiples razones, a causa de un creciente interés por parte de los creadores de significar y transmitir, mediante la música, cuestiones extramusicales. Tenía esto mucho

que ver con la inveterada práctica de: 1) los simbolismos musicales –derivados del estudio del *ethos* o moralidad de la música, desde el período grecolatino y más tarde, medieval, pasando por la etapa renacentista– cuya concreción teórica conduciría, en sucesivos estadios de complejidad, a 2) la denominada teoría o doctrina de los afectos (o *Teoria degli affetti*, o *Affektenlehre*) –impulsada durante el período barroco–, y a partir de ahí, a 3) la sistematización de las llamadas “figuras retórico-musicales” –asimismo sistematizadas a lo largo del Barroco–.²

En busca de la expresión, según Donald J. Grout:

los compositores barrocos, desde Monteverdi hasta Bach, emplearon consecuentemente recursos particulares de melodía, ritmo, armonía, textura, etcétera –incluso figuras que podían violar las reglas habituales de la composición– para ilustrar y subrayar el significado ambiguo o implícito de palabras o pasajes de un texto [...]. Utilizaban el mismo vocabulario tanto en la música instrumental como en la vocal, con significados implícitos similares (1984: 324-325).³

El caso es que se ha escrito mucho sobre las relaciones música-texto, así como sobre la teoría que organiza dichas relaciones, aunque todavía es poco cuánto se ha estudiado sobre el tema acerca de los teóricos hispanos y de nuestros músicos prácticos de los siglos XVI al XVIII. Lo cierto es que las aportaciones de Burmeister iban a acabar con el concepto elitista de la “música reservata” puesto que, partiendo de la obra de Quintiliano y considerando la música como rama de la retórica clásica, sistematizó –basándose sus ejemplos en los motetes polifónicos de Orlando di Lasso– todo un vocabulario de figuras retórico-musicales, de modo que sus análisis lograron definir las estructuras de las obras y explicar sus métodos compositivos. Y a pesar de ello, Joachim Burmeister (1564–1629) resulta más teórico y menos explícito (1601), por ejemplo, que el romano Giulio Caccini (1551–1618), que se muestra más práctico en el empleo de ornamentaciones y artificios dinámicos realizados intencionadamente con vistas a obtener determinados efectos retóricos (1601). Pero la cuestión de fondo es que, en opinión de Enrico Fubini:

si, desde el siglo XVIII hasta ayer se hablaba de *lenguaje musical* como de algo pacíficamente aceptado, pese a entenderse cosas muy diversas bajo la misma etiqueta, hoy la música ha puesto en crisis el concepto de lenguaje musical, al replantear, ante todo, el problema de si es más o menos un lenguaje y el sentido en que se le puede considerar como tal (1988: 457).

² Todas estas cuestiones pueden rastrearse en mi propia tesis doctoral (1997). También he tratado de algunos aspectos convergentes en otros trabajos (2001 y 2002). Asimismo, puede seguirse este mismo tema en abundantes escritos a cargo de mi maestro José Vicente González Valle (1987, 1988, 1992, 1995, 1996, 1997, 2000, 2002, 2003, 2006, 2007 y 2009).

³ Sobre la música puramente instrumental, desarrollada con especial énfasis a partir del Renacimiento y el Barroco, podemos avanzar que su “liberación” del texto fue la que condujo, tanto a músicos prácticos como a teóricos, a fijarse en las cualidades específicas de la música, y de ahí a aislar y sistematizar dichas peculiaridades con vistas a hacer de la música un verdadero lenguaje asentado en recursos y procedimientos propios.

Esto suscita algunas preguntas de base: ¿hasta qué punto es posible hablar de un “lenguaje” intrínsecamente musical, capaz de comunicar conceptos y/o sentimientos por procedimientos estrictamente musicales? y ¿hasta qué punto es esto aplicable a la música española –panhispánica– a partir de las fuentes conservadas? ¿Posee el arte musical, además de sus características estéticas propias, otras semánticas?; es decir, ¿le es posible expresar significados o contenidos? Se trataría en fin –en opinión de José V. González– de “descubrir en la composición musical construcciones lógicas, reconocibles y asimilables por el cerebro humano, que, formuladas o reducidas a principios, puedan llegar a ser generalmente aceptadas, para, desde ahí, poder definir propiamente la música como un lenguaje, procedente del espíritu común humano” (1988: 95). En definitiva, y como insiste Fubini:

desde el siglo XVIII en adelante, se ha hablado de la música como *lenguaje de las emociones*, pero hasta hoy no se ha intentado esclarecer en virtud de qué puede decirse que la música es un lenguaje y qué es lo que se entiende cuando se afirma ambiguamente que la música *expresa* algo. Por tanto, lo que se pretende hoy es analizar cómo funciona la música, qué mecanismos psicológicos pone en juego, qué estructuras lingüísticas utiliza y en qué se diferencia de otros modos de expresión de los que se vale el hombre (1988: 495).

En cuanto a los simbolismos musicales (emanados del viejo concepto platónico del *ethos*, es decir, de la música entendida como lenguaje de las pasiones del alma), estos eran bien conocidos y manejados con asiduidad por los compositores y maestros de capilla de ámbito hispánico, desde antiguo. Fuera del elemento musical y previo a él, la influyente obra emblemática del jurisconsulto y humanista italiano Andrea Alciato (1492-1550), así como muchas otras referidas a empresas morales y políticas –que incorporaban el elemento simbólico como elemento conductor de sus discursos–, fue conocida desde muy pronto en territorio peninsular, y muy concretamente en el contexto intelectual eclesiástico que pretendía sustituir la fábula pagana por la seguridad moral de la alegoría cristiana, retrotrayéndose a los jeroglíficos egipcios, la cábala hebraica, la mitología grecolatina y la exégesis bíblica derivada de la tradición judeocristiana, con vistas a difundir un nuevo mensaje de cultura religiosa y hagiográfica, católico, apostólico y romano (Alciato, 1531).⁴ Los enigmas musicales contarían también, de ese modo, con ejemplos hispánicos, al menos desde Bartolomé Ramos de Pareja, extendiéndose más tarde a casos tan destacados como los de Pedro Cerone o Juan del Vado.

⁴ Este libro (edición definitiva, en español, francés, italiano y latín en 1549; puede verse una edición contemporánea, traducida como *Emblemas*, 1975), que se difundió en numerosas ediciones, recogía diversos “emblemas”, formados por un lema o mote, una imagen gráfica de carácter alegórico o “pictura” y un epigrama que servía como glosa y comentario, en un modelo que seguirían más tarde los citados enigmas musicales de Pedro Cerone o Juan del Vado.

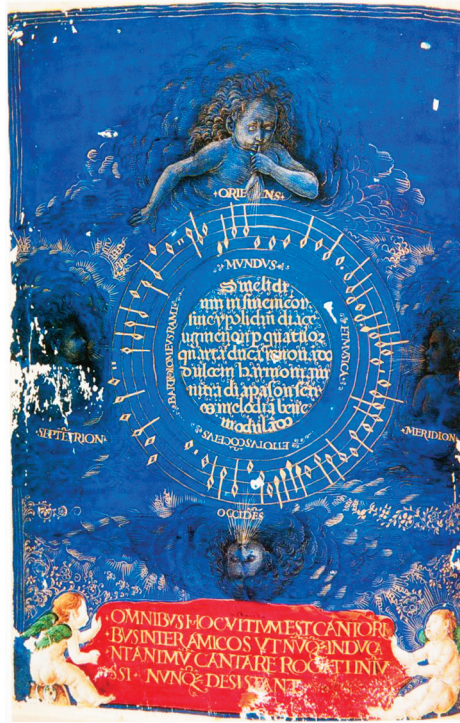


Figura 3. Izq., emblema de Bartolomé Ramos de Pareja, en una colección miscelánea de chansons de fines del siglo XV (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 229). Dcha., canon enigmático del organista de la Real Capilla de Palacio, Juan del Vado, ca.1667 (Libro de Misas de facistor, Biblioteca Nacional de España, M/1323).

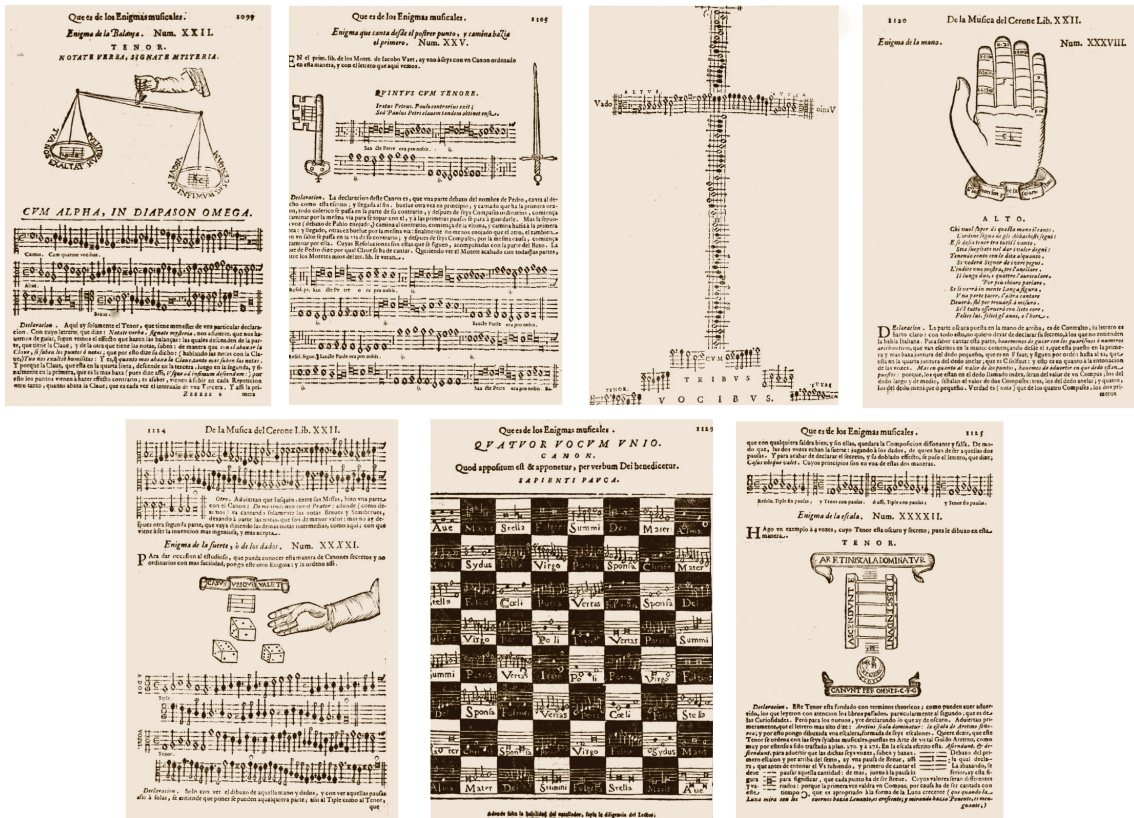


Figura 4. Distintos enigmas musicales, en Cerone, 1613.

del primero— como “un ornato de la armonía o la melodía que deriva su razón de ser de la misma composición, con el principio y el final bien definidos, dentro de una frase musical, la cual con su presencia da mejor y más agradable aspecto” o, mejor aún —como indica el último—, entendidas como “una manera de usar disonancias, que no sólo las vuelve inofensivas, sino que, antes bien, las hace bastante agradables”⁷

De este modo, el avance desde los simples simbolismos a la teoría de los afectos y de ahí al empleo de figuras retórico-musicales se hizo siguiendo la máxima de la oratoria ciceroniana, cuyos objetivos principales consistían en *docere, delectare et movere* (“enseñar”, “deleitar” o entretener y “conmover” o animar), todo ello con el ánimo de *convincere* o *persuadere* (“convencer” o “persuadir”), de lo que dieron cuenta algunos teóricos y tratadistas, desde Gallus Dressler (1533–1589)⁸ o el rey Joao IV de Portugal (1604-1656) hasta el cisterciense Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682) (Anónimo, [João IV de Portugal], 1649; Caramuel de Lobkowitz, 1645, 1663, 1668, 1669). Pero fueron muchos quienes dedicaron su atención a las relaciones entre música y texto.⁹ De hecho, el método más sencillo para establecer una primera relación entre ellos consistía en un rudimentario “dibujar con sonidos” (*Tonmalerei*), que reproducía el texto con el nombre de las notas que se había de ejecutar en la práctica sonora¹⁰ o que se expresaba musicalmente por medio de la analogía. Y así, por ejemplo, subir a una montaña se identificaba, por analogía, con una ascensión de las notas desde las graves a las agudas, o el descenso a los infiernos se representaba mediante una larga y rápida escala descendente por grados conjuntos hasta el registro más grave posible. En definitiva, se empleaban recursos

⁷ Obviaré mayores alusiones al asunto de los madrigalismos y “*word-painting*” por ser temas bien conocidos y que requerirían de cierta extensión. No obstante, para las referencias a los tratados citados, pueden verse Burmeister, 1599 y 1606; Bernhard, ca.1650 (Joseph Maria Müller-Blattau, 1926: 31-39); Bernhard, ca.1657 (Joseph Maria Müller-Blattau, 1926: 40-131); Buelow, 2001: 260-275.

⁸ Este tratado establece una temprana aproximación musical a las divisiones del discurso en *exordium*, *medium* y *finis* (*Praecepta Musicae Poeticae*. Ms., 1563).

⁹ Aparte de los autores ya citados y entre un sinnúmero de nombres posibles deben citarse, aún en el siglo XVI: Cochlaeus, 1511; Listenius, 1537; Zarlino, 1558. Y ya en el siglo XVII: Lippius, 1612; Nucius, 1613; Praetorius, 1614-1615 y 1618-1620; Crivellati, 1624; Thüring, 1624; Mersenne, 1636; Butler, 1636; Herbst, 1643 y 1653; Kircher, 1650a y 1650b; Bernhard, ca.1657; Werckmeister, 1686a, 1686b y 1691; Ahle, 1695 (1699, 1697, 1701). Como también, en el siglo XVIII: Janovka, 1701; Neidhardt, 1706; Walther, 1708 (ms.) y 1732; Vogt, 1719; Heinichen, 1728; Scheibe, 1738; Mattheson, 1745; Spiess, 1745; Quantz, 1752; Daube, 1771; Forkel, 1788-1801.

¹⁰ Y así por ejemplo, una composición cuyo texto dijera “Sola me iré” se musicalizaba mediante las notas *Sol-La-Mi-Re*. Existen abundante casos de este tipo, como por ejemplo el villancico de oposición del maestro Miguel de Aguilar (nacido ca.1612; fl.1635-1644) “Mi sol nace y tiembla”, cuyas notas iniciales eran *Mi-Sol-Fa-Re-Mi-(Re-Do-Si)-La*, mientras que las notas aquí anotadas entre paréntesis sugerían el temblor al que aludía el texto; o el villancico a la Virgen de Juan Sanz (fl.17.2t), “Sola mi sol habéis sido la sola, la limpia y bella”, cuyas notas eran *Sol-La-Mi-Sol-Fa-Fa-Si-Do-La-Sol-La-La-Mi-Fa-Re-La* (Vid. estas obras editadas en Ezquerro Esteban, 1998: 34-37 y 289-296). En realidad, se trataba de un recurso que hicieran famoso los madrigalistas italianos —con Luca Marenzio como su principal adalid, junto a Philippe Verdelot, Adrian Willaert, Jacques Arcadelt, Costanzo Festa, Cypriano de Rore, Nicola Vicentino, Philippe de Monte, Andrea Gabrieli, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Alessandro Striggio, Luzzasco Luzzaschi, Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi...—, a quienes imitaron muy pronto autores como el catalán Pere Alberch Vila (1517-1582), que puso música a 4 voces a los siguientes textos madrigalescos en lengua italiana: “Sola mi fa languir, sola mi straccia la sola virtù vostra, al mondo sola; fami falta parola resolver l’alma mentre in foco aggiaccia. [...] Sol mi fa sol, amor in la cui traccia il fele sol mi agrada” o “Lasso mi fa la sola mia sorte”.

gráficos sencillos, ya fueran estos melódicos o sonoros (onomatopeyas), o ya fueran tropos o asociaciones mentales de carácter musical (sugeridoras de alegorías, metáforas, paralelismos o semejanzas, símbolos, parábolas, asociaciones de ideas, etc.), encaminados todos ellos a expresar el sentido del texto.



Figura 6. Los descriptivismos musicales en imitación de la naturaleza fueron una constante a lo largo del Renacimiento y Barroco. Aquí, la imitación notacional del canto de los pájaros alcanza hasta el loro, que no canta, sino que, humorísticamente, saluda al lector en lengua griega. Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (1650a, 1650b).

Hasta 1600, aproximadamente, la *musicalización del lenguaje* referida se revistió, pues, de determinados símbolos o figuras musicales para expresarlo con más fuerza, mientras que a partir de entonces se encaminó, por un lado, hacia la sistematización y aplicación de todos esos conocidos procedimientos figurativos y retóricos con vistas a la idiomatización de la música y, por otro lado, hacia la instrumentalización del idioma. El primer requisito del nuevo lenguaje musical fue encontrar los medios musicales capaces de expresar sentimientos o estados anímicos y, una vez hallados dichos medios musicales, se trataría de “intensificar” las emociones a transmitir por medio de determinados y concretos efectos musicales que serían al fin los que conformarían un vocabulario sistemático y reglamentado, un repertorio común de *figuras* o recursos musicales. Y solo de la intención de individualizar los mecanismos sonoros capaces de “mover los afectos” (*movere*), con la adición correspondiente de los objetivos de la retórica de enseñar y convencer (*docere, convincere*) sería posible el nacimiento de un nuevo “lenguaje” musical.

Es así como dentro de la retórica, entendida como un *Ars bene dicendi*, llegarían a distinguirse diferentes figuras retórico-musicales (Schering, 1908; Brandes, 1935; Unger, 1941; Gurlitt, 1944; Schmitz, 1950, 1952; Eggebrecht: 1959; Gallo, 1963, 1975; Buelow, 1966, 1973-1974; Palisca, 1972; Butler, 1980; Maniates, 1983; Kivy, 1984; Cullin, 1991; Bonds, 1991; Dreyfus, 1992; Taruskin, 1995; Bartel, 1997; Harrán, 1997; Kronos, 1996/1998; Seidel, 1996/1998; Borgerding, 1998; Haynes, 2007; y en lengua castellana y catalana: Gregori i Cifré, 1987, 1988, 1995, 2005 y 2012) agrupadas en diversas categorías (pudiendo una misma figura pertenecer al mismo tiempo a más de una de entre las mencionadas):

- figuras descriptivas o de hipotiposis (del griego *upotupwsix*, “boceto”, “esquema”) o representación;¹¹

¹¹ Son múltiples las catalogaciones que se han realizado sobre los diversos tipos de figuras, y su clasificación, desde los autores del siglo xvii hasta nuestros días. Únicamente mencionaré aquí algunas (buena parte de las cuales reciben nombres distintos según los autores que las citan) de entre las múltiples posibles. Su intencionalidad es, siempre, la de llamar la atención, la de enfatizar aquello que está sucediendo. Las figuras descriptivas o de hipotiposis son *Hipotiposis* (*upotupwsiz*). Un amplio grupo de figuras retórico-musicales (muchas, sin nombres específicos) que sirven para describir musicalmente elementos extramusicales, o para ilustrar palabras o ideas poéticas, que a menudo aluden a la naturaleza gráfica de las palabras. Equivale, aunque con mayor precisión, a los términos más frecuentes “madrigalismo” y “*word-painting*” (pintar musicalmente las palabras). Incluye a todas las demás figuras de este mismo apartado. En realidad, es una descripción vívida que pinta o sugiere de forma patética o emotiva algo alejado de lo que en realidad explica, contribuyendo a estimular gráfica e intelectualmente, mediante el sonido, la imaginación del oyente; consigue, así, (re)presentar, de forma muy próxima, una realidad abstracta. *Anábasis* o “ascenso”: pasaje musical ascendente en una parte vocal o instrumental que pretende reflejar la connotación poética o textual –la imagen, el afecto– del ascenso o la exaltación (por ejemplo, cuando sobre el texto *et ascendit in caelum*, la música sube). *Catábasis* o “descenso”: pasaje musical o línea melódica descendente (contrario a la *Anábasis*) que expresa imágenes de caída o afectos descendentes, negativos o humildes (por ejemplo, cuando sobre el texto *et descendit ad inferos*, la música baja). *Circulación*, *círculo*, *ciclo* o *ciclosis*: floreo o bordadura desarrollada que describe un movimiento alrededor de un eje de circulación; línea melódica que oscila en torno a una nota o descripción musical de una serie, por lo general de ocho notas, dispuestas en formación circular o de ondas –sinusoidal– para expresar merodeo, circunvalación, movimiento giratorio o entrecruzamiento de voces, indeterminación. *Hipérbole* (“aumentar o disminuir excesivamente aquello de que se habla”): pasaje o movimiento melódico que excede del ámbito normal de un modo, especialmente por arriba, aunque también pueda darse por abajo (en cuyo caso se conoce como *hipóbole*); exageración melódica que rebasa los límites habituales de una parte vocal o instrumental dada, y que responde en cierto modo a lo esperado (refutación por anticipado de objeciones previas); pretende dejar en el interlocutor, destacándola exageradamente, una idea o una imagen difícil de olvidar (que, en el caso de la *hipóbole*, acaso pretendiera hacerla pasar desapercibida). *Metábasis*, “transgresión”, “translación” o “transcategorización”: cruce melódico de dos partes vocales o instrumentales. *Fuga hipotiposis*: pasaje musical que usa la fuga (más como una figura melódica que sugiere el vuelo, la evasión o escapada, que como una imitación fugada propiamente), generalmente consistente en una línea melódica, ascendente o descendente, de breve duración, generalmente rápida y ligera, utilizada para expresar vivamente una persecución o huida; consiste en introducir un movimiento en valores breves tras una ruptura o detención del pulso o tempo (como sucede por ejemplo en una cadenza). *Pasaje* o *variación*: amplificación musical de un texto, o fragmento de embellecimiento vocal que enfatiza dicho texto y que puede incluir recursos de ornamentación melódica tales como el *acento*, *trémolo*, *trino*, *grupeto*, *tirata*...; figura de ornamentación que se sitúa generalmente en el acento prosódico de una palabra, a la que enfatiza y amplifica. *Asimilación* u *homoiosis*: simulación efectuada por la voz o por un instrumento del sonido de otra voz, de otro instrumento u otra cosa; representación musical de la imagería del texto. *Antítesis*, “contrapuesto” o *antíteton*: expresión musical que contrapone dos afectos o armonías y que opone y contrasta, mediante contrarios, el material temático expuesto. *Noema*, *enigma*, *esquematismo*, *alegoría* o *skotison* (“pensamiento”, “idea”, “concepción”). Pasaje o sección homofónica dentro de una textura contrapuntística (sugiere algo intencionadamente oculto,

críptico, oscuro y sutil) que realza un texto; acorde consonante y suave en un contexto polifónico; debido al sentido equívoco de la cláusula, deja en suspenso su verdadero significado, que puede inferirse del contexto; pasaje que expresa de forma clara una idea, por medio de una textura homofónica. *Apóstrofe*: tropo que se introduce en el discurso musical y que se dirige a los oyentes (*paréntesis*), el cual implica una cierta salida o *digresión* respecto al tema principal. *Prosopopeya* o *personificación*: es una variante de la *metáfora*, constituida por la representación musical de características humanas, pensamientos o afectos (por ejemplo, de personas ausentes) que se atribuyen a animales, objetos inanimados o incluso a una abstracción; suele tener una intencionalidad humorística o poética para remarcar similitudes con algo humano. *Epifonema*: breve enunciado o indicación, en el título o epígrafe identificador de una obra musical que, derivado del mismo, condensa o sintetiza su contenido, tema o idea principal, o bien, que expresa una valoración al respecto, prescribiendo el significado de descripción musical que dicha pieza deberá desarrollar; equivale al *aforismo*, *máxima*, *adagio* o *sentencia* y a menudo adopta la modalidad exclamativa. *Paragoge* o *építesis de Kircher*: descripción musical de acciones. *Symploké* o *complicación*: en polifonía, unión o entrelazo de las voces, que constituyen una situación (efímera o estable) o bien un sistema, una totalidad, etcétera, a manera de “conspiración”; consiste en subrayar no sólo el momento de la conexión (que incluye siempre un momento de conflicto, disonante) sino el momento de la desconexión o independencia parcial mutua entre sus términos o secuencias; yuxtaposición de alteraciones (bemoles o sostenidos) en un mismo acorde, que provoca una modificación de la naturaleza de las consonancias perfectas (presenta, como elemento sobrante, una alteración que desestabiliza la composición armónica); puede usarse en una de las notas de una consonancia perfecta, pero no en las dos.

- ¹² *Epizeuxis* o *palilogia*. Repetición exacta de una idea musical o melodía, con las mismas notas, en el mismo ámbito y en la misma parte vocal o instrumental, con vistas a enfatizarla; ocurre solo en una voz; a veces afecta a todas las notas de la frase y a veces sólo se repiten las primeras notas. *Paranomasia*, *paronomasia* o *prosonomasia*. Repetición de una idea o frase musical con las mismas notas o con el mismo texto, pero con nuevas adiciones o variantes, con la intención de remarcarla y/o de atraer la atención hacia una nueva idea, sonoramente muy semejante, pero de significado distinto. *Políptoton* o *traducción*. Repetición de una idea musical, es decir, de la misma frase o fragmento musical en otro registro, o en una parte vocal o instrumental distinta (en este último caso, la repetición se hace al unísono o la octava), lo cual constituye el principio fundamental de la imitación. *Mímesis*. Repetición, en una voz superior, cuando en una combinación de muchas voces, algunas con un ámbito cercano, ocasionan un noema, mientras el resto de voces está en silencio, y luego dichas voces pasan a imitar el noema antes expuesto, en un ámbito superior o inferior; consiste en la imitación de una idea por parte de otra voz. *Hipérbaton*. Cambio del orden lógico o esperable en el que debería aparecer una nota o idea musical, con intención de subrayar el texto; omisión de una nota o idea musical, que altera el orden esperado. *Anáfora* o *repetición*. Reiteración, al comienzo de cada nueva frase o sección, de las mismas notas, para dar mayor sonoridad y ritmo a un pasaje, o bien, repetición de un pasaje melódico con diferentes notas en partes distintas (es decir, imitación en diferentes partes vocales o instrumentales, pero transportada); constituye el principio del *fugato*; a veces puede restringirse únicamente a la parte del bajo (es el recurso contrario a la *epístrofe*). *Anadiplosis*, *conduplicación* o *concatenación*. Repetición de una melodía cercana –generalmente, la última que se ha desgranado– al comienzo de una nueva sección; ornamento armónico consistente en una doble *mímesis*, duplicando la idea que únicamente se presentó una vez a través de la *mímesis*. *Gradación* (o también, *enumeración*). Repetición o encadenamiento formal de una melodía, yuxtapuesta, en la misma parte vocal o instrumental, a la distancia de un intervalo de segunda, ya sea superior o inferior. Cuando el recurso utilizado es ascendente y se reitera a manera de secuencia o progresión, se denomina *clímax* o *auxesis* –‘escalera’, ‘crecer’, ‘incrementar’– (como culminación de un proceso de gradación retórica ascendente, que puede aparejar un aumento o crecimiento progresivo de fuerza, importancia o intensidad sonora y/o de significado; cuando la armonía, compuesta enteramente de consonancias, se produce sobre un texto que se repite una, dos, tres o más veces; se usa cuando se desea destacar un texto sin el procedimiento *fugado*; ensalza las características de una idea para destacarla; también puede consistir en un aumento paulatino de la complejidad de la armonía; es el pasaje que repite la misma melodía o patrón, en distintos ámbitos; recurso de repetición de elementos para hacer hincapié en ellos de manera gradual y llegar a un punto culminante en el discurso musical; es también un tipo de *hipérbate* o *exageración*, consistente en afirmar y sugerir que lo expresado es mayor en tamaño, significado o importancia de lo que realmente es; cuando la gradación es descendente, se denomina *anticlímax*, aunque si se produce sin direccionalidad clara ascendente o descendente, puede

- figuras sonoras;¹³
- figuras de pausa (de interrupción o de silencio);¹⁴

tratarse de una gradación caótica. *Sinonimia*. Gradación repetida, es decir, repetición transportada (en un registro generalmente más agudo) de una frase musical en una misma parte vocal o instrumental; reiteración o acumulación intencionada de una misma idea melódica, pero con diferentes notas, en la misma parte vocal o instrumental, con la intención de reforzar un mismo concepto. *Ciclo, epanalepsis, complexio, redición, símproce, duplicación o epanadiplosis*. Repetición de una melodía, al final, o de una sección musical completa desde el principio; también, repetición de la misma melodía al principio y al final de un pasaje; o bien, repetición insistente de una palabra o de un verso, en una textura polifónica cambiante. *Epístrofe, epífora, antístrofa, conversión u homoióptoton*. Repetición de una sección cercana, al final de otras secciones, o repetición de una frase conclusiva de una sección al final de secciones diferentes (es el recurso contrario a la *anáfora*). *Parémbole* ('interpolación', 'inserción'). Mezcla con el sujeto de la fuga, al inicio de una pieza para dos o más voces, de otra voz que se enlaza, sin tratarse de un elemento propio de esta forma, únicamente para rellenar los espacios vacíos, ornamentándolos, mientras el resto de voces prosiguen con la fuga; inserción de algo relacionado con el sujeto, a mitad de un período, es decir, elemento que se añade para expresar una idea secundaria dentro de la idea principal, a manera de paréntesis.

¹³ *Antíteton, antítesis o contrapuesto*: contraste musical (de registros distintos en una misma parte vocal, de ideas temáticas en una textura contrapuntística, de dos texturas musicales diferentes –*tutti-solo*, polifonía-homofonía–, sujeto y contrasujeto...) que sucede sucesiva o simultáneamente para expresar simultaneidad de caracteres opuestos y contrastantes, es decir, ideas, afectos, armonías o material temático opuestos y contrarios. *Congeries, sinonimia o sinatroísmo* ("una reunión juntos"): acumulación o amontonamiento de consonancias perfectas e imperfectas en movimiento directo (de significado diferente, aunque relacionado entre sí o que tienen en común alguna característica), cuyo movimiento permiten las reglas del contrapunto (por ejemplo, cuando un acorde 5-3 pasa a otro 6-3, para regresar nuevamente a uno 5-3), pero sin recapitulación. *Fabordón, homostichaonta, homoiokineomena, homoióptoton o homoioteleuton* ("caminar junto con"): armonización rudimentaria en acordes paralelos o movimiento paralelo en terceras y sextas (progresión paralela que combina terceras mayores o menores con cuartas justas, en movimiento paralelo y en valores homofónicos o iguales) entre las distintas partes vocales o instrumentales, para facilitar la inteligibilidad del texto, normalmente litúrgico, y la claridad del discurso; repetición de un mismo noema a diferentes alturas, generando un movimiento de terceras y sextas paralelas; también se ha visto ya, entendido como repetición de una sección cercana, al final de otras secciones o repetición de una frase conclusiva de una sección, al final de secciones diferentes (como recurso contrario a la *anáfora*). *Mutación del tono*: cambio repentino del modo por razones expresivas. *Noema, enigma, esquematismo, alegoría o skotison*, que acabamos de ver como pasaje o sección polifónica generalmente consonante, y en homofonía, aunque dentro de una textura contrapuntística, con vistas a enfatizar el texto. Se pueden distinguir varios tipos diferentes. *Analepsis* ("tomar de nuevo", "volver"): repetición y duplicación de un noema; es decir, de un pasaje armónico que consta de concordancias homofónicas en la combinación de las voces (dos noemas idénticos inmediatamente adyacentes); homofonía que se reitera al principio y al final. *Dos noemas sucesivos*, el segundo de ellos a diferente altura (en un tono distinto). *Mímesis noema*: repetición inmediata y alterada de un noema, que sugiere "burla"; cuando el segundo noema es la repetición transportada o en otra tesitura del primero. *Analepsis noema*: repetición inmediata de *mímesis noema*. *Anadiplosis o conducción*: una doble *mímesis*. *Anaploke* ("anudado"): replicación de la armonía de un coro en el otro, en las composiciones a dos o más coros, cerca, o en la misma cláusula o cadencia; ocurre cuando se repite en el coro segundo un noema previamente escuchado en el coro primero, mientras ahora calla el coro primero; articulación de dos noemas en forma antifonal; la repetición consiste en un enunciado doble o incluso triple (se repiten dos elementos de manera distinta, a través de dos coros o en otras voces), lo cual sirve para dar importancia o destacar el pasaje, al reiterarlo.

¹⁴ *Ruptura (abruptio), aposiopesis, homoioteleuton o Tmesis* ("desgarro", "reticencia", "silenciamiento"): pausa general o silencio que se impone en todas las voces dentro de una textura musical en la que no se espera que haya silencio; detención súbita de la música (gran pausa) con fines expresivos; el silencio deja incompleta la frase en la que se inserta o no acaba de aclararla, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, al tiempo que contribuye a crear suspenso y hacer reflexionar a la audiencia sobre aquello de lo que trata el discurso. *Suspiro*: generalmente, la ruptura de una melodía mediante silencios, para ilustrar el texto; consiste en la intervención de silencios que entrecortan la línea melódica, describiendo suspiros o jadeos; está íntimamente relacionada con las demás figuras retórico-musicales de este tipo.

- figuras enfáticas (de ornamentación melódica y armónica);
- figuras formadas por estructuras de disonancia y desplazamiento;¹⁵
- figuras formadas por interválica;¹⁶

¹⁵ Ya afecten a la conducción de la voz, a la preparación o la resolución de la disonancia o a la relación armónica entre las voces. *Prolepsis* o *exordio*: anticipación de la nota; antelación musical de lo que todavía está por llegar. *Expulsión, erupción* (*superjectio, accentus*): escapada superior. *Precipicio* (*subsumptio*): escapada inferior (y *subsumptio postpositivam*, la que ocurre al final de un fragmento). *Cadencias duras* (*cadentiae duriusculae*): disonancias fuertes e infrecuentes que se producen antes de la resolución de una cláusula o cadencia final (por ejemplo, las segundas corellianas). *Elipsis*: omisión de la que de otro modo sería una consonancia esencial que altera la formación normal de un pasaje suspensivo o de paso; más generalmente, nueva dirección tomada inesperadamente por un pasaje, que conduce a una conclusión inesperada; es también la disonancia que se produce al intercalar un silencio en un movimiento melódico, debido al cual la nota de paso disonante queda aislada del encadenamiento natural por grados conjuntos a la nota real de la que depende. *Heterolepsis*: salto melódico de una consonancia a una disonancia; sucede cuando la línea melódica, desde una consonancia, realiza un movimiento (generalmente por salto, aunque también puede darse por grados conjuntos) hacia una nota disonante en relación al bajo, continuando su camino por grados conjuntos; normalmente, el paso a dicha disonancia se hace adoptando como nota disonante una nota perteneciente a una segunda parte vocal, a la que se habría llegado igualmente como nota de paso. *Pleonasmo*: empleo de la resolución de un retardo como preparación para otro retardo, especialmente en procesos cadenciales; abundancia o apilamiento de armonías durante la formación de una cláusula o cadencia (que, entre preparación y resolución, se compone de *simblemas* y *síncopas*, durante dos, tres o más mitades de compás); empleo de uno o más elementos innecesarios (armonías que se amontonan, pero que añaden expresividad a lo descrito), para enfatizar y dar sentido completo al conjunto. *Prolongación*: extensión considerable del valor normal de una disonancia, si se trata de un retardo o una nota de paso. *Síncope, síncope, sínéresis* (“cortar”, “reducir”): retardo o síncope que actúa como un retardo armónico en el que se prolonga el acorde del *tactus* anterior (consonante) al siguiente *tactus*, convirtiéndose así en un acorde disonante; musicalmente, la síncope compacta o junta en uno solo dos elementos o sonidos mediante el acento prolongado a lo largo de dos *tactus*. *Notas de paso* (*transitus notae*) y *quasi transitus*: nota de paso cuya duración, acento y ornamento destacan más que los de las notas reales a las que acompaña. *Transitus inversus*: nota de paso atacada en tiempo fuerte. *Catacresis* o *abusión*: toda resolución anómala, o imprevista, de un pasaje; es la no resolución o resolución no habitual de la disonancia. *Síncope catacréstica* (*syncopatio catachrestica*): ocurre cuando un retardo no resuelve según las reglas (es decir, una segunda descendente), sino que, en vez de eso, resuelve de manera anómala en otra disonancia, o bien, cuando se prepara desde una disonancia o cuando evita una resolución de segunda descendente resolviendo por movimiento melódico excepcional (desviándose por tanto a cualquier otro intervalo). *Síncope invertida*: la que resuelve ascendentemente. *Elipsis de Bernhard*: omisión de la consonancia fundamental (bien cuando se omite la consonancia que prepara la disonancia y aparece en silencio, o bien cuando en la síncope la cuarta no resuelve).

¹⁶ *Exclamación*: salto melódico, generalmente inesperado, ascendente y de sexta menor que se utiliza para enfatizar o dramatizar; puede ser también cualquier salto, ascendente o descendente, por intervalos mayores a una tercera (ya sean consonantes o disonantes, dependiendo del carácter de la exclamación), que sirva para realzar un nombre o un concepto (Jesús, Dios, valentía, nobleza, muerte...); como salto disonante, en ocasiones se le llama *salto duro* (*saltus duriusculus*) o *complicación* (salto melódico igual o mayor a una sexta, o bien, salto melódico disonante, generalmente de séptima). *Comienzo* o *entonación imperfecta* (*inchoatio imperfecta*): comienzo de una frase con un intervalo armónico inicial que no es una consonancia perfecta de quinta u octava. *Consonancia impropia*, cuando un intervalo ambiguo se utiliza con una consonancia de cuarta justa. *Distancia enorme* (*longinqua distantia*): distancia excesivamente grande o lejana entre las voces. *Tercera menor* (*tertia deficiens*): empleo de un intervalo de tercera menor en lugar de uno de tercera mayor. *Tritono* (*quarta superflua*): intervalo de cuarta aumentada. *Quinta disminuida* (*quinta deficiens*), típica del *affectus tristiae*. *Sexta mayor* (*sexta superflua*): intervalo de sexta mayor, en lugar de sexta menor. *Interrogación* (es también una figura descriptiva o de hipotiposis): pregunta musical, finalización melódica o pasaje armónico entero que acaba en una segunda mayor o en cualquier otro intervalo ascendente respecto a la nota o notas previas (es decir, ascenso de la nota final de frase); también puede ser una semicadencia, o incluso un pasaje melódico en las voces superiores de una cláusula o cadencia frigia. *Parresía* (del griego *parrhsia*, “hablar con franqueza, atrevimiento, libertad de expresión”): una falsa

- figuras de repetición armónica o fugadas (basadas en la imitación fugada);¹⁷
- figuras frase.

relación o áspera disonancia, fuerte e inusual, entre dos partes vocales o instrumentales, especialmente un tritono (y también las octavas); sugiere un afecto de temor; también, más específicamente, es la mezcla, entre otras consonancias (que duran un *tactus* completo), de una sola disonancia (que dura la mitad de un *tactus*); en este último sentido, se trata de un caso especial de *simblema mayor* (*maius symblema*), es decir, una disonancia en la segunda mitad de medio compás, por valor de una mínima. *Simblema* (“comisura”, “unión”): mezcla de consonancias y disonancias; disonancias de valores cortos, producidas de modo que resuelven en otra disonancia, o bien, que se preparan en otra disonancia, o incluso que realizan otro tipo de movimiento; sucede cuando al comienzo, durante un *tactus* o una semibreve, todas las voces realizan consonancias, y durante el segundo *tactus* algunas voces combinan disonancias con algunas consonancias de manera homofónica. *Paso duro* (*passus duriusculus*) (figura de disonancia): disonancia de segunda por paso; sucede cuando una parte vocal o instrumental asciende o desciende una segunda menor, o bien, más generalmente, cuando una parte se mueve por un intervalo demasiado amplio o demasiado pequeño (movimiento continuo por semitonos ascendentes o descendentes, para crear tensión). *Patopeya* (“excitación de pasiones”): figura de disonancia o un movimiento ajeno al contexto armónico o fuera de la escala, que se aplica donde el texto de la música vocal denota afectos más intensos, con vistas a excitarlos; aparece al introducir alteraciones que no pertenecen ni a la modalidad ni al género de la obra, y se realiza mediante pasos de semitono, para expresar afectos tales como la tristeza, el temor o el terror; sucede lo mismo cuando los semitonos apropiados al modo de la pieza se usan más a menudo de lo habitual; sugiere exclamaciones, súplicas, amenazas... *Ecphonesis*: exclamación de dolor (oh, ay).

¹⁷ *Fuga imaginaria*: imitación en canon, más para el juego que para el uso real; pasaje melódico-musical corto, concebido para que se pueda repetir tantas veces como se desee, en el que se emplea el procedimiento imitativo (repetición de una melodía tomada como sujeto en una voz que, posteriormente, se encargarán de realizar una o más voces en el mismo ámbito o en uno distinto) con la intención de expresar vivamente la idea de persecución o huida; puede hacerse al unísono (con la misma melodía para todas las voces, donde las demás voces imitan la melodía que les precede con el mismo patrón interválico) o bien, en distinto ámbito (*pamphonos*, “en todos los tonos”); esta última consiste en una melodía cuyas voces consecuentes la imitan en una cierta distancia interválica y no respetando exactamente los mismos intervalos del patrón original; puede haber tantos tipos de este modelo de *fuga imaginaria* como intervalos modificados pueda realizar una voz al imitar la melodía; las respuestas de estos sujetos suelen realizarse una cuarta o una quinta por encima o debajo del sujeto inicial. *Fuga real*: artificio compositivo o disposición armónica en el que la voz o tema principal (*affectio*) es imitado mediante el uso de intervalos idénticos o similares por las demás voces que entran a continuación, siguiendo las reglas prescritas por la armonía; canon estricto. *Anáfora*: un tipo de pasaje fugado en el que el tema se repite en alguna pero no en todas sus partes vocales o instrumentales; puede ser simplemente la repetición de la línea del bajo, una repetición general, o la repetición de la frase o motivo inicial en varios pasajes sucesivos. *Apócope* (“cortar”): imitación fugada en la que la repetición del tema o sujeto no está completa en todas las voces (o está incompleta o interrumpida –cortada– en una de las voces); también cuando se omite o acorta una nota final en una de las voces de la composición; *anáfora*, en la que la imitación es incompleta. *Hipálage* (upallagh), *antimetábole*, *retruécano* o *antístrofa* (“inversión”): imitación fugada por movimiento contrario (enunciado de un mismo elemento que se presenta alterado o modificado por un procedimiento contrapuntístico) que invierte el tema de la fuga –rompe su relación lógica– para agudizar su sentido y darle otro significado. *Armonía doble* o *harmonia gemina*: imitación por contrapunto doble o invertible. *Metalepsis* (“participación”): fuga con dos temas o doble fuga; imitación de dos sujetos simultáneos; supone una ruptura de la lógica, puesto que el segundo tema, distinto, establece una relación entre ambos; pretende expresar una acción mediante otra (dos elementos, dos maneras de expresar o dos melodías fugadas se conjugan –participando una con otra para crear una idea unificada– en un mismo significado). *Percusión*: un sumario, condensado, de secciones o fragmentos musicales. *Distribución recapitulativa*: breve repetición o sinopsis condensada de pasajes musicales que previamente se han presentado en la *proposición*. *Sinécdoque*, *metonimia* o *trasnominación*: comparación entre algunos pasajes que se han presentado en la *proposición* y su derivada en *confirmación*; es una licencia consistente en tomar la parte por el todo; puede sugerir también dos pasajes entre los que se da una relación de causa-efecto, de todo-parte, de sucesión o de tiempo.

Pero, retomando la idea inicial de este trabajo, en el que se reivindica el empleo del color y los aspectos visuales como apoyo enfático para la mejor interpretación musical, conviene no perder de vista la evolución notacional que en Europa tuvo lugar, paralela al uso manuscrito generalizado del papel como soporte escriturario, entre mediados del siglo XV y mediados del XVIII cuando, poco a poco, se fue abandonando el empleo (antes mucho más extendido) del pergamino en favor del papel, y con él se fue generalizando también el uso de este último, particularmente con el desarrollo de la imprenta que inventara Johannes Gutenberg, en Maguncia. Este proceso conduciría hacia el ennegrecimiento progresivo de la notación cuando se usaba el soporte de origen animal –ya fuera pergamino o vitela (con vistas a obtener la mayor nitidez y visibilidad de las notas)–, que se iría emblanqueciendo paulatinamente conforme se usara el papel de forma manuscrita (como medida de ahorro, para no dar lugar a borrones indeseados o manchas provocadas por una acumulación o exceso de las ácidas y corrosivas tintas ferrogálicas o de corteza de roble utilizadas, que traspasaban con relativa facilidad ambas caras de un mismo papel, inutilizando así uno de sus lados), para, nuevamente, volver a ennegrecerse con el empleo cada vez más extendido del impreso y, con él, la nueva posibilidad de distribuir la tinta en la plana de una manera homogénea y uniforme.

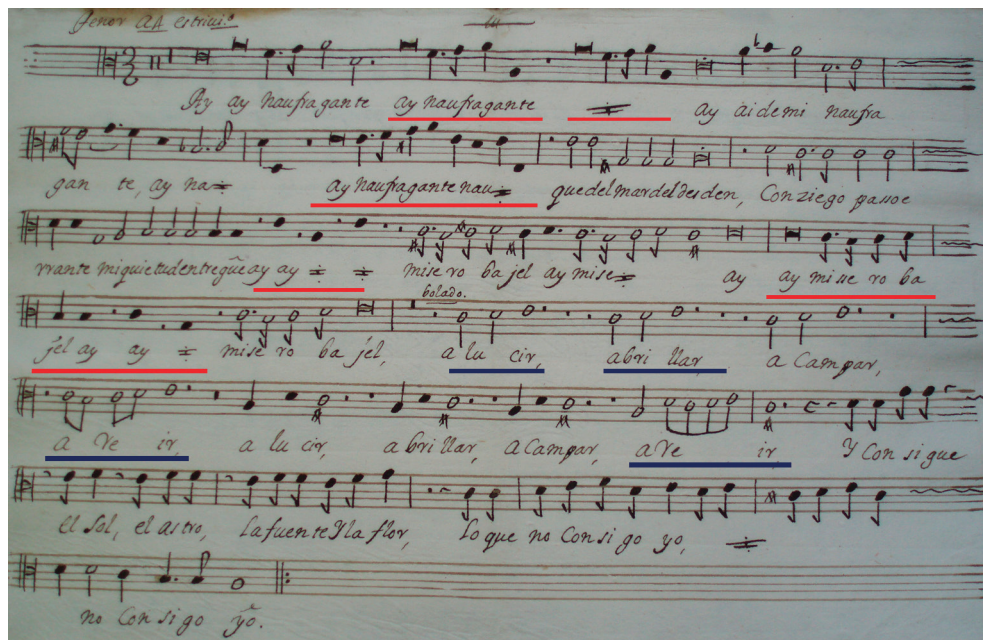


Figura 7. José de Torres, villancico al Santísimo, a 4 voces y arpa, Ay de mí naufragante (E-Bbc, M 1677/36). La visión del color, ennegrecido, y la sugerencia de la acentuación enfática del texto, entendidos como un auténtico “Ars Subtilior” para los profesionales.

Por lo demás, conviene insistir en que el conocimiento de este tipo de notación mensural blanca propia del siglo XVII, particularmente en lo que respecta a los tan ricos e interesantes compases ternarios de proporción (mayor o menor, según los casos) no fue exclusivo de los países bajo la órbita sociopolítica de la corona habsbúrgica hispana, sino que afectó también a otros contextos europeos, si bien de un modo mucho más

efímero y sin llegar a tener, ni mucho menos, el desarrollo y aplicación continuados en el tiempo que viviera en los vastos territorios hispánicos donde el idioma castellano, entonces espoleado por grandes literatos, optimizaba sus vías de expresión escrita mediante una variada experimentación a partir de sus formas métricas y poéticas, y de la explotación del característico y musical fluir de su vertiente hablada y aun cantada.¹⁸



Figura 8. El empleo de una notación propia para los compases ternarios, con corcheas de cabeza blanca o figuras ennegrecidas, no fue privativo –aunque sí muy característico– del ámbito hispánico: Claudio Monteverdi, autógrafo de *L'incoronazione di Poppea* (1642), con el prólogo, sinfonía, y parte inicial de “Fortuna” (Venecia, Biblioteca Nazionale di San Marco).

¹⁸ Como es de sobra conocido, la nómina de autores que contribuyeron al desarrollo de la poesía, la prosa y el teatro hispanos podría ser interminable, desde Miguel de Cervantes o Guillén de Castro, hasta Luis de Góngora, Lope de Vega o Baltasar Gracián, pasando por Francisco de Quevedo, Juan Pérez de Montalbán, Agustín Moreto, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco Bances Candamo o Sor Juana Inés de la Cruz, solo por citar algunos de los más destacados y entre un sinnúmero de escritores posibles.

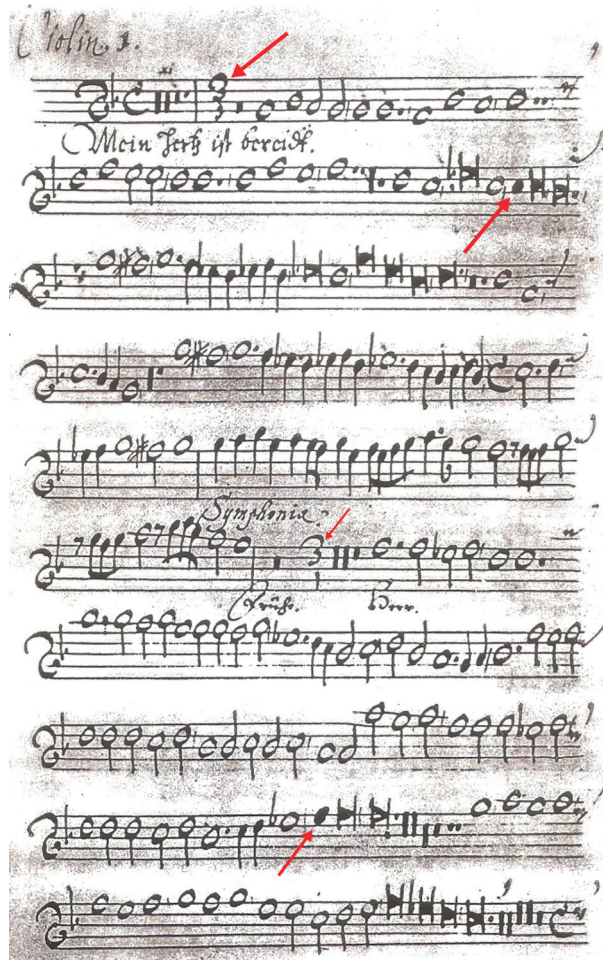


Figura 9. Heinrich Schütz, Symphonie Sacrae (II. Dresde, 1650).
MS., Mein Herz ist bereit (parte de violín, SWV 341a).

Pero lo que sí resulta evidente es que de la naturaleza de nuestro idioma surgió por parte de los compositores el interés por reflejar musicalmente, por sugerir o evocar, todo tipo de cuestiones simbólicas, declamativas y aun retóricas, para lo que no se repararía en el empleo de un amplísimo abanico de recursos técnicos, que hoy la musicología histórica se apresta a rastrear.

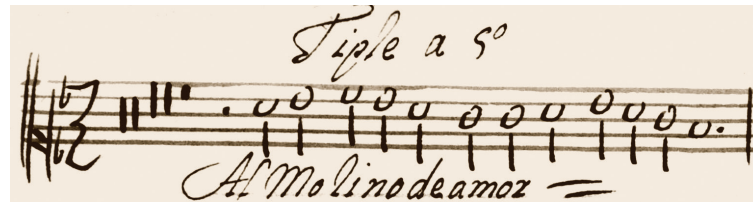
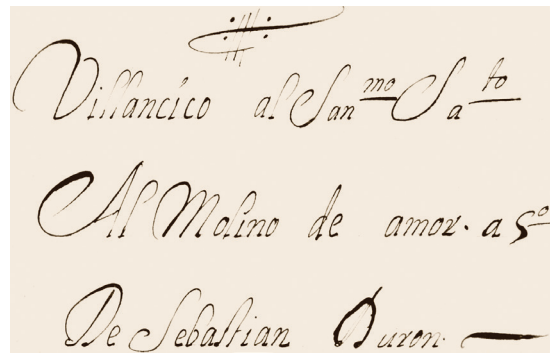


Figura 10. Música del organista de la Real Capilla, Sebastián Durón (1660–1716), villancico al Smo., a 5, Al molino de amor (E-Bbc, M 1478-7). Título propio y parte de Tiple: compás ternario (de proporción menor). Acentuación tética (sin ennegrecimientos).

En este sentido, el trabajo en archivos es determinante, como lo es también la realización de una serie de transcripciones que, desde el rigor y el respeto máximo a las fuentes documentales a partir del punto de vista paleográfico, faculten al músico práctico al mismo tiempo para abordar la correcta revivificación sonora de esta música. Y es así como el empleo de ediciones críticas que puedan someterse al análisis y estudio musicológico, y que ofrezcan una visión lo menos distorsionada posible de la “imagen gráfica” de los originales brindarán herramientas útiles para la reconstrucción de las inquietudes expresivas que acucieron a nuestros músicos del pasado, tratando así de desentrañarlas para ser capaces de reproducirlas en la actualidad (Ezquerro Esteban, 1997b).¹⁹

Del análisis continuado y focalizado en este tipo de cuestiones podrá derivarse, sin duda, el establecimiento de una serie de factores que sirvan para fijar en el tiempo y en el espacio la aparición, desarrollo y posterior abandono de un tipo de notación que se aplicó con carácter generalizado en tierras de habla hispana a lo largo de algo más de siglo y medio.²⁰

¹⁹ Me refiero aquí al empleo –en las transcripciones actuales de este tipo de música– de unos signos convencionales de enorme utilidad para la investigación: los angulitos que se colocan sobre algunos compases para indicar los ennegrecimientos de la notación allá donde se producen; y por extensión, a su no-aplicación allá donde, debiendo aparecer, no lo hacen en las fuentes originales. Solo del análisis y estudio de aquellos casos en que, debiendo haberse producido un ennegrecimiento de la notación, no se hizo en su día, podremos averiguar más adelante qué motivos pudieron haber llevado a obrar de ese modo a los copiantes (si, como sucede a menudo, dichas acciones pudieron haber estado condicionadas por el empleo del texto, si lo estuvieron por tratarse de las conocidas “licencias” –ya armónicas, ya textuales–, si por meros descuidos del copista o si, incluso –seguramente en los menos casos–, pudieron haberse debido a negligencia o a que hubieran dejado ya de ser necesarios dichos ennegrecimientos debido a otro tipo de causas).

²⁰ Pueden verse algunos ejemplos de transcripciones y ediciones críticas de este tipo de materiales en Ezquerro Esteban, 1998, 2000 y 2002.

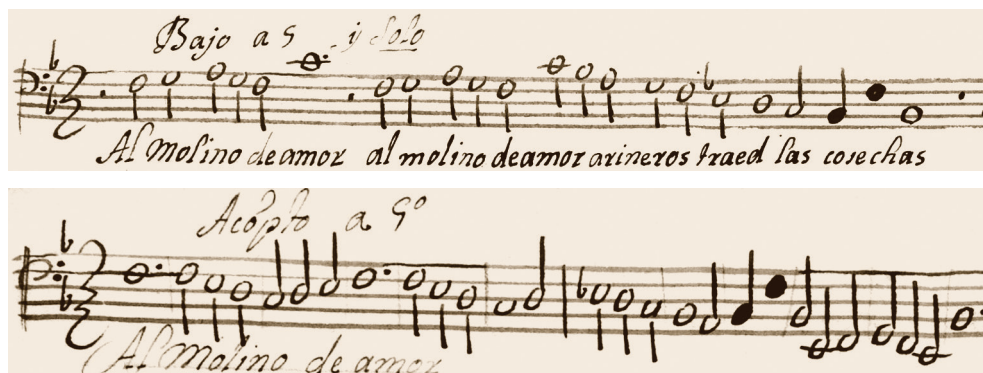


Figura 11. Íncipits musicales del Bajo solo y del acompañamiento.
Ennegrecimiento final por síncopa.

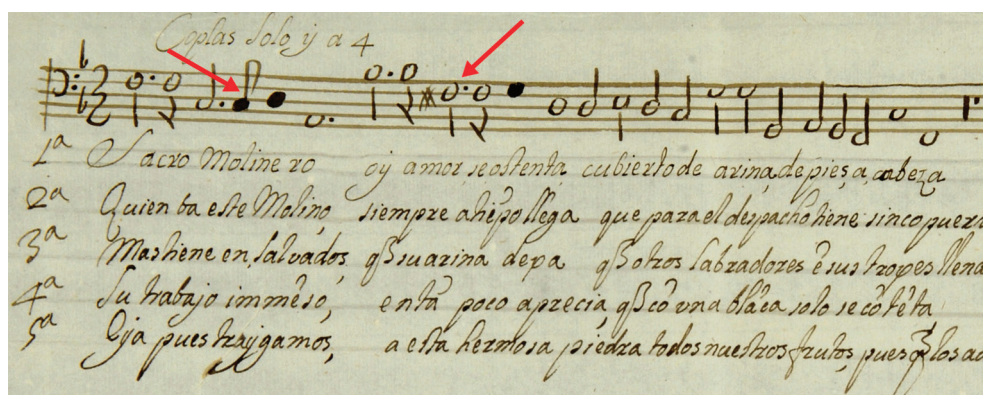


Figura 12. Incoherencia en la aplicación de los ennegrecimientos.

Muy probablemente este tipo de ennegrecimiento surgiera de la necesidad de advertir visualmente al músico, cantor o instrumentista, del cambio de pie métrico, es decir, del cambio de acento en el discurso, dado que por aquel entonces no se estilaba trabajar musicalmente con partituras, sino con papeles sueltos (uno para cada parte, vocal o instrumental, o sea, con lo que conocemos como “partichelas”) y ese modo de anotar las frases, unido a la carencia de líneas divisorias, precisaba de algún tipo de aviso que previniera al ejecutante de dichos cambios de acentuación, tan típicos de la lengua castellana (donde, no se olvide, cobraron carta de naturaleza las célebres coplas “de pie quebrado”).²¹

Por otra parte, el primer estadio de la composición era plasmado por el compositor en una “tabula compositoria”, soporte que podía estar fabricado casi de cualquier material, ya fuera una tabla de madera (de donde su nombre) a modo de pizarrilla reutilizable, ya fuera sobre papel, o casi sobre cualquier otra cosa que resultara cómoda, como menciona Pedro Cerone: “Para partir qualquiera obra, poniéndola en papel, en cartilla,

²¹ Ya el famoso tratadista franciscano de origen hispalense, fr. J. Bermudo (ca.1510-1560), hablaba de esto en su obra teórica: “De algunos avisos para componer canto de órgano. CXXVII. Algunos que no saben contrapunto, y quieren començar a componer con sola cuenta de consonancias suelen virgular el papel pautado por no perderse en la cuenta. Y aunque este modo sea barbaro: porne exemplo del para los que tuuieren necesidad, y quisieren seguirlo”. [Y a continuación, Bermudo inserta un ejemplo de partitura, “virgulada”, es decir, con líneas divisorias, a tres voces] (Bermudo, 1555: fol. CXXXIIIR-V).

tabla o Chiapa o en otra cosa diferente, conforme fuere la costumbre de los lugares, y comodidad de los estudiantes” (2007: 745).



Figura 13. *Tabula compositoria*
(Archivo de Música de las catedrales de Zaragoza).

Precisamente sería con el empleo cada vez más generalizado de líneas divisorias, el cual se iría imponiendo a lo largo del siglo XVIII, cuando dejó de tener sentido (es decir, cuando dejó de ser una necesidad) este tipo de anotación visual “coloreada” para advertir al cantor o instrumentista de las síncopas. Una aplicación progresiva de líneas divisorias que iba a originar algo, de otro modo, difícilmente comprensible como fue la aparición paulatina y su consiguiente rápida desaparición de las llamadas “notas partidas”, ocasionadas por la superposición de tales vírgulas o líneas divisorias a una notación anteriormente desprovista de tales líneas o rayas verticales, delimitadoras de compás; un compás hasta entonces flexible y que a partir de ahí comenzó a concebirse y ser entendido como un espacio cerrado, delimitado, encorsetado o encerrado claramente entre dos líneas divisorias.²²

²² Todavía en los siglos XVII y XVIII las líneas divisorias eran algo que no coincidía del todo con nuestra visión actual del tema, pues no se utilizaban sistemáticamente, sino en determinados contextos (más para el canto llano que para la polifonía) y tampoco como “fronteras” de cada compás, sino para delimitar frases musicales, del texto, para indicar lugares significativos de la composición a menudo coincidentes con puntos cadenciales, etcétera. “Las rayas ò vírgulas que atrauiessan todas las reglas (quatro ò cinco que sean) son para muchas cosas: como es para la solemnidad del canto; para hazer allí diferencia de las reglas comunes y generales; siruen también para guardar las presas de los Responsos, y para las Clausulas de los Tonos, que allí se ponen por señal; también para tomar descanso y aliento, como las Pausas de Canto de Organo. Esto es en quanto à las Pausas grandes; que las pequeñas no siruen mas de apartar las ligaduras y puntos atados” (Cerone, 2007: 451). “La quarta señal, son unas líneas, que atraviessan en parte, ò todas las reglas [se refiere a las cinco “rayas” del pentagrama] del canto, las que llaman vírgulas. Son muy necesarias, y siruen para muchas cosas; primeramente, para la solemnidad del canto, haciendo allí diferencia de las reglas comunes, siruen tambien para advertirnos, que allí se concluyen las partes de la letra con el punto, y nos dàn a entender, que allí acaba sentencia la letra, para las clausulas de los tonos; y finalmente sirven



Figura 14. Tabula compositoria, partitura, chapa, cartilla, borrador o borrón (17.ex). E-Bbc, (Fondo Verdú), M 1637-III/27.

Pero este tipo de notación, como se ha visto, ni fue privativa en exclusiva del ámbito hispánico²³ ni lo fue del estamento eclesiástico, pues se usó profusamente tanto bajo mecenazgo clerical cuanto bajo mecenazgo civil.

para tomar aliento, y descansar, y la detención, ha de ser callar como un compàs, à qualquier ayre, que se cante” (Nasarre, 1980: 107). Vid. también Ezquerro Esteban, 2001 y 2002.

²³ Algunas referencias al ámbito internacional relacionado con este contexto más específicamente panhispánico (fuentes documentales, soportes, tipo de materiales musicales, etc.), en Ezquerro Esteban, 2008; Ezquerro Esteban, González Marín y González Valle, 2008; Cabezón, 2010; Ezquerro Esteban, 2010 y 2013-2014.

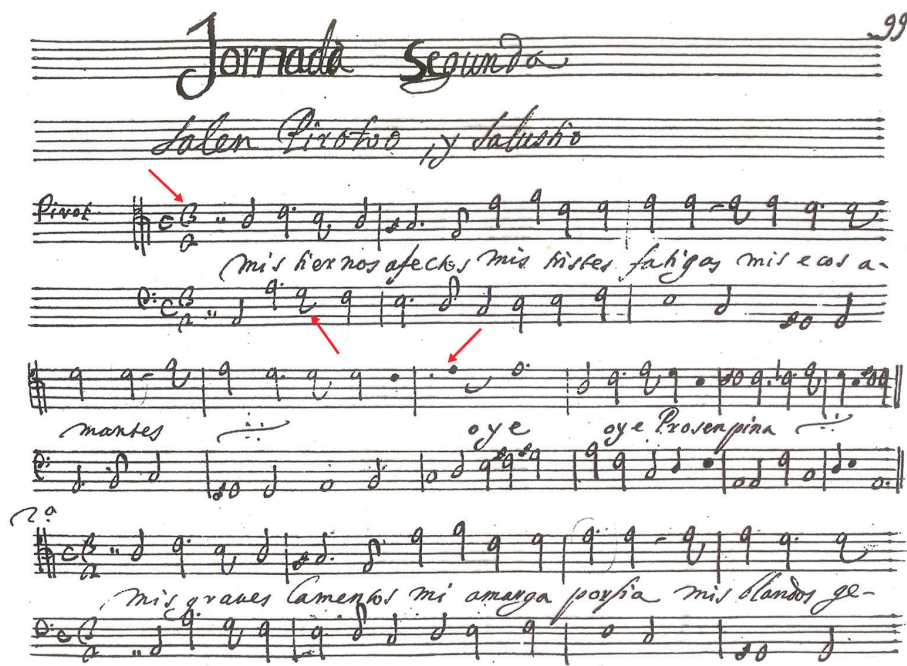


Figura 15. La primera ópera con texto en castellano conservada íntegramente. Filippo Coppola (música) y Manuel García Bustamante (letra), ópera *El robo de Proserpina y Sentencia de Júpiter* (Nápoles, Palacio del virrey, 12.02.1678).

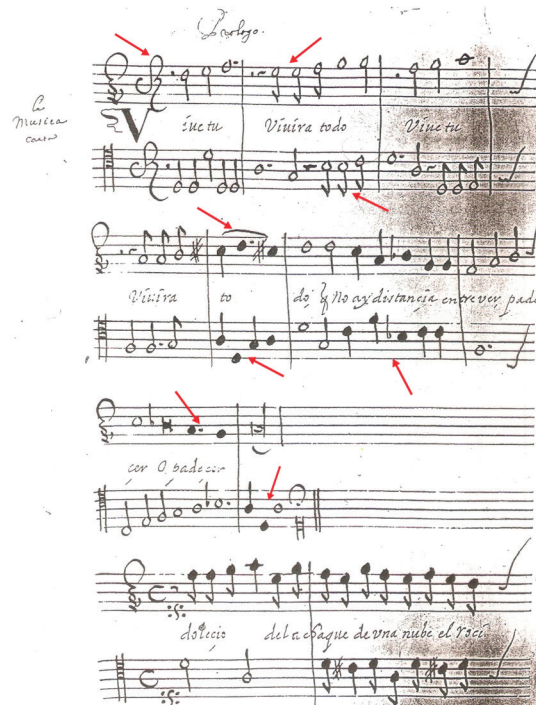


Figura 16. La notación mensural blanca del siglo XVII, utilizada en ámbito panhispánico en los compases ternarios, se usó no solo en contexto eclesiástico sino también en entornos civiles o profanos. *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (fábula, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid, 18.05.1653). Libreto de Pedro Calderón de la Barca, escenografía de Baccio del Bianco y música, acaso, de Juan Hidalgo (o de José Peiró). Loa inicial "Vive tú, vivirá todo".

É incluso esta notación se utilizó en el ámbito editorial para los relativamente escasos títulos impresos de música a que dio lugar la corona hispánica, pues téngase en cuenta que a lo largo de todo el siglo XVII, mientras la República de Venecia daba a luz más de tres mil títulos, la monarquía hispánica apenas editaba una treintena, debido sin duda al sistema establecido por doquier de copia manuscrita, que resultaba más económico, al tiempo que daba ocupación a una mano de obra especializada y resultaba mucho más flexible y eficaz.

19

3881

TONADA HUMANA.

QUE ES ESTO ALEVOSO, &c.:

M. D^{NI}. ON.

CON PRIVILEGIO

EN MADRID.

En la Imprenta de MVSICA.
2. Papeles. Num. 799. 47

Solo humano. E. Struillo.



VE es esto alevoso traydor Cupidi llo, con todos de burlas, de verás conmi go, con todos de burlas, de verás conmi go, que es esto Cupido, que, que, que es esto Cupido, que, que, que es esto Cupido,

Coplas.

1. Que es esto q̄ nace halago, y và creciendo peligro, envejeze cautiverio, y falleze precipicio.
2. Que dulce veneno es este, que en el alma introducido, viturpando me el fofiego, me deja libre el sentido.
3. Que es esto que à los deseos, como afectos tozajidos, destierra del Gavinete, donde aun el ruego es delirio.
4. Que es esto que me atormenta, que aunque quiera discursivo, saber la causa se oculta, mas halla de lo divino.



Que es esto Cupido, que, que, que es esto Cupido.

Figura 17. Una de las primeras ediciones musicales hispánicas salidas de la pionera imprenta especializada que regentara el maestro de la Real Capilla y editor, José de Torres. Sebastián Durón, tonada humana ¿Qué es esto, alevoso, traidor Cupidillo? (Madrid, Imprenta de Música, 1699).

Como es conocido, los centros de producción musical hispánicos (léase, fundamental aunque no exclusivamente, iglesias y catedrales), disponían en torno suyo toda una serie de personas y trabajadores que vivían de los pequeños encargos que les hacía la catedral; algo que venía desde la Edad Media, cuando alrededor de los monasterios se habían llegado a conformar incluso poblaciones enteras (como por ejemplo en el monasterio catalán de “Poblet”, que equivale a pueblecito en lengua castellana), las cuales abastecían a dichos monasterios de todo lo necesario, desde velas para iluminarse, a todo tipo de enseres, incluidos, por ejemplo, los necesarios para elaborar un cantoral. Por otra parte, en los centros religiosos, los muchachos que integraban sus capillas de música alcanzaban un momento en que, por la natural mutación de la voz al llegar a la adolescencia, dejaban de ser útiles. Era este un momento crucial en sus vidas, puesto que, si querían conseguir un puesto de trabajo que les permitiera subsistir razonablemente, debían de hacerlo rápidamente. Las iglesias les permitían generalmente asistir a clases de gramática y latín para facilitarles que pudieran ordenarse como sacerdotes en breve plazo, a menudo, a cambio de la realización de pequeñas tareas que se les encomendaban, relacionadas con su actividad anterior, las cuales les permitían subsistir durante un cierto tiempo, hasta que pudieran opositar a alguna otra capilla menor con vistas a garantizarse el sustento. Es así como muchos infantes de coro de cierta edad, inhabilitados ya para cantar, y ya con quince o dieciséis años de edad, pasaban a ejercer como organistas suplentes (en el caso en que hubieran practicado algo en dicho instrumento durante sus años de formación en la escolanía), ayudaban en las clases de solmisación a los infantes más pequeños, o bien tocaban el violín u otro instrumento, al tiempo que, frecuentemente, ejercían como copiantes de música. Era esta última una tarea en la que podían ejercitarse en la caligrafía y seguir aprendiendo de composición, al tiempo que resultaba una labor de gran valor para las capillas musicales, pues aportaba copias “primarias” (partichelas extraídas directamente de la “tabula compositoria” elaborada por el maestro de capilla y bajo el control de este último).

También, mediante este sistema de copia manuscrita realizado a través de copiantes especializados se facilitaba, de un modo mucho más flexible que mediante el rígido impreso, el intercambio y la adaptación de materiales; y así, por ejemplo, en el caso habitual en que los compositores para ahorrarse una importante carga de trabajo, intercambiaran sus obras entre la capilla de música de uno y otro lugar, la copia manuscrita favorecía el que las composiciones musicales pudieran acomodar su *organico* (su plantilla vocal y/o instrumental), ajustándolo fácilmente y con cierta comodidad a los efectivos concretos de que dispusiera en ese momento la capilla musical concreta. Este sistema de funcionamiento de las capillas de música hispánicas, extendido por todas partes, perduró durante siglos prácticamente hasta entrado el siglo XX, pues la inmensa mayoría de establecimientos musicales de venta de partituras disponían de algún músico que, ya por encargo, ya de un modo más o menos sistemático y preestablecido, sacaba copias manuscritas o realizaba arreglos y adaptaciones por un precio módico.

En cualquier caso, y para los siglos XVII y XVIII, las copias musicales solían hacerse, básicamente, a partir de partichelas manuscritas (lo que conocemos como música “a papeles”). En dichos papeles puede constatarse el empleo, frecuentísimo, de todo tipo

de recursos técnico-expresivos puestos al servicio del cantor e instrumentista para facilitarle o sugerirle su interpretación, a menudo a partir de cuestiones extramusicales que, no pocas veces, dependían de su exclusiva competencia, pues ni el oyente las podía ver ni valorar (ya que se trataban de apuntes visuales, anotados en la partichela), ni aquellos intérpretes que no estuvieran convenientemente entrenados al respecto las podrían descifrar, de donde se infiere que tal vez el régimen de ensayos pudiera haber hecho hincapié en estas cuestiones de cara a la práctica sonora musical, o simplemente que tal vez alguna de estas advertencias retóricas hubiera quedado reservada para los músicos mejor formados, a manera de un nuevo *ars subtilior*, solamente para iniciados.²⁴



Figura 18. (José de Torres, villancico al Santísimo ¡Ay de mí, naufragante!, a 4 voces y arpa. E-Bbc, M 1677/36). Parte del Alto, en el estribillo. *Izda.*, notación blanca sobre el texto “a reír”, ornamentado en “circulatio” la primera vez y acentuado sobre la última sílaba (la segunda vez, más larga), y en movimiento ascendente, evocando la risa. *Dcha.*, notación blanca sobre “con ciego paso”, que se ennegrece sobre el texto “errante”, como si el valor largo sirviera para que el cantor sugiriera lo errático –el paso ciego se oscurece al final–, mientras se mantiene una misma nota –de igual nombre y sonido–.

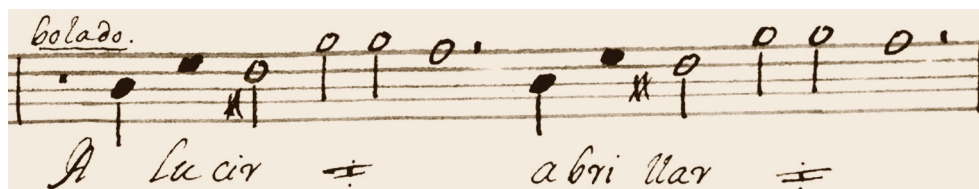


Figura 19. Parte del Alto, en el estribillo. Léase marcando enfáticamente el acento sobre las notas de valor más largo y se obtendrá un fluir melódico a partir de un acento intenso, retórico, declamativo u oratorial.



Figura 20. Simbolismo notacional: ennegrecimiento sobre el texto “falleze el corazón”, en una característica síncopa larga (hemiola), que se prescribe que ha de ejecutarse “despacio”. Parte del Tiple 1º (Juan de Navas, villancico al Santísimo, *Ven a este ameno pensil*, a 4 voces con violines y acompañamiento. E-Bbc, M 1687/6).

²⁴ Los siguientes ejemplos, en Ezquerro Esteban, 2009.



Figura 21. Efecto sonoro resultante “de goma elástica”, reforzado por la coloración de la notación: distensiones (despacio) y tensiones (aprisa) agógicas, en progresiva alternancia, enfatizadas además por el trastoque en la acentuación sugerido por el ennegrecimiento (síncopas y hemiolas). Parte del acompañamiento continuo (repárese en la aclaración del escriba para facilitar la solmisación, que se corresponde con la mutación del hexacordo: donde hoy se leería –en clave de Fa en cuarta línea– la nota Si, se anota “Fa”).

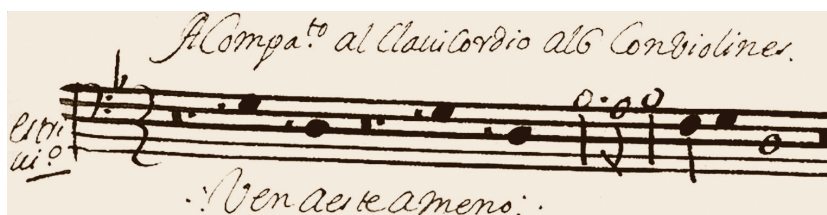


Figura 22. Ennegrecimiento por síncopa. Este puede ocasionar, aislado, efectos de lamento o bien de suspiro (aparejado a un texto intencionadamente entrecortado), o incluso de hipo (en combinación con otras partes vocales o instrumentales, a manera de la técnica medieval del *hoquetus*). Parte del acompañamiento al estribillo.

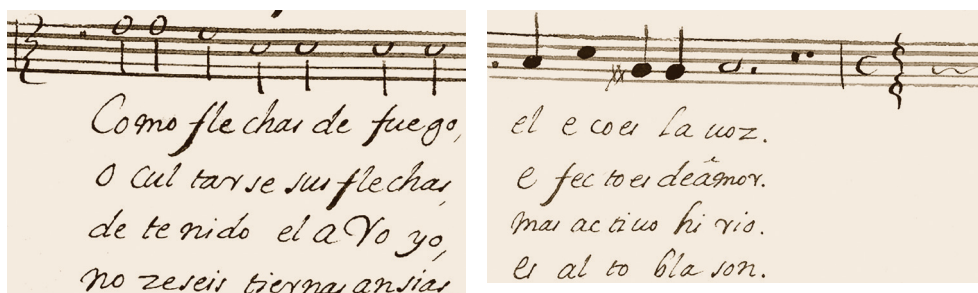


Figura 23. Simbolismo del color como aviso visual al cantor, en función del texto a interpretar: color blanco (flechas de fuego, detenido arroyo, tiernas ansias, voz, amor...) y color negro (eco, efecto, más activo...). Izda., parte del Alto, en el estribillo, y dcha., Tenor, en las coplas.

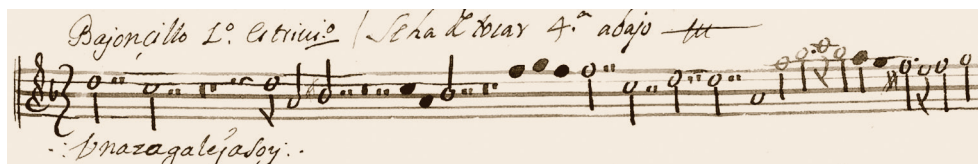


Figura 24. Típicas intervenciones instrumentales cortas, con ennegrecimientos por síncopa y prescripción de transporte a la cuarta descendente, para acomodar la ejecución a las voces. Parte de bajoncillo 1º (Sebastián Durón, Solo al Santísimo, Una zagaleja soy, con bajoncillos, violón y acompañamiento. E-Bbc, M 1611/19).

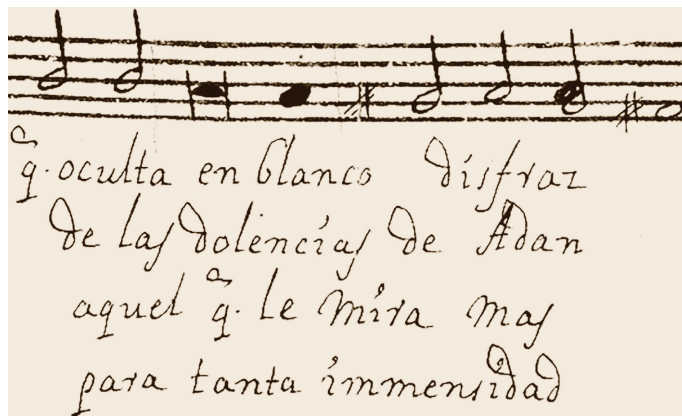


Figura 25. Ambigüedad intencionada, juegos de palabras y diversas lecturas posibles: “oculta en blanco disfraz” (= Jesucristo, oculto, embozado o “disfrazado” en la blanca Eucaristía), se representa alternando la notación blanca con la coloreada u oscurecida en negro. Parte del Tiple 2º (Sebastián Durón, Tono al Santísimo, *La majestad soberana*, a 3 voces y acompañamiento. E-Bbc, M 1611/21).



Figura 26. Peculiar empleo del color blanco o negro sobre textos con reminiscencias simbólicas: dolor, piedad, misericordia... Además, se apareja el uso del color con melodías descendentes y en valores rítmicos alargados. Parte del Tiple, en el estribillo (Juan de Navas, tono “de Miserere”, *Si mis yerros os tienen pendiente*, a 4 voces y acompañamiento. E-Bbc, M 1677/30).

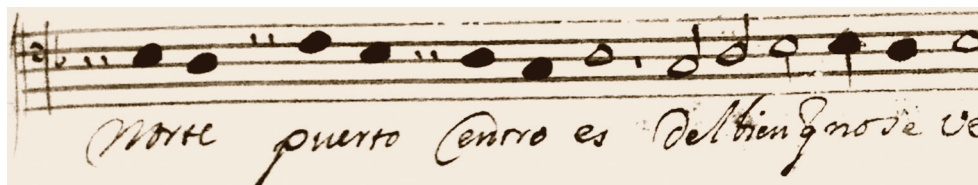


Figura 27. Color negro –por síncope– sobre el texto “norte”, “puerto”, “centro” y “no se”, y color blanco sobre “es” “del bien” y “ve”. Parte del Tenor, en el estribillo (Diego Jaraba y Bruna, tono al Santísimo, *Al numen de la fe*, a 3 voces y acompañamiento. E-Bbc, M 1677/37).

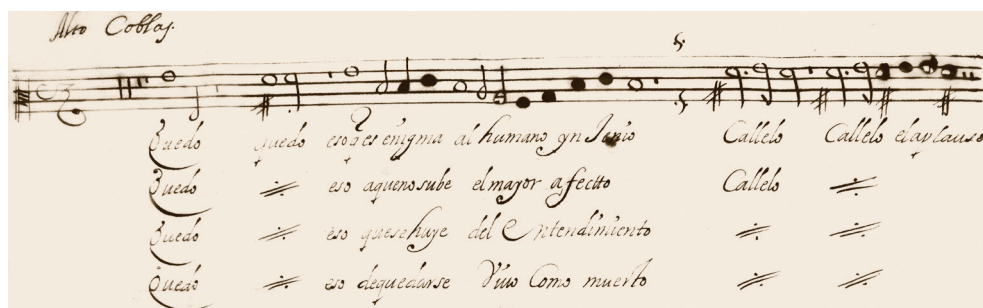


Figura 28. Notación blanca sobre el texto “quedo” (piano) y “cállelo”, y ennegrecimiento sobre “enigma”, “humano ingenio”, “no sube”, “mayor afecto”, “se huye”, “entendimiento”, “quedarse”, “como muerto”, y también sobre “aplauso”, en un típico contratiempo, que recuerda las palmas usadas en el flamenco andaluz. Parte del Alto, en las coplas (Juan Hidalgo, villancico al Santísimo, *Glorias del pan vivo*, a 4 voces y acompañamiento. E-Bbc, M 1679/30).



Figura 29. Advértase el texto y lo simbólico de la notación empleada, tanto por su coloración como por la figuración utilizada. Parte del Tiple, en el estribillo (Juan de Navas, tono al Santísimo, *Suspiros, para gemir*, a solo y acompañamiento. E-Bbc, M 1686/23).

Finalmente, hacia mediados del siglo XVIII y tras un período en el que iban a convivir el modo antiguo de anotar la música con el nuevo, toda esta manera de escribir la música “visualmente” tendió a desaparecer rápidamente, merced a la llegada imparable de diversas cuestiones: 1) el empuje de los nuevos compases concebidos ya no como proporciones (donde antes en el binario entraban equis figuras, ahora en el ternario entraban equis figuras de la misma especie), sino ahora ya, como quebrados (es decir, por ejemplo, 3/8, queriendo decir tres corcheas –tres en el numerador del quebrado, frente a 8, es decir, a corcheas, en el denominador–); 2) el empleo, cada vez más generalizado, de líneas divisorias que vaciaban de sentido la necesidad de colorear las figuras para avisar del inicio de una síncopa, y 3) la proliferación en el mercado, cada vez más abundante, de nuevos impresos musicales, que ahora conseguían uniformar la distribución de la tinta en la plana de papel, eliminando así la posibilidad de manchas o borrones indeseados y trayendo consigo, con eso mismo, un nuevo proceso de ennegrecimiento notacional, pues cada vez, con vistas a su más cómoda lectura, se anotarían más figuras con cabeza negra –semínimas, corcheas o semicorcheas, ahora ya tanto en los compases binarios como también en los ternarios...).

ARIA

The image shows a musical score for an aria. It consists of two staves: a Tiple (treble clef) and an Accompaniment (bass clef). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "Toda hermosa 3b se des - cu - bre en el O - rien - te, de su lim - pia Con - cep - cion,". There are three fermatas in the Tiple part, and the accompaniment features triplet markings (3b) and a fermata at the end.

Figura 30. Un ejemplo tardío de ennegrecimiento notacional manuscrito. Francisco Valls (ca.1671-1747), Aria del tono a solo y acompañamiento, *Para celebrar el día, a la Concepción de Nuestra Señora* (E-Bbc, M 1690/2). [Transcr. Pavia i Simó, 2001: 124]. Repárese en la acentuación declamativa, enfática, del texto, y en los ennegrecimientos.

The image shows two manuscript covers. The left cover is for "MAPA ARMONICO PRACTICO BREVE RESVMEN" by Francisco Valls, published in 1767. The right cover is for "GUÍA PARA LOS PRINCIPANTES" by Pedro Rabassa, published in 1767. Both covers feature decorative borders and text in Spanish.

Figura 31. Francisco Valls (ca.1671-1747), maestro de capilla de la catedral de Barcelona, Mapa Armónico Práctico y Pedro Rabassa (1683-1767), maestro de las catedrales de Valencia y Sevilla, *Guía para los principantes*. Dos tratados teórico-musicales conservados manuscritos, a cargo de maestro y discípulo, de la primera mitad del siglo XVIII. Ambos recogen la convivencia de la vieja notación hispánica para los compases ternarios, junto a la nueva notación llegada de Francia e Italia (compases entendidos ya como quebrados, una escritura instrumental progresivamente idiomática...).

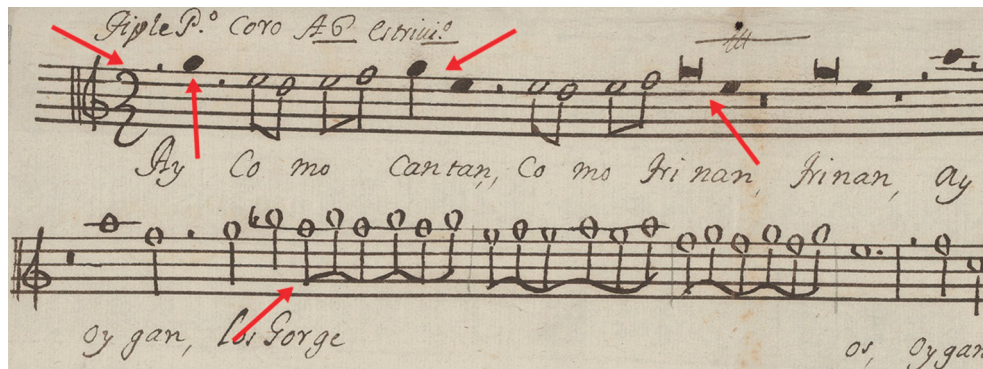


Figura 32. Convivencia de dos modelos en la primera mitad del siglo XVIII: el modelo hispánico propio del Seiscientos (compases de proporción, ennegrecimientos de la notación, influencia del flamenco y lo propiamente hispánico), junto a un nuevo modelo, influido por lo italiano y lo declamativo, de cuya simbiosis surgiría un nuevo estilo, pretendidamente más científico y tendente hacia un emergente pensamiento ilustrado.

BIBLIOGRAFÍA

- AHLE, Johann Georg, 1695. *Musikalisches Frühlings[-Herbst-Sommer-Winter] Gespräche*. Mühlhausen: Christian Pauli.
- , 1699. *Musikalisches Frühlings[-Herbst-Sommer-Winter] Gespräche*. Mühlhausen: Tobias David Brückner.
- , 1697. *Musikalisches Frühlings[-Herbst-Sommer-Winter] Gespräche*. Mühlhausen: Christian Pauli.
- , 1701. *Musikalisches Frühlings[-Herbst-Sommer-Winter] Gespräche*. Mühlhausen: Tobias David Brückner.
- ALCIATO, Andrea, 1531. *Emblemata Denuo ab ipso autore recognita, ac quae desiderabantur, imaginibus locupletata*. Augsburgo: Steyner.
- , 1549. *Emblemata Denuo ab ipso autore recognita, ac quae desiderabantur, imaginibus locupletata*. Lyon: Rouillé.
- , 1975. *Emblemas*. Madrid: Editora Nacional.
- ANÓNIMO [João IV de Portugal], 1649. *Defensa de la Musica Moderna, contra la errada opinión del obispo Cyrilo Franco. Contiene una carta del Obispo Cyrilo Franco, escrita al Cauallero Vgolino Gualteruzio, en la qual se quexa mucho, que la Musica moderna no haga los efectos que hazia la antigua. Mvestrase lo contrario de lo que el Obispo dize, y que la Musica antigua no tenia más fuerça para mouer que la de agora; y que no hazer los mismos efectos, no es falta de la Musica ni del Compositor*. Lisboa: Pedro Craesbeck.
- BARTEL, Dietrich, 1997. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln-Londres: University of Nebraska Press.
- BERNHARD, Christoph, 1926 [ca.1650]. *Von der Singekunst, oder Manier*. Ms., ca. 1650, Joseph Maria Müller-Blattau, ed. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- , 1926 [ca.1657]. *Tractatus compositionis augmentatus*. Ms., 1657c, Joseph Maria Müller-Blattau, ed. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- BERMUDO, Fray Juan, 1555. *Comiença el libro llamado declaracion de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León.
- BONDS, Mark Evan, 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BORGERDING, Todd, 1998. "Preachers, Pronunciatio, and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony". *The Musical Quarterly* 82, 4: 586-598.
- BRANDES, Heinz, 1935. *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin: Triltsch & Huther.
- BUELOW, George John, 1966. "The *Loci topici* and Affect in Late Baroque Music: Heinen's Practical Demonstration". *The Music Review* 27: 161-176.
- , 1973-1974. "Music, Rethoric and the Concept of the Affections: a Selective Bibliography". *Notes* 30: 250-259.
- , 2001. "Rhetoric and music". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, Stanley Sadie y John Tyrrell, eds. Londres: Macmillan.
- BURMEISTER, Joachim, 1599. *Hypomnematum musicae poeticae*. Rostock: Stephan Myliander.
- , 1601. *Musica autoscediastikh quae per aliquot accisiones in gratiam philomusorum in unum corpusculum concrevit, in qua redditur ratio. I. Formandi et componendi harmonias; II. Administrandi & regendi chorum; III. Canendi melodias modo hactenus non usitato*. Rostock: Christoph Reusner
- , 1606. *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar sunoptikws addita, edita, studio et opera M. Joachimi Burmeisteri*. Rostock: Stephan Myliander.
- BUTLER, Charles, 1636. *The Principles of Musik, in singing and setting: with the two-fold use thereof (ecclesiastical and civil)*. Londres: John Haviland for the author.
- BUTLER, Gregory G., 1980. "Music and Rhetoric in Early Seventeenth-century English Sources". *The Musical Quarterly* 66: 53-64.
- CABEZÓN, Antonio de, 2010. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela (Madrid, Francisco Sánchez, 1578)*. Nueva edición crítica completa, Javier Artigas Pina, Gustavo Delgado Parra, Antonio Ezquerro Esteban, Luis Antonio González Marín, José Luis González Uriol y José Vicente González Valle, eds., 4 vols. Zaragoza: CSIC, Institución Fernando el Católico.
- CACCINI, Giulio, 1601. *Le nuove musiche*. Florencia: Marescotti.
- CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, 1645. *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi. Nova Musica. Omnes Mutationes excludit. Singulas fides, non duo, non tria, sed unicum nomen posse habere demonstrat. Cantum quem Mollem vocant, a Duro, calamo, et non sono differre evidenter ostendit: et tradit Methodum, quam una hora possit, qui polleat ingenio, perdiscere*. Viena: Cosmerovium.

- _____, 1663. *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricum quæ variis currentium, recurrentium, adscendentium... multiformes labyrinthos exornat*. Roma: Fabius Falconius.
- _____, 1668. *Primus Calamus ob oculos exhibens Rhythmicam quæ Hispanicis, Italicis, Gallicos, Germanicos*. Campania: Ex officina Episcopalis.
- _____, 1669. *Arte nueva de música. Inventada año de DC por S. Gregorio el Grande, Monje de nuestro P. S. Benito, y después Pontífice Máximo. Desconcertada año de MXXVI por Guidon Aretino, Religioso de la misma Orden, y Musico excelente en su tiempo. Restituida a su primera perfección año MDCXX por Fr. Pedro de Ureña, Monje Cisterciense, hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina. Reducida a este breve Compendio año de MDCXLIV por I. C., Religioso del mismo Monasterio. Es Nueva en este Siglo, por haver sido tanto tiempo ignorada: Haze demostración, que toda la Doctrina de la Mano es superflua: Persuade, que es vana, y fingida la división del Canto en el de naturaleza, quadrado, y b mol; porque no hay sino un solo modo de cantar; Enseña a solmizar sin mutanzas: y concluye, que la música de Guidon Aretino no es otra cosa, que un ingenioso, y muy trabajado desacierto*. Roma: Fabio de Falco.
- CERONE, Pedro, 1613. *El Melopeo y Maestro*. Nápoles: Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci.
- _____, 2007. *El Melopeo y Maestro. Tractado de Musica Theorica y Pratica: en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto Musico ha menester saber*, Antonio Ezquerro Esteban. Barcelona: CSIC, MME 74.
- CRIVELLATI, Cesare, 1624. *Discorsi musicali nelli quali si contengono non solo cose pertinenti alla teorica, ma etiandio alla pratica*. Viterbo: Agostino Discepoli.
- CULLIN, Olivier, 1991. "Luca Marenzio: Madrigaux à 5 voix, Livres 5 et 6: 1ère partie, les bases de l'analyse". *Analyse Musicale* 25: 53-64.
- DAUBE, Johann Friedrich, 1771. *Der musikalische Dilletant, eine Abhandlung des Generalbasses, durch alle 24 Tonarten*. Viena: Joseph Kurtzböck.
- DREYFUS, Laurence, 1992. "Early Music and the Repression of the Sublime". *The Journal of Musicology* 10, 2: 114-117.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, 1959. "Zum Figur-Begriff der Musica Poetica". *Archiv für Musikwissenschaft* 16: 57-69.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 1997a. *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*, 5 vols. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- _____, 1997b. "Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España; el archivo como proceso de desarrollo". *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 4, 1: 5-70.
- _____, 1998. *Villancicos aragoneses del siglo XVII, de una a ocho voces*. Barcelona: CSIC, "Monumentos de la Música Española, LV".

- _____, 2000. *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona: CSIC, MME 59.
- _____, 2001. “Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular”. *Anuario Musical* 56: 97-113.
- _____, 2002. “Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco”. En *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag*, Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, Paul Mai, ed. Tutzing: Hans Schneider Verlag.
- _____, 2002. *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona: CSIC, MME 65.
- _____, 2008. “Sources for Works by Orlando di Lasso in Spain”. En *Yearbook of the Alamire Foundation*, 7, Bruno Bouckaert, ed., vol. 7. Lovaina & Neerpelt (Bélgica): Alamire Foundation, pp. 121-166.
- _____, ed., 2009. *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya: Compositors de la cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- _____, 2010 [2011]. “José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música —dimensión internacional— para su estudio”. *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 3: 59-104.
- _____, 2013-2014. “Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España: el caso del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos Nebra”. *Recerca Musicològica* 20-21: 57-102.
- EZQUERRO ESTEBAN, ANTONIO, LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN y JOSÉ VICENTE GONZÁLEZ VALLE, 2008. “The Circulation of Music in Spain, 1600-1900: A Spanish Perspective”. En *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music Volume II. The Circulation of Music in Europe 1600-1900. A Collection of Essays and case Studies*, Rudolf Rasch, ed. Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, pp. 9-31.
- FORKEL, JOHANN NICOLAUS, 1788-1801. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig: Schwickert.
- FUBINI, ENRICO, 1976. *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Turín: Giulio Einaudi editore.
- _____, 1988 [1976, trad.]. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- GALLO, FRANCO ALBERTO, 1963. “Pronunciatio: ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale”. *Acta Musicologica* 35: 38-46.
- _____, 1975. “Musica poetica e retorica nel Quattrocento: l'«Illuminator» di Giacomo Borbo”. *Rivista Italiana di Musicologia* 10: 72-85.
- GEORGIADIS, THRASYBULOS, 1954. *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen*. Berlín-Gotinga: Springer.

- _____, 1958. *Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Hamburgo: Rowohlt.
- _____, 1960. *Sakral und Profan in der Musik*. Múnich: Hueber.
- _____, 1962. *Musik und Schrift*. Múnich: Oldenbourg.
- _____, 1977. *Kleine Schriften*. Tutzing: Schneider.
- GÖLLNER, Theodor, 1996. "Guido Adler, Rudolf von Ficker und Thrasybulos Georgiades" de Theodor Göllner. *Anuario Musical* 51: 5-10.
- _____, 1998. "Guido Adler, Rudolf von Ficker y Thrasybulos Georgiades". *Revista Musical Chilena* 52, 190: 82-87. [<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12716/13005>]
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, 1987. "Música y Retórica: una nueva trayectoria de la *Ars Musica* y la *Música Práctica* a comienzos del Barroco". *Revista de Musicología* 10, 3: 811-841.
- _____, 1988. "Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII". *Anuario Musical* 43: 95-109.
- _____, 1992. "Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española". *Anuario Musical* 47: 103-132.
- _____, 1995. "La notación de la música vocal española del siglo XVII. Cambio y significado según la teoría y práctica musical de la época". En *Altes im Neuen: Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, Bernd Edelmann y Manfred Hermann Schmid, eds. Tutzing: Hans Schneider, "Munchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte", 177-191.
- _____, 1996. "Relación entre el verso castellano y la técnica de la composición musical en los villancicos de fray Manuel Correa (s. XVII)". *Anuario Musical* 51: 39-69.
- _____, 1997. *La música en las catedrales del siglo XVII. Los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*. Barcelona: CSIC, "Monumentos de la Música Española, LIV".
- _____, 2000. "Relación música/texto en el canto gregoriano y en la polifonía y el concepto humanista de ritmo musical". *Anuario Musical* 55: 9-18.
- _____, 2002. "J. S. Bach: "Técnica de composición como *explicatio textus*". *Anuario Musical* 57: 157-174.
- _____, 2003. "La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII. Problemas rítmicos de la música española". En *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Virginie Dumanoir, coord. Madrid: Casa de Velázquez, "Collection de la Casa de Velázquez, 81", pp. 117-124.
- _____, 2006. "El compás como término musical en España. Origen y evolución desde finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI". *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 22, 1: 191-252.
- _____, 2007. "Reflexiones sobre la procedencia y evolución del «ritmo» en la monodia litúrgica y polifonía medieval (I)". *Anuario Musical* 62: 39-74.
- _____, 2009. "Reflexiones sobre la procedencia y evolución del «ritmo» en la monodia litúrgica y polifonía medieval (y II)". *Anuario Musical* 64: 3-46.

- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, 1987. "El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560-1561) i Joan Brudieu (1585)". *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicologia* 3, 1: 99-112.
- , 1988. "La estilística manierista en el *Liber Primus* (1561) de los madrigales de Pere Alberdi". *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicologia* 4, 1-2: 105-118.
- , 1995. "Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570-1626)". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 26: 65-72.
- , 2005. "Número y símbolo en los exordios de *L'Orfeo* y las *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi". *Revista de Musicologia* 28, 2: 919-950.
- , 2012. *Musica caelestis. Reflexions sobre música i símbol*. Tarragona: Arola.
- GROUT, Donald Jay, 1960. *A History of Western Music*. Nueva York: W. W. Norton.
- , 1984 [1960, trad.]. *Historia de la Música Occidental*, vol. 1. Madrid: Alianza Música.
- GURLITT, Willibald, 1944. "Musik und Rhetorik". *Helicon* 5: 67-86.
- HAYNES, Bruce, 2007. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- HARRÁN, Don, 1997. "Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance". *The Journal of Musicology* 15, 1: 19-42.
- HEINICHEN, Johann David, 1728. *Der General-Bass in der Composition*. Dresde: Autor.
- , 1728. *Der General-Bass in der Composition*. Freiberg: Christoph Matthaues.
- HERBST, Johann Andreas, 1643. *Musica poetica, sive compendium melopoeticum, das ist: eine kurtze Anleitung und gründliche Unterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang*. Nüremberg: Jeremias Dümmler.
- , 1653. *Musica moderna prattica, overo maniera del buon canto. Das ist: eine kurtze Anleitung, wie die Knaben und andere, so sonderbahre Lust und Liebe zum Singen tragen, auff jetzige italianische Manier*. Frankfurt am Main: Anton Humm [Georg Müller].
- JANOVKA, Tomás Baltazar, 1701. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Praga: Goerg Labaun.
- KIRCHER, Athanasius, 1650a. *Musurgia universalis*, vol. 1. Roma: Herederos de Francesco Corbelletti.
- , 1650b. *Musurgia universalis*, vol. 2. Roma: Ludovico Grignani.
- KIVY, Peter, 1984. "Mattheson as Philosopher of Art". *The Musical Quarterly* 70, 2: 248-265.
- KRONES, Hartmut, 1996/1998. "Musik und Rhetorik". En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. 6, Ludwig Finscher, ed. Kassel, Basilea, Londres, Nueva York, Praga: Bärenreiter / Stuttgart, Weimar: Metzler, cols. 814-852.
- LIPPIUS, Johann, 1612. *Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae, in omnis sophiae praegustum parergws inventae disputatae et propositae omnibus philomusis*. Estrasburgo: Carl Kieffer [Paul Ledertz].
- LISTENIUS, Nicolaus, 1537. *Musica Nicolai Listenii ab auctore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta*. Wittenberg: Georg Rhau.

- MANIATES, Maria Rika, 1983. "Music and Rhetoric: Facets of Cultural History in the Renaissance and the Baroque". *Israel Studies in Musicology* 3: 44-69.
- MATTHESON, Johann, 1745. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo: Christian Herold.
- MERSENNE, Marin, 1636. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. París: Sébastien Cramoisy.
- NASSARRE, Fray Pablo, 1724. *Escuela Música según la Práctica Moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.
- _____, 1980. *Escuela Música según la Práctica Moderna*, Lothar Siemens Hernández, ed., vol 1. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- NEIDHARDT, Johann Georg, 1706. *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi*. Jena, Johann Bielcke.
- NUCIUS, Johannes, 1613. *Musices poeticae sive de compositione cantus. Praeceptiones absolutissimae nunc primum in lucem editae*. Neisse: Crispinus Scharffenberg
- PALISCA, Claude Victor, 1972. "Ut oratoria musica: the Rethorical Basis of Musical Mannerism". En *The Meaning of Mannerism*, Franklin W. Robinson y Stephen G. Nichols Jr., eds. Hannover-New Hampshire: University Press of New England, pp. 37-65.
- PAVIA I SIMÓ, Josep, 2001. *Tonos de Francesc Valls (1671c-1747)*, vol. II. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. "Monumentos de la Música Española", vol. 64.
- PRAETORIUS, Michael, 1614-1615. *Syntagma musicum*. Wolfenbüttel: Elias Holwein; Wittenberg: Johann Richter.
- _____, 1618-1620. *Syntagma musicum*, 3 vols. Wolfenbüttel: Elias Holwein
- QUANTZ, Johann Joachim, 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín: Johann Friedrich Voss.
- RAMOS DE PAREJA, Bartolomé, 1482. *Música Práctica*. Bolonia: Baltasar de Hiriberia.
- _____, 1977. *Música Práctica*. Madrid, Alpuerto.
- SCHEIBE, Johann Adolph, 1738. *Der critische Musikus*. Hamburgo: Thomas von Wierings Erben.
- SCHERING, Arnold, 1908. "Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert". *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21: 106-114.
- SEIDEL, Wilhelm, 1996/1998. "Rhythmus, Metrum, Takt". En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. 8, Ludwig Finscher, ed. Kassel, Basilea, Londres, Nueva York, Praga: Bärenreiter / Stuttgart, Weimar: Metzler, cols. 257-317.
- SCHMITZ, Franz Arnold, 1950. *Die Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*. Maguncia: Schott.
- _____, 1952. "Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers". *Archiv für Musikwissenschaft* 9: 79-100.
- SPIESS, Meinrad, 1745. *Tractatus musicus compositorio-praticus*. Augsburgo: Johann Jacob Lotter Erben.

- TARUSKIN, Richard, 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Nueva York-Oxford: Oxford University Press.
- THÜRING, Joachim, 1624. *Opusculum bipartitum de primordiis musicis*. Berlín: Georg Runge [Johann Kall].
- UNGER, Hans-Heinrich, 1941. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rethorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg: Konrad Triltsch.
- VOGT, Mauritius Johann Georg, 1719. *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Praga: Georg Labaun.
- WALTHER, Johann Gottfried, 1708. *Praecepta der musicalischen composition*, ms.
- , 1732. *Musicalisches Lexicon; oder, musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer.
- WERCKMEISTER, Andreas, 1686a. *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*. Francfort y Leipzig: Theodor Philipp Calvisius
- , 1686b. *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*. Merseburg: Christian Gottschick.
- , 1691. *Musicalische Temperatur, oder deutlicher und warer mathematischer Unterricht*. Francfort y Leipzig: Theodor Philipp Calvisius.
- ZARLINO, Gioseffo, 1558. *Le istituzioni harmoniche*. Venecia: [Francesco dei Franceschi Senese].

MÚSICA Y FIESTA EN TORNO AL CORPUS CHRISTI (SIGLOS XVII Y XVIII)

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ-MARÍN

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

La celebración sacramental forma parte sustancial del núcleo del misterio de la fe cristiana, muy en particular en su vertiente católica. No es de extrañar, por tanto, que existan importantísimas fiestas con la Eucaristía como centro. En todo festejo, grande o pequeño, la música tiene un peso considerable, muy especialmente en los siglos XVII y XVIII, en que la fiesta se concibe como una celebración de los sentidos, o como una *representación* en la cual la experiencia sensible de los fieles es el vehículo de introducción y de asimilación de la doctrina (de una doctrina a menudo misteriosa y difícilmente comprensible, porque precisamente trata del *misterio* –la transubstanciación, la resurrección...–, de lo que excede y trasciende el ámbito de la naturaleza, de lo comprensible y razonable: es el ámbito de la fe, no de la razón). Como regularmente se afirma, en el Barroco y muy especialmente en su versión contrarreformista, se persigue asombrar al espectador o al fiel, con la belleza, con impresiones fuertes a través de los sentidos: ese asombro conseguido, que agarra y sobrecoge, es una demostración del poder, sea el terrenal de un gobernante o el ultraterreno de la Iglesia.¹ Dignidad, magnificencia y teatralidad marcan tanto la vida pública como la religiosa, confundándose a menudo el límite entre ambas, impregnadas de un respeto sumiso a la Iglesia cuyos nuevos valores contrarreformistas se plasman plásticamente, según palabras de Johan Huizinga, “en retumbantes manifestaciones triunfalistas” (*apud* Borngäser y Toman, 1997: 9).

Todas las artes, por sí, persiguen la consecución de ese fin: la impresión, el asombro, la conmoción, mover el afecto y las acciones de quienes están en presencia del hecho artístico; es decir, transformar a las personas. Así, durante los siglos que agrupamos bajo el calificativo de *Barroco* es cuando, si no se descubre, sí más vivamente se explota el poder transformador del arte sobre el individuo. Más aún, se consigue el efecto si no es una manifestación artística aislada la que está en juego, sino muchas –o todas las posibles– a la vez. Este es el fundamento del espectáculo barroco, que sirve tanto para explicar las manifestaciones del culto solemne como también, pongamos por ejemplo, la ópera: en cierto modo no dejan de ser dos caras de la misma moneda.

Por otro lado, es sabido que el ciclo litúrgico-festivo anual en el orbe católico se articula con especial incidencia alrededor de los cambios de estación. Hacia el final del

¹ La bibliografía sobre la fiesta barroca concebida como práctica del poder es tan vasta que me limitaré a citar un par de aportaciones clásicas: Maravall, 1975; Bonet Correa, 1979. Más concretamente acerca del tema que nos ocupa, ha de citarse el volumen colectivo coordinado por Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil, *La fiesta del Corpus Christi* (2002).

verano tienen lugar algunas fiestas relevantes, como la de la Santa Cruz (el 14 de septiembre); pero las tres claves del año litúrgico se sitúan, respectivamente, en torno al solsticio de invierno (Navidad-Epifanía), el equinoccio de primavera (Semana Santa-Pascua) y el solsticio de verano (Corpus Christi). Si bien la ubicación de las dos últimas celebraciones –Semana Santa y Corpus Christi– es móvil, en dependencia de los ciclos lunares, su relación con la estacionalidad mencionada tiende a coincidir en sentido laxo. En los territorios situados en el hemisferio norte, por mor de la climatología, la fiesta ubicada en torno al solsticio de invierno es apta para la celebración casera y la reunión familiar, en espacios interiores caldeados por la chimenea o la estufa; en el caso de los actos litúrgicos y paralitúrgicos, estos tienen lugar en el interior de las iglesias donde, a falta de calefacción, la afluencia de fieles bien abrigados, protegidos de las inclemencias del tiempo, contribuye a dar calor a la celebración. Sin embargo, las fiestas primaverales y aun veraniegas (Semana Santa y Corpus Christi) propenden a la explosión gozosa al aire libre, manteniendo reminiscencias de acontecimientos paganos de celebración de la naturaleza. Si la conmemoración católica de la Semana Santa constituye una representación quintaesenciada de la cultura del Barroco, avivada por la recreación en los aspectos más vehementes, teatrales y terribles de la misma (la expresión al vivo del sufrimiento, el dolor, la sangre, el asombro ante lo terrible y, como colofón, el omnipresente pensamiento sobre la *vanitas*, la fugacidad de la vida y la seguridad de la muerte), la fiesta sacramental del Corpus Christi constituye una descarga sensorial de alegría desbordada y arrebatos amorosos, que casi podría compararse con una suerte de “carnaval a lo divino”.² Es así como una fiesta instituida en el siglo XIII (Urbano IV, bula *Transiturus de hoc mundo*, 11 de agosto de 1264) y ubicada unos dos meses después de la Pascua de Resurrección (con la Ascensión, la Santísima Trinidad y Pentecostés por medio) se convierte en la mayor y de más resonancia de las celebraciones eucarísticas del ciclo anual, incluso por encima de las *Cuarenta Horas*, adoración sacramental que tradicionalmente se celebraba, con cierto aparato escenográfico y musical, en cuaresma o, más propiamente, en carnestolendas, como contraste y desagravio a los excesos carnavalescos.³ Si en los orígenes de la celebración del Corpus Christi formaban parte de la festividad algunas procesiones en el interior de las iglesias, desde mediados del siglo XV la procesión toma la calle (desde 1447 en Roma, y a partir de ese momento paulatinamente en toda la cristiandad), y la fiesta irrumpe en diferentes ámbitos cívicos, como posteriormente, ya en el siglo XVIII, ocurrirá en los teatros públicos. Haciendo justicia al refrán de que “toda fiesta tiene su octava”, tal cosa sucede en efecto con el Corpus Christi, posiblemente haciendo parangón con algunas fiestas civiles cuyo carácter es en cierto modo comparable. El Corpus Christi es celebración y memoria de un banquete y, como sucedía por ejemplo en las fiestas de coronaciones reales, el banquete y los festejos públicos se prolongaban durante días, ordinariamente durante una semana.⁴ Precisamente la octava del Corpus –esto es, el octavo día tras el Corpus Christi– será un punto de particular interés en cuanto

² Sobre las fiestas primaverales y veraniegas, consúltense dos textos clásicos de Julio Caro Baroja (1979 y 1984).

³ Sobre esta festividad eucarística, ejemplificada en un caso particular español, véase Alberto Martín Márquez, 2007.

⁴ Así lo explica, aplicado al caso del Reino de Aragón, el cronista Jerónimo de Blancas (1641).

a manifestaciones musicales, tanto en las llamadas *siestas* como en las representaciones conocidas bajo el nombre de *autos sacramentales*.

Dado que en el entorno del Corpus Christi existen celebraciones litúrgicas, pero también paralitúrgicas e incluso espectáculos teatrales, tiene lugar, en consecuencia, un reparto de responsabilidades y de patronazgo de las diferentes actividades. La organización de los actos litúrgicos, puramente de culto –misa, oficio– y de los que se desarrollan dentro de la iglesia –las *siestas*, de las que luego se hablará– corresponde naturalmente al clero –catedralicio (cabildo), capítulo de canónigos y beneficiados en caso de colegiadas, o clero parroquial– y en ocasiones al obispo o arzobispo, en ciudades con sede episcopal o arzobispal. En la procesión, que es un acto que puede denominarse mixto, confluyen como organizadores las jerarquías religiosas y civiles (lo que hoy llamamos ayuntamiento, y en los siglos XVII y XVIII se denominaba *la ciudad*), así como hermandades y cofradías gremiales. La responsabilidad de organizar y gestionar la puesta en escena de los autos sacramentales es, en cambio, puramente municipal: durante el siglo XVII se representan en la calle, sobre carretones, y la ciudad encarga su puesta en escena a compañías teatrales privadas o empresariales, las mismas que actúan en los corrales o casas de comedias el resto del año con otros repertorios; durante el XVIII seguirán en manos de las compañías teatrales empresariales, pero pasarán a representarse en los teatros públicos (corrales, que andando el tiempo se reconvierten en coliseos a la italiana), pertenecientes al municipio y ordinariamente dependientes de instituciones públicas de beneficencia (hospitales, casas de caridad y hospicios).

Dejaremos aparte los actos de culto celebrados en el interior de los templos para centrar estas páginas en las actividades con presencia musical que se verifican en el ámbito civil –la calle y los teatros– y a ciertas veladas musicales realizadas en el interior de las iglesias, tomando como base fuentes españolas, las cuales, a buen seguro, presentarán numerosos puntos de conexión con tradiciones similares de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII y aun del México actual. En ningún caso hay pretensión de exhaustividad, sino tan solo de ofrecer un panorama reflexivo sobre un fenómeno cuya amplitud excede ampliamente el espacio y pretensiones de este trabajo.

LA PROCESIÓN DE CORPUS

El centro y razón de ser de la procesión del Corpus es la custodia. Son estas, a menudo, exquisitas obras de orfebrería que ostentan el mayor refinamiento y riqueza, ya que han de ser vehículo del Cuerpo de Cristo. Pero la procesión se convierte en espectáculo con el agregado de otros elementos, que convocan y atraen a todos los sentidos. Se engalanan las calles con reposteros, toldos, colgaduras, flores, alfombrado de pétalos y esteras, a lo que se suman elementos escenográficos y arquitecturas efímeras de diverso tipo: arcos triunfales, altares profusamente decorados... El incienso, junto con las plantas aromáticas, perfuma el ambiente, mientras la luz radiante del sol, tamizada por los toldos coloreados y filtrada por las vaharadas de incienso, contribuye a la creación de sensaciones irreales o, más bien, sobrenaturales. También el gusto quedará involucrado,

pues se consumen pasteles, dulces y refrescos típicos. El propio gentío, que en algunos lugares de Andalucía se denomina “bullá”, ya causa una gran impresión (precisamente en Andalucía algunas procesiones de Semana Santa, particularmente festivas, anticipan estos efectos): todo el mundo está en la calle, y esa es la mayor señal de la fiesta.

Desde el punto de vista del paisaje sonoro, la procesión del Corpus se nutre de diversas tipologías musicales. De una parte, trompetas o clarines y atabales heráldicos –de la ciudad, del arzobispo, de diversos señores– intervienen con su señal sonora.⁵ De otra, la procesión concentra la actividad de multitud de músicos callejeros, en ocasiones centenares de ellos –y algunos, muchos, ciegos–, que tañen sus instrumentos (desde tamborinos, gaitas y pífanos hasta vihuelas de arco) a solo o en pequeñas agrupaciones, creando una algarabía ruidosa e indeterminada que a veces se asimila a las *pandorgas*, o músicas desconcertadas de las mojigangas de carnaval u otras fiestas.⁶ Estos músicos ambulantes son gratificados por el ayuntamiento y por los gremios y cofradías que participan en el festejo. A ellos se suman los músicos que acompañan ciertos elementos lúdicos de la fiesta, como son los gigantes o gigantones y cabezudos o enanos, y las tarascas. Los primeros, enormes figuras de papelón y tela llevadas desde su interior por un porteador, a menudo en número de cuatro y representando las partes del mundo (Europa, Asia, África y América, no contándose Oceanía en aquellos siglos), simbolizan la pleitesía universal rendida al Santísimo Sacramento, y suelen ir acompañados por gaitas (con odre o sin él) y tambores, a cuyo son ejecutan danzas elementales con gran dignidad. Por contra, los cabezudos o enanos (porteadores con una cabeza postiza de gran tamaño y expresión grotesca) representan en principio vicios y bajezas humanas; por esta razón huyen, dando brincos, de la presencia de la custodia e incomodan a los presentes, especialmente a los niños, persiguiéndolos y atizándolos con sus trallas y vejigas hinchadas. Las tarascas, escenografías montadas sobre carretones antropomorfos (tortugas, sierpes, dragones) en las que se representan variadas escenas, coronadas siempre por una figura femenina a menudo fea y desgarbada (la tarasca propiamente dicha), participan de esta simbología o representación del mal y a menudo esconden en su interior o muestran en su superficie músicos tañendo instrumentos, produciendo músicas extrañas, como sucede en otros carros propios de las mojigangas: es el caso del llamado “carro del órgano”, documentado en diversas ciudades hispanas, que consistía en un órgano ficticio (de tubos *canónigos* o no cantantes) colocado sobre la figura de una tortuga, en cuyo interior viajaban ocultos algunos individuos con instrumentos desafinados o malsonantes, así como un coro de gatos atados por los rabos, que maullaban estrepitosamente al tirárseles cruelmente de ellos.⁷

⁵ Algunas reflexiones sobre el papel heráldico de trompetas y atabales en las fiestas se encontrarán en Luis Antonio González-Marín, 2014: 246-265.

⁶ Acerca de la presencia de clarines, atabales y músicos ambulantes en las procesiones del Corpus y del orden de la misma en la época que nos ocupa, véase Calahorra Martínez, 1978: 225ss. Sobre *pandorgas* y *mojigangas*, Luis Antonio González-Marín, 1995: 57-68.

⁷ Acerca de la tradición de los gigantes y cabezudos, profusamente documentada en el orbe hispánico desde al menos el siglo XVI, véase Luis Antonio González Marín e Ignacio Ma. Martínez-Ramírez, 1990. Sobre las tarascas, José María Bernáldez Montalvo, 1981. Acerca del “carro del órgano” y otras diversiones similares, véase mi artículo “La música y las fiestas...”, 1995. Nótese que “órganos de gatos” ya fueron descritos por



Imagen 1. Tarasca, 1750.

Thomás de Leiba, *Tarasca para la fiesta del Corpus de Madrid*, 1750, tinta y aguada de colores sobre papel verjurado (Archivo de la Villa de Madrid). Como elemento musical, en esta representación de una corrida, se aprecia una pareja de clarines y timbales, en balconcillo sobre el toril, anunciando la salida del toro.

Durante la procesión y aun al interior de la iglesia se ejecutan danzas o dances, en ocasiones por grupos “externos”, contratados *ex profeso*, pero también a cargo de los niños de coro de la catedral, llamados *seises* en algunos lugares (Sevilla, Toledo y diversos puntos de Castilla), *infantes* en otros (Aragón) y *cantoricos* en Madrid, en el entorno de la Real Capilla. Están bien documentadas las danzas sacramentales de los seises sevillanos y toledanos, que aún hoy se ejecutan, así como las de los infantes de la catedral de Tarazona, en Aragón (González Barrionuevo, 1992; González-Marín y Martínez-García, 2013; Fernández Juárez y Martínez Gil, 2002). Y naturalmente intervienen en la procesión capillas de música que cantan composiciones para la ocasión: motetes eucarísticos, el himno *Pange lingua*, piezas devocionales como *Oh admirable sacramento* y numerosos villancicos.

En este ambiente festivo, de celebración de la llegada del buen tiempo, de jolgorio que casi se acerca al carnaval y de exaltación de los sentidos, no es de extrañar que se propicien conceptos y músicas un tanto sensuales. Los textos de numerosos villancicos compuestos para la procesión del Corpus muestran esta sensualidad disfrazada de representación del *amor divino* en términos muy *a lo humano*, gracias a la frecuente

diversos autores desde el siglo XVI (en concreto, en unas fiestas celebradas en Bruselas en homenaje a Carlos V), siendo especialmente detallado el texto de Athanasius Kircher, 1650: Libro VI, Parte 4, Capítulo 1.

identificación del acto procesional de Cristo sacramentado –oculto– en la custodia con el paseo chulesco de un jaque –un valentón o matasiete– embozado, que esconde el rostro con la capa pero luce talle, guapeza y bizarría, enamorando a las zagalas que lo ven por las calles. La lista de villancicos en los que se alude a Cristo con voces como *galán, jaque, valiente, guapetón, bizarro, matasiete, ladrón...*, sería interminable. Muchas de estas composiciones adoptan términos de germanía y formas poéticomusicales propias de las “gentes de la carda”, como jácaras y seguidillas.⁸ Bastará aquí como ejemplo el texto de un villancico anónimo, probablemente estrenado en la procesión del Corpus zaragozana a mediados del siglo XVII, en el que una zagala (un alma) describe con delectación a su amado (Cristo) ante las interrogaciones ansiosas de otra muchacha:⁹

[Entrada]:

[Tiple 1] A mirar y admirar, zagalejas,
a ver el galán que mi puerta rondó
y de amores me mató.

[Tiple 2] Dime zagala cuál es,
que mirar y admirar
y ver quiero yo
galán tan airoso,
hermoso, amoroso,
que pudo su vista
matarme de amor.

[Ti 1] Yo le vi con los ojos del alma,
yo le miré
y solo de verle
las señas daré.

[Ti 2] Pues que se ha de ver por fe
ese amante disfrazado,
dime qué señas
tiene tu enamorado.

[Coplas]:

[Ti 1] 1. Tiene mi amado dueño
tan lindo talle,
que para que le vean
en Cuerpo sale
y aunque de blanco
es por picadura
todo encarnado.

⁸ Sobre las jácaras, véase la síntesis de Antonio Ezquerro-Esteban, 2000: 523-529.

⁹ La fuente se encuentra en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*) bajo la signatura B-79/1170. Existe una grabación discográfica en el CD de Los Músicos de Su Alteza, que me honro en dirigir, titulado *IN ICTV OCVLI. Música española del siglo XVII*, Arsis 4110121.

[Ti 2, respuesta a cada copla] Dime qué señas
tiene tu enamorado.

[Ti 1] 2. Es tan hombre en sus hechos
que, muy valiente,
no hay quien no le conozca
por matasiete
y es tan bizarro
que a muchos ofendido
ha perdonado.

[Ti 2, respuesta a cada copla] Dime qué señas
tiene tu enamorado.

[Ti 1] 3. En saber y en discreto
nadie le alcanza,
porque no hay quien le entienda
cuatro palabras,
es un espan[to]
que son [po]cas y es mucho
todo lo hablado.

[Ti 2, respuesta a cada copla] Dime qué señas
tiene tu enamorado.

[Ti 1] 4. Tiene pero que tiene
que lo da todo,
y tanto que se precie
de manirroto
y ha dado tanto
que por dar cuanto pudo
a sí se ha dado.

[Ti 2, respuesta a cada copla] Dime qué señas
tiene tu enamorado.

[Ti 1] 5. Liberal y valiente,
galán discreto,
son, zagalas, las señas
del bien que quiero.
Qué dicha alcanzo,
si a[tri]butos tan lindos
tiene mi amado.

[Ti 2, respuesta a cada copla] Dime qué señas
tiene tu enamorado.

Es así como, con una música festiva en compás de proporción menor y con abundantes pasajes de hemiolia, típica de los *tonos humanos* del teatro, y un texto que podría parecer más propio de un entremés, entre alusiones amorosas y aun salaces, se introducen comentarios doctrinales: los misterios de la encarnación y la transubstanciación, la

redención de los pecados a través de la cruz, las “cuatro palabras” incomprensibles (*Hoc est corpus meum*), las consecuencias de los clavos de la crucifixión (“manirroto”)... *Docere et delectare*, no lo olvidemos: es el modo de, a través de la gracia, la broma y la chanza, implantar conceptos de doctrina en los cerebros iletrados.

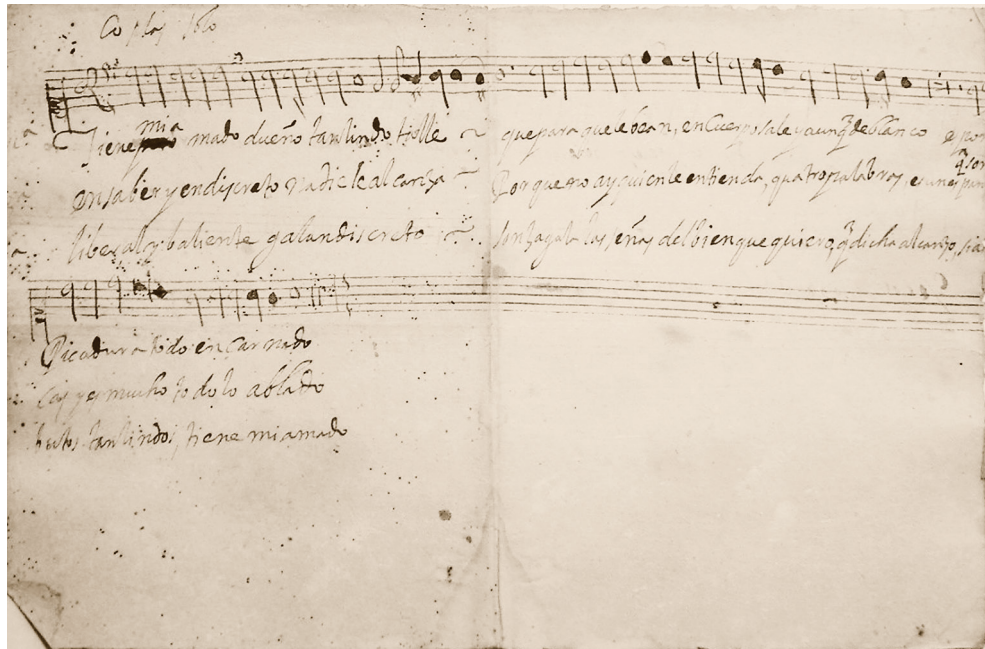


Imagen 2. A mirar.
Partichela de tiple (coplas) del villancico anónimo
a la procesión del Corpus *A mirar* (E-Zac, B-79/1170).

Cabe pensar que, a la hora de ejecutar algunas de estas piezas, de marcado erotismo (diálogos de almas que, entre suspiros, discurren sobre las virtudes del apuesto jaque y los goces que las esperan en su compañía), que movían a los compositores a crear músicas especialmente sensuales, probablemente los cantores obraban en consecuencia, dando expresión a los afectos de las letras, lo que motivaba las más duras invectivas de moralistas y censores, así como infinitas polémicas sobre la licitud de la teatralización de la música en la iglesia.¹⁰

Las siestas

Durante la octava del Corpus, como también sucedía en otras fiestas, a menudo de carácter patronal y de organización por parte de gremios, cofradías y hermandades, la catedral o iglesia principal solía acoger ciertas veladas musicales, denominadas *siestas* por celebrarse tras la comida de mediodía –más copiosa y mejor regada que a diario, por la

¹⁰ Acerca de las polémicas sobre la teatralización de la música eclesiástica en los siglos XVII y XVIII, véase González-Valle, González-Marín y Ezquerro-Esteban, 2002.

ocasión de la fiesta—, en proximidad de la *hora sexta*.¹¹ Durante estas sesiones se escuchaba música mientras, a veces, se tomaban refrescos y chocolates, lo que a ojos de la autoridad incurría en excesos impropios del sacro local donde el acto tenía lugar. Conocemos las siestas tanto por documentos que informan de su fundación o existencia como por escritos que ponen de manifiesto su prohibición. Así por ejemplo, para el caso de La Seo –catedral– de Zaragoza, en 1679, siendo maestro de la capilla de música Sebastián Alfonso, a los pocos meses de tomar posesión de su cargo como arzobispo de Zaragoza, el prelado Diego de Castrillo publica un edicto en el que, “bajo pena de excomunión mayor *latae sententiae ipso facto incurrenda* y otras reservadas al arbitrio de S. I., prohíbe a los rectores, vicarios, beneficiados, sacristanes, clérigos y cofrades consentir que en sus iglesias se canten lo que se llaman *siestas*”, e igualmente se veda que “así hombres como mujeres tomen en las iglesias refrescos ni desayunos de bizcochos, dulces, aguas, vino y chocolate, atendiendo a ser de gran irreverencia en la casa de Dios”.¹²

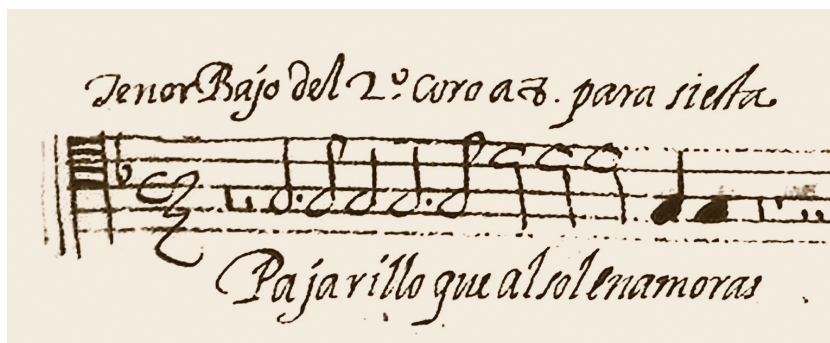


Imagen 3. Juan Pérez Roldán (1604-1672 ca.), villancico “para siesta” *Pajarillo que al sol enamoras* (E-Zac, B-3/31).

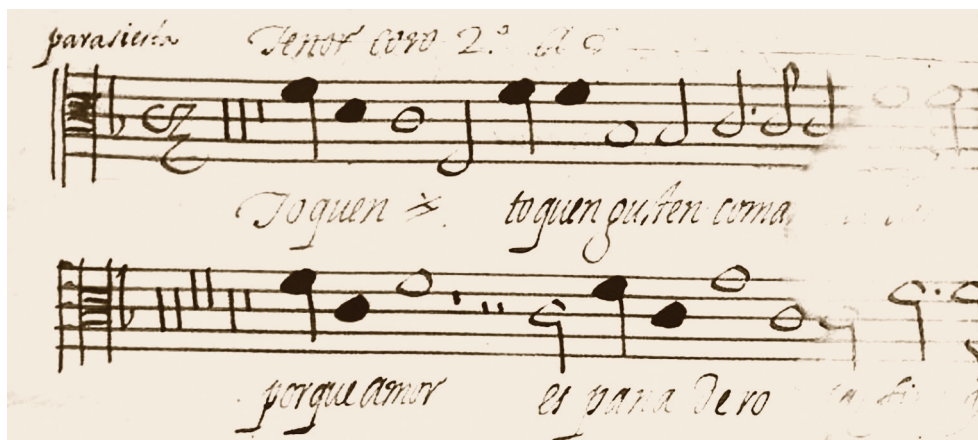


Imagen 4. Miguel Juan Marqués (fl. 1641-1661), villancico “para siesta” *Toquen, gusten, coman, beban* (E-Zac, B-7/110).

¹¹ Existen diversos trabajos sobre las siestas en diferentes lugares del territorio hispánico (por ejemplo, el artículo de Javier Garbayo Montabes, 1994-1995: 269-273), pero la síntesis más completa hasta la fecha se encuentra en Antonio Ezquerro-Esteban, 2002.

¹² Este caso aparece ampliamente documentado en Pedro Calahorra Martínez, 1978: 115-116.

Nuestros archivos recogen abundantes muestras de una tipología particular de villancicos “para siesta”, con textos devocionales que suelen insistir en la temática del banquete, el pan, el trigo, la siega, etcétera.

Pero también en estas veladas musicales había ocasión para el ejercicio puramente instrumental y aun para la competencia entre virtuosos ministriles. Es el caso que relata, referido a la localidad de Daroca (Aragón), Pedro Calahorra. Casos como este contrastan con la escasez de música para conjuntos instrumentales conservada en territorios hispánicos, y con el carácter llano, poco virtuosístico, de la escritura que presentan las obras conocidas, lo que sin duda sería remediado por la facultad glosadora de algunos hábiles ministriles.¹³

* * *

Atendiendo al segundo concepto que se ponía en cuestión en el Coloquio de Musicología en que este trabajo se presentó en su primera forma –la *sonoridad*–, nuestro afán actual es que algunas de las fuentes musicales y documentales que hoy duermen en anaqueles de archivos y bibliotecas –fuentes bien escogidas– se conviertan en música viva en nuestros días, convenientemente editadas de modo crítico e interpretadas haciendo uso de la mayor información histórica a nuestra disposición.¹⁴ Pero, aun en nuestro interés por promover y realizar interpretaciones verosímiles e *históricamente informadas* de estas obras (superado ya el concepto de *autenticidad*), hemos de tener la consciencia y la humildad de reconocer que jamás sabremos cómo sonaron estas músicas en su día o cuáles eran las prioridades de los músicos a la hora de ejecutarlas –probablemente diferentes de las nuestras en el siglo XXI– y que, sin embargo, tenemos la certeza de haber perdido irremediadamente –por desgracia y por fortuna a un tiempo– algunos elementos que caracterizaban la sonoridad de una capilla de música de los siglos XVII y XVIII. Hoy interpretamos estas obras vocales paralitúrgicas con conjuntos mixtos de hombres y mujeres, lo que en aquel tiempo no solo era inusual, pues las capillas de música estaban compuestas exclusivamente por varones –niños, falsetistas y sobre todo capones, siempre preferidos, para las partes agudas–,¹⁵ sino prohibido, siguiendo la admonición de san Pablo: *Mulieres in Ecclesiis taceant* (I Cor 14:34). Las mujeres no podían cantar en ámbito eclesiástico, a no ser que fueran monjas, y en ese caso, sin mezclarse con hombres en capillas exclusivamente femeninas.¹⁶

Pero existe otra tipología musical para el Corpus Christi en la que sí cantaban mujeres junto a hombres y, por el contrario, no intervenían capones. Esto es lo que sucedía en los autos sacramentales. La razón es que en la representación de los autos no

¹³ Sobre las veladas musicales con instrumentistas que compiten en destreza, véase Pedro Calahorra Martínez, 1980. Acerca de la música de ministriles en la España del siglo XVII, cfr. Luis Antonio González-Marín, 1989, 1991a, 1991b y 1997.

¹⁴ Parafraseando a Miguel Querol Gavaldá, no pretendemos que nuestro trabajo se limite a “cambiar el muerto de caja”, sino a hacer presentes obras artísticas que consideramos dormidas.

¹⁵ Sobre los capones en la música española, véase una antología de documentos y reflexiones en Ángel Medina, 2002.

¹⁶ Véanse algunos datos y reflexiones sobre monjas cantoras en González-Marín, 2001.

intervenían las capillas de música eclesiásticas, sino, como es sabido, las compañías teatrales, en las cuales obviamente había hombres y mujeres en escena, y ya desde que se establecen las convenciones típicas del teatro musical español del XVII (con Calderón como ideólogo junto a algunos colaboradores musicales, como Juan Hidalgo), prácticamente todos los papeles protagonistas –masculinos o femeninos– eran cantados por mujeres, a diferencia de lo que ocurre en la tradición italiana, donde los *castrati* hacen furor en escena: en el ámbito hispánico los capones están en las capillas de música eclesiásticas, no en el teatro.¹⁷

Los autos sacramentales

No es preciso aquí efectuar una síntesis acerca de la historia y significado de los autos sacramentales. La bibliografía al respecto es amplísima y accesible.¹⁸ Recibiendo la herencia, entre otras cosas, de los misterios medievales, los autos sacramentales comienzan a conocerse con tal denominación y a adquirir la forma que Calderón codificaría en pleno clima postridentino. Así se conciben como representaciones o dramas sacros auténticas psicomaquias de personajes alegóricos que representan conceptos abstractos, en las que siempre se termina celebrando el triunfo de la Eucaristía junto con el triunfo del bien sobre el mal. En el siglo XVII se representaban, siguiendo tradiciones tardomedievales, al aire libre, en la calle, en la plaza pública o ante la puerta de la catedral, sobre carretones que soportaban diferentes escenografías (denominadas *apariencias*) convencionales: tierra, boca de infierno, cielo y gloria, naves, edificios, boques, riscos... De puño y letra del propio Calderón, autor de más de ochenta autos, se conservan varias *Memorias de apariencias* que, más allá de las didascalias, describen con todo detalle los pormenores de las puestas en escena de los autos (Escudero y Zafra, 2003; Madroñal Durán, 2008).

La representación de los autos estaba en manos de las compañías teatrales empresariales, como se ha dicho. Como toda representación teatral, para los autos se componía música y esta formaba parte de la representación con total sentido dentro del afán de verosimilitud del teatro hispánico del Siglo de Oro y de las convenciones que introdujo Calderón (la música como presencia de la divinidad...). Por desgracia no tenemos certeza de que nos haya llegado música para autos compuesta en tiempo de Calderón, pero hay algunas fuentes más tardías que conservan cierta abundancia de composiciones para autos calderonianos, los cuales se siguieron poniendo en cartel hasta el momento en que las nuevas ordenanzas de un rey ilustrado y poco o nada aficionado a la música, Carlos III, los prohibieran en 1765.

¹⁷ Acerca de las convenciones de la música en el teatro español del siglo XVII y de nuestra visión sobre las mismas de cara a la recuperación en la práctica de obras del género, véase una síntesis en mis trabajos de 1993 y 2002.

¹⁸ A pesar de los años transcurridos desde su publicación, y bien que la bibliografía sobre este argumento ha aumentado sustancialmente, sigue siendo de necesaria e inexcusable consulta el volumen de Ángel L. Cilveti e Ignacio Arellano, *Bibliografía crítica sobre el Auto Sacramental* (1994).

La fuente musical más temprana –aun siendo tardía– que conocemos es el llamado *Manuscrito Novena*, de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena, hermandad que desde 1631 agrupó al gremio de representantes (actores, autores y gentes del teatro), con capilla propia en la parroquia de San Sebastián de Madrid, aún hoy existente –aunque reedificada tras los bombardeos sufridos durante la guerra civil– en la madrileña calle de Atocha, junto a la Plaza del Ángel. El *Manuscrito Novena* fue compilado en el primer cuarto del siglo XVIII y, junto a composiciones ya dieciochescas, contiene música presumiblemente anterior, del último tercio del XVII y, por tanto, quizá contemporánea a los últimos años de Calderón. Los autos en él contenidos son: *Primero y segundo Isaac*, *Psiquis y Cupido*, *El lirio y la azucena*, *Primer refugio de Pobres [del hombre]*, una *Loa sacramental* y otra pieza titulada *Los sueños de Joseph*, que no hemos identificado como auto, aunque este extremo sea posible.¹⁹

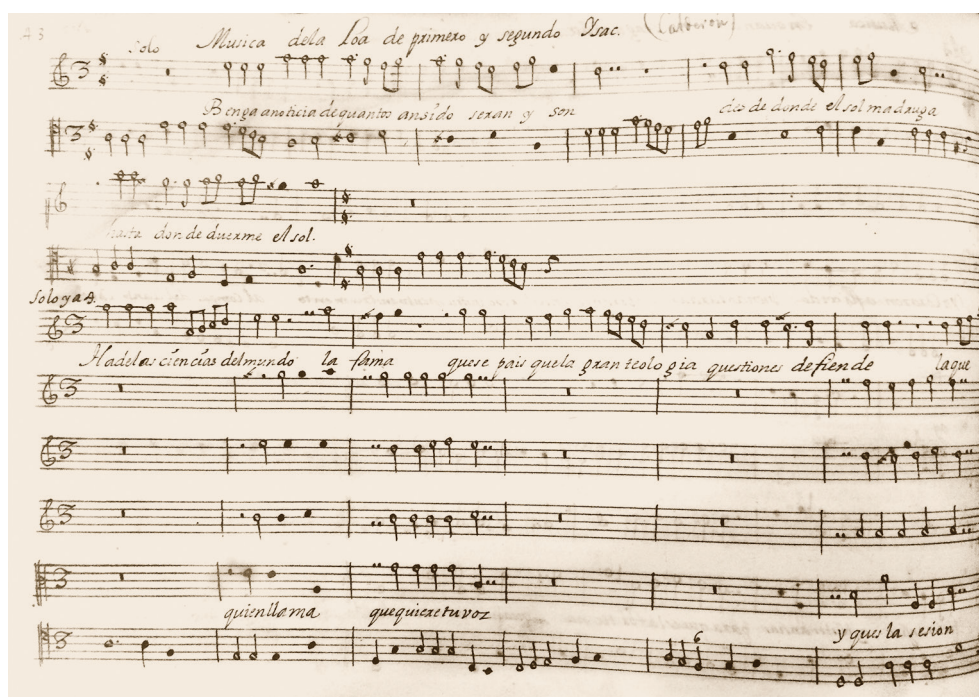


Imagen 5. Música en la Loa de primero y segundo Ysac (*Manuscrito Novena*: p. 43).

Las fuentes musicales que contiene este manuscrito nos plantean algunos problemas, al igual que casi todas las que contienen la música teatral hispánica (y no solo hispánica) del siglo XVII;²⁰ son fuentes que hoy día nos parecen incompletas; es decir, nos transmiten menos información de la que quisiéramos. A menudo solo presentan las partes vocales y la línea del acompañamiento, aunque en ocasiones tenemos también

¹⁹ Del *Manuscrito Novena* existe una edición facsímil (Álvarez Cañibo et al., 2010). Por otra parte, Miguel Querol publicó parte de la música de autos conservada en dicho manuscrito, que ya parcialmente había publicado Felipe Pedrell en su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (1981), y existe una edición de uno de los autos con la música del *Manuscrito Novena*, de Álvaro Torrente, Esther Borrego y Rafael Zafra, 2001.

²⁰ Sobre los sistemas y problemas de conservación de las fuentes de la música teatral española del siglo XVII, remito a mi artículo “El teatro musical español del siglo XVII...” (1993).

una o dos partes instrumentales agudas, presumiblemente para violines, de ordinario. La música de estos autos parece arcaizante para las fechas de copia (quizá en torno a la segunda década del siglo XVIII) y de una calidad que no siempre acabamos de comprobar: es posible que no la comprendamos bien (no me refiero a que no sepamos transcribirla, sino a que busquemos en ella lo que no es) y, sobre todo, hoy día con frecuencia sacamos estas composiciones de contexto. Es importante saber que se trata de música estrictamente funcional, que muestra cierto presunto distanciamiento de la búsqueda estética tal como hoy la entendemos, o más bien un distanciamiento de nuestro gusto actual. Esto nos resulta incómodo y nos hace plantearnos si vale la pena llevar al concierto esta música, que, obviamente, fuera de contexto pierde gran parte de su valor. El fenómeno también ocurre cuando trasladamos a la sala de conciertos música de iglesia, sobre todo si es litúrgica; pero el caso es que hay obras que colman las expectativas estéticas de nuestra sensibilidad, y otras –entre ellas estas composiciones para autos– no.

De ya bien entrado el siglo XVIII conservamos, sin embargo, algunas fuentes de música para autos sacramentales cuyo contenido juzgamos hoy de calidad más que sobrada para satisfacer nuestro gusto. Me refiero a tres fuentes, anónimas, pero que, por determinadas características y circunstancias documentales, podemos adscribir sin gran riesgo de error a un compositor que empezó a ser estudiado hace poco más de veinte años, al cual hoy tenemos en la más alta estima y sabemos que en su tiempo adquirió justa fama internacional (de él hay buen número de fuentes en México, por ejemplo). Se trata de José de Nebra (Calatayud, Zaragoza, 1702-Madrid, 1768), quien, desde su llegada a Madrid siendo muy joven (en torno a 1718-19) se encuentra muy próximo a los ambientes teatrales. Al parecer su primer empleo en la capital es como organista en las Descalzas Reales, donde ejerce su ministerio bajo las órdenes del maestro José de San Juan, famoso compositor de zarzuelas que pertenece a la generación que comienza a asimilar y a usar como propios algunos elementos y rasgos del estilo de composición “internacional”. De 1722 hay datos de que Nebra sirve como músico en la cámara de los Duques de Osuna, donde coincide con Antonio Literes, quizá el más celebrado de los compositores para el teatro en su momento; se codea igualmente con Antonio Duni y probablemente también con el libretista José de Cañizares, que trabaja en la contaduría de la casa ducal. Por esos años y después, ya en el entorno de las Reales Cámara y Capilla, Nebra se cruzará con Facco, Falconi, Corselli, Conforto, Mele, Corradini o Domenico Scarlatti, todos los cuales, en un momento u otro y en mayor o menor medida, se dedicaron a la composición teatral. No ha de extrañar, por tanto, que Nebra se viera tentado o abocado a componer para la escena.²¹ Y precisamente las primeras composiciones teatrales que le conocemos, desde 1723, son autos sacramentales. Si en el siglo anterior la música de los autos, como la de las comedias y *fábulas*, consiste por lo común en tonos, estribillos, coplas y cuatros, aparte de los habituales toques de clarines y cajas o atabales

²¹ Para una síntesis biobibliográfica de José de Nebra, a quien he dedicado numerosos trabajos, remito a mi artículo más reciente sobre el particular: “José de Nebra, la devoción y la Santa Capilla de la Virgen del Pilar” (2013). Y sobre las composiciones de Nebra para autos sacramentales, remito a mi introducción a *La divina Filotea. Auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Música de José de Nebra (1702-1768)* (2008).

u otras breves intervenciones incidentales, cuando Nebra comienza a componer para los autos de la octava del Corpus, la situación ha cambiado. Las representaciones han pasado a tener lugar en los teatros públicos, donde en otras fechas se ponen en escena las funciones de cualquier otro tipo de espectáculos teatrales. Y en lo tocante a la música, hace años que todos los géneros dramáticos han acogido, sin desterrar completamente los elementos de tradición, las nuevas formas italianas (recitados, arias *da capo*). Hay constancia documental de que, a lo largo de su vida, José de Nebra compuso música para más de una veintena de autos sacramentales, entre 1723 y 1761. Tal vez significativamente, sus composiciones primera y última para la escena son para autos sacramentales.

Pero del largo elenco que conocemos documentalmente solo tres fuentes musicales correspondientes a la composición para otros tantos autos pueden serle atribuidas. Una de ellas es la música para el auto *Andrómeda y Perseo*, que estrena en Madrid la compañía de José Parra el 12 de junio de 1744. Por ella recibió Nebra el estipendio de 900 reales. Una fuente de esta música, que al menos parcialmente creemos poder atribuir a José de Nebra, ha sido descubierta recientemente en México.²² La siguiente, por orden cronológico, corresponde al auto *Amar y ser amado y la divina Filotea*, que fue estrenado en Madrid, en el Teatro del Príncipe, el 3 de julio de 1745, por la compañía de Petronila Jibaja; la fuente musical, que parece corresponderse más bien con una reposición de 1756 se ubica en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, y su argumento es una exaltación de los poderes de la música (“que la fe por el oído / cautivó al entendimiento” es la conclusión del texto calderoniano). La tercera fuente pertenece al auto *El diablo mudo*, al que Nebra puso música en 1751, para ser estrenado en el madrileño Teatro del Príncipe el 18 de junio de ese año, por la compañía de José de Parra. Como la anterior, la fuente musical de *El diablo mudo* se encuentra en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, y cabe suponer que ambas legaron a este lugar por vía de herencia familiar: José de Nebra murió sin descendientes, y parte de sus bienes –entre ellos estos manuscritos y otros más, presumiblemente– fueron a parar a su hermano pequeño Joaquín, a la sazón organista en La Seo de Zaragoza, a cuyo fallecimiento el Cabildo zaragozano adquirió sus papeles de música a su viuda.

Las fuentes que contienen la música de estos tres autos pertenecen a diferentes tipologías: si para *Andrómeda y Perseo* contamos con partichelas, quizá utilizadas durante alguna ejecución, en los otros dos casos tenemos partituras, con partes instrumentales esquemáticas en el caso de *La divina Filotea* (aparte del continuo, dos partes agudas en clave de *sol* en segunda, presumiblemente destinadas a violines, más oboes al unísono, sin parte de viola escrita ni otras partes instrumentales –clarines...– que las didascalías requieren) y sin ellas en el caso de *El diablo mudo*. Así pues, la puesta en pie de esta música hoy día exige, como en el caso del teatro musical del siglo precedente, cierta labor de reconstrucción, cuyo éxito solo un conocimiento exhaustivo y profundo de la música conservada del compositor –de sus *estilemas*– y de las convenciones del uso de la música

²² Agradezco a Édgar Alejandro Calderón Alcántar su información y el acceso a la fuente, sobre la cual preparamos conjuntamente un estudio y edición, dentro de un amplio proyecto editorial sobre los autos sacramentales con música de José de Nebra.

en los autos y en el teatro contemporáneo puede garantizar. Aun con esas lagunas, la música de José de Nebra (o que le atribuimos, sin certeza total pero con pocas dudas) se revela fresca, llena de alegría y vitalidad, pero no por ello desprovista de variada expresión de los afectos y de emoción. Nebra, genio precoz que a sus diecisiete años ya dominaba la escritura musical “a la europea”, parece tocado por una gracia especial. Su música, aparentemente liviana y galante, está cargada de múltiples matices y contrastes, cerca de los estilos sensibles o sentimentales centroeuropeos, sin renunciar, por momentos, al casticismo propio de los géneros populares del siglo XVIII español.



Imagen 6. Comienzo de la loa para *La divina Filotea*, atribuida a José de Nebra (Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza).

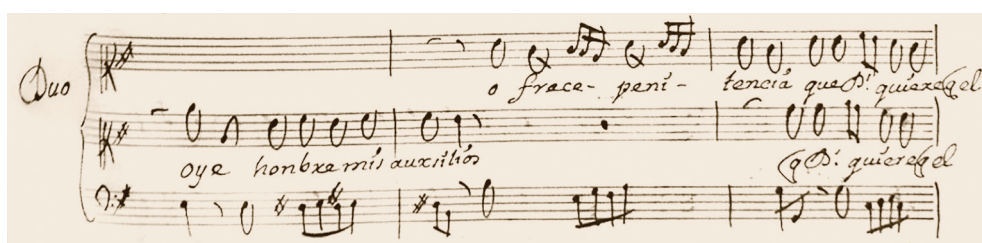


Imagen 7. Fragmento de la fuente musical del auto *El diablo mudo*, atribuida a José de Nebra (Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza).

El patrimonio musical, las fuentes que prácticas como las que se han descrito han dejado y hemos tenido la fortuna de conservar hasta el presente, es inmenso y variopinto. Es nuestro deber como musicólogos e historiadores catalogarlo, estudiarlo críticamente, analizarlo, promover publicaciones, etcétera. Pero más allá, también tenemos la responsabilidad de hacerlo vivo, de permitir que la sociedad actual pueda acceder a su disfrute, y esto solo sucede si la música “se hace”, bien seleccionada –pues no todo tiene el mismo valor– y en las mejores condiciones, con una sutil combinación de conocimiento histórico y vuelo artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, et al., ed., 2010. *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena: Manuscrito Novena. Facsímil y estudios*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- BERNÁLDEZ MONTALVO, José María, 1981. *Las tarascas de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- BLANCAS, Jerónimo de, 1641. *Coronaciones de los Serenísimos Reyes de Aragón*. Zaragoza: Diego Dormer.
- BONET CORREA, Antonio, 1979. "La fiesta barroca como práctica del poder". *Diwan* 5-6: 53-85.
- BORNGÄSER, Barbara y Rolf TOMAN, 1997. "Introducción". En *El barroco*, coord. Rolf Toman. Barcelona: Könenmann.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, 1978. *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II. Polifonistas y ministriles*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- _____, 1980. "Dos inventarios de los siglos XVI y XVII en la colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses". *RSEdM* 3: 33-75.
- CARO BAROJA, Julio, 1979. *La estación de amor*. Madrid: Taurus.
- _____, 1984. *El estío festivo*. Madrid: Taurus.
- CILVETI, Ángel L. e Ignacio ARELLANO, 1994. *Bibliografía crítica para el estudio del auto sacramental con especial atención a Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger.
- ESCUDERO, Lara y Rafael ZAFRA, 2003. *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger.
- EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio, 2000. "Jácara". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coord. Emilio Casares Rodicio, t. 6. Madrid: ICCMU.
- _____, 2002. "Siesta". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coord. Emilio Casares Rodicio, t. 9. Madrid: ICCMU.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo y Fernando MARTÍNEZ GIL, coords., 2002. *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GARBAYO MONTABES, Javier, 1994-1995. "La fundación del obispo Castañón para las Siestas del Corpus en la catedral de Orense (1678)". *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* 6: 269-273
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, 1992. *Los seises de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, Centro de documentación Musical de Andalucía.
- GONZÁLEZ-MARÍN, Luis Antonio, 1989. "Aportación al conocimiento de la terminología musical española en el siglo XVII: El Madrigal considerado como composición para instrumentos". *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* V, 2: 119-132.
- _____, 1991a. *Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672)*, vol. I de *Piezas de música*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

- _____, 1991b. “A propósito de Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672). Noticias y reflexiones sobre la Capilla de Música de El Pilar en el siglo XVII”. *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* VII, 2: 159-167.
- _____, 1993. “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”. *Anuario Musical. Revista de musicología del CSIC* 48: 63-102.
- _____, 1995. “La música y las fiestas en la Edad Moderna”. En *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, ed. Eliseo Serrano Martín. Zaragoza: Diputación de General de Aragón.
- _____, 1997. “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”, en *Anuario Musical. Revista de musicología del CSIC*, 52: 101-142.
- _____, 2001. “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVI: voces y ejecución vocal”. *Anuario Musical. Revista de musicología del CSIC*, 56: 83-95.
- _____, 2002. “Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo XVII”. En *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Álvaro Torrente y Emilio Casares Rodicio, eds. Madrid: ICCMU.
- _____, 2008. “Introducción”. En *La divina Filotea. Auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Música de José de Nebra (1702-1768)* (2008). Madrid: Alpuerto, Fundación Caja Madrid.
- _____, 2013. “José de Nebra, la devoción y la Santa Capilla de la Virgen del Pilar”. *Anuario Musical. Revista de musicología del CSIC* 68: 217-230.
- _____, 2014. “Toques y músicas en los festejos taurinos del Coso de la Misericordia”. En *El Coso de la Misericordia de Zaragoza (1764-1714)*. Zaragoza: Diputación Provincial.
- GONZÁLEZ-MARÍN, Luis Antonio e Ignacio Ma. MARTÍNEZ-RAMÍREZ, 1990. *Gigantes y cabezudos en Aragón*. Zaragoza: Ibercaja.
- GONZÁLEZ-MARÍN, Luis Antonio y M^a. Carmen MARTÍNEZ-GARCÍA, 2013. “La música en la catedral”. En *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*. Zaragoza: Diputación Provincial.
- GONZÁLEZ-VALLE, José V., Luis Antonio GONZÁLEZ-MARÍN y Antonio EZQUERRO-ESTEBAN, 2002. “Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVII-XIX)”. En *Religiosidad Popular y Archivos de la Iglesia. Memoria Ecclesiae, XXI*, Agustín Hevia Ballina, ed. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España.
- KIRCHER, Athanasius, 1650. *Musurgia Universalis*. Roma: Ex typographia Haeredum Francisci Corbelletti.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, 2008. “Una memoria de apariencias inédita de Calderón y otros documentos sobre la representación de sus autos y los de Rojas Zorrilla en Toledo entre 1640-1645”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* LVI: 431-465.
- MARAVALL, José Antonio, 1975. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel

- MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, 2007. *La celebración de las Cuarenta Horas en Zamora en los siglos XVII y XVIII*. Zamora: Ediciones del V Festival Internacional de Música Pórtico de Zamora.
- MEDINA, Ángel, 2002. *Los atributos del capón*. Madrid: ICCMU.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, 1981. *Música barroca española*, t. VI. *Teatro musical de Calderón*. Barcelona: CSIC.
- TORRENTE, Álvaro, Esther BORREGO y Rafael ZAFRA, eds., 2001. *Primero y segundo Isaac / Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Alpuerto, Fundación Caja Madrid.

HACIA UN ANÁLISIS DE LOS ÓRGANOS DE JOSEPH FRANCISCO NASSARRE CIMORRA (1701-1737): BIOGRAFÍA, FORMACIÓN PROFESIONAL Y TRADICIÓN ORGANÍSTICA DE UN ORGANERO CESARAUGUSTANO

EDWARD CHARLES PEPE

Investigador independiente

La importancia de Joseph Nassarre como organero en el México virreinal ha sido reconocida durante muchos años, aun cuando su fama no está basada en la cantidad de su obra sino en el tamaño y prestigio que tuvieron sus cinco instrumentos más importantes –ubicados en las catedrales de Guadalajara, Morelia y México– durante gran parte del siglo XVIII, XIX y, en algunos casos, incluso el XX. El cambiante gusto musical ocasionó que estos órganos sufrieran modificaciones y solo sobrevivieran dos: los de la Catedral Metropolitana de México, los cuales fueron restaurados recientemente por segunda vez. Además de estos, solo se conservan componentes de la caja del órgano construido por Nassarre en la catedral de Morelia, que fueron reutilizados para al instalar un órgano moderno. Todavía se puede apreciar en él la belleza del estilo estípita.

Dada la importancia de Nassarre y su trabajo es curioso que hasta el momento hayan aparecido tan pocos estudios de sus instrumentos y que nadie haya ofrecido un análisis contundente de ellos –entendiendo *análisis* como la “distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 1992, s.v. análisis)–. Tal proceso necesitaría contemplar cuestiones generales y relativamente fáciles de contestar, por ejemplo: ¿por qué fueron incluidos ambos órganos positivos externos e internos?, ¿cuáles fueron las estrategias utilizadas para obtener efectos dinámicos?, ¿cuáles eran las implicaciones de las dobles fachadas?, además de preguntas más específicas, complejas y difíciles de responder. Por ejemplo: ¿qué debemos pensar de los coros sobrearticulados de flautados y nasardos –¿remiten a los llenos italianos?– o de la ausencia del flautado de 26 palmos en el órgano principal de tan monumentales instrumentos?, etcétera.

NASSARRE EN LA LITERATURA

Robert Stevenson fue el primero en revisar sistemáticamente las actas del cabildo metropolitano con el propósito de escribir una historia de música en la catedral de México. Lamentablemente, una falta de interés de su parte en la música italianizada que se practicaba en el siglo XVIII resultó en la decisión de no revisar detalladamente esa época y, como consecuencia, tampoco los órganos de Joseph Nassarre (Stevenson, 1964). Por otro lado, la mayoría de los estudios tempranos de los órganos de Nassarre estuvieron basados en un número muy limitado de documentos, al parecer encontrados al azar, y

presentaron historias muy confusas, contradictorias e incorrectas, como era el estado del estudio de la música virreinal novohispana (Estrada, 1980). Una monografía publicada después de la primera restauración de los órganos presentó datos importantes de naturaleza técnica, pero como no se hizo ningún estudio documental archivístico en relación con la restauración, el autor solo pudo ofrecer un resumen de los estudios ya editados (mientras expresaba dudas con respecto a sus conclusiones); tampoco ofreció ningún análisis musical de los instrumentos (Flentrop, 1986). Aunque un estudio posterior (que fue en gran parte una traducción al español del estudio de Flentrop) pretendió ofrecer un análisis, únicamente se basó en una distinción inadecuada entre órganos de Castilla y Cataluña, ignorando los datos biográficos ya disponibles en ese momento que colocaron a Nassarre en Zaragoza (Delgado, 2005). Otro artículo que analiza el informe que presentó el organista principal, Juan Téllez Xirón, sobre la ocasión de la terminación de los órganos, examina detalles de su construcción que también se relacionan con asuntos musicales (Pepe, 2006). A pesar de avances recientes en la presentación de los documentos relacionados con los órganos (Pepe, 2010; Guzmán Bravo, 2013), todavía carecemos de un análisis adecuado. Los comentarios que se han hecho tras las restauraciones han sido breves hasta la fecha; en ellos se alaba la alta calidad de los órganos y su gran interés histórico y musical, se hace referencia a su sonido brillante y lleno de colores pero sin contextualizarlos o explicar su lógica y organización (Grenzing, 2013).

La reticencia a ofrecer un análisis se debe sin duda a la casi completa ausencia de datos biográficos sobre Joseph Nassarre. No fue sino hasta mucho después de la primera restauración que aparecieron detalles de la vida personal del constructor (Castro Morales, 1989: 39-40). Por medio de una revisión de los archivos notariales de la Ciudad de México aparecieron tres documentos relacionados con Nassarre: un breve testamento firmado por Nassarre antes de abordar la flota en 1737 por medio de la cual tenía la intención de regresar a España; un poder firmado por el canónigo de la Catedral Metropolitana Joseph Codallos y Rabal, nombrando a Nassarre como su agente en España en el asunto de unas mercancías, y el testamento de Codallos y Rabal. En estos documentos sobresale la información biográfica de Joseph Nassarre: nació en Zaragoza (Aragón) y sus padres (ambos ya difuntos en 1737) eran Joseph Nassarre y María Cimorra. Nassarre nunca se casó, no tenía herederos naturales y dejó a Joseph Codallos y Rabal como albacea de sus bienes y su único heredero. Francisco Xavier Solanot serviría como agente en España en el caso de la muerte de Nassarre. El testamento de Codallos y Rabal fue el que reveló la muerte de Nassarre en la flota.

NUEVAS INVESTIGACIONES: JOSEPH NASSARRE Y LA FAMILIA DE SESMA

Hace poco los tres documentos notariales ya mencionados se publicaron por primera vez, además de otros nuevos que aparecieron durante una investigación de archivos zaragozanos. En estos últimos se encontraron importantes datos biográficos sobre Joseph Nassarre hasta entonces desconocidos (Pepe, 2014). El archivo diocesano reveló que fue en la parroquia de San Gil de Zaragoza donde los padres de Nassarre se casaron el día

20 de abril de 1694 y Joseph fue bautizado el 12 de febrero de 1701 (sus cinco hermanos también se encuentran registrados en los libros de bautizos de esa institución). El padre de Joseph era originario de Huesca, practicaba el oficio de carpintero y falleció el 24 de junio de 1712. Por su parte, la madre era de Tiegra y murió el 21 de octubre del mismo año, dejando a Joseph huérfano a los once años.

Sin duda, la información más interesante en términos de la actividad de Nassarre como organero nos llega desde el archivo notarial de Zaragoza. Un tal Francisco de Sesma fue nombrado tutor de los niños en el testamento de Joseph padre y albacea en el de María. Sería difícil pensar que la persona en cuestión no fuera el organero Francisco de Sesma, que tenía su taller en la Plaza del Carbón a poca distancia de San Gil en la Ciudad de Zaragoza. Como ya es bien conocido, los Sesma constituían una dinastía importante de constructores de órganos barrocos cuyo miembro más destacado fue Joseph de Sesma, hijo del también organero Martín y padre de Jorge de Sesma y de su medio hermano Francisco (Calahorra Martínez, 1983). Tomando en consideración la voluntad de Joseph padre, podemos permitirnos la idea de que posiblemente haya colaborado con los Sesma en la construcción de los muebles de algunos de sus órganos, y que fue por medio de esta relación profesional que las familias se conocieron. Aunque no se ha encontrado ningún contrato de aprendizaje, también puede suponerse que Joseph se formó como organero en el taller de Francisco de Sesma y que, al quedar huérfano, permaneció en ese taller para trabajar como oficial –una situación que podría explicar la ausencia de órganos construidos por Joseph Nassarre en España–.¹

NASSARRE EN EL NUEVO MUNDO

Siempre se ha notado con curiosidad que el joven Nassarre llegó a tierras desconocidas sin haber –hasta donde se sabe– construido un sólo órgano en España, y que en primer término consiguiera contratos para la construcción de dos órganos grandes (uno más que el otro) en la catedral de Guadalajara. La existencia de una relación personal entre el canónigo Codallos y Rabal y Nassarre ha sido ofrecida como explicación de lo anterior (Castro Morales, 1989: 29), pero leyendo el testamento de Codallos, se nota la costumbre que tenía este de ofrecerles a muchos sus servicios como albacea –se mencionan los testamentos de unos dieciséis individuos, en los cuales Codallos desempeñaba ese papel–. Sin embargo, el hecho de que Codallos y Rabal fuera nombrado como el único heredero de Nassarre podría sugerir, efectivamente, una relación personal. Surgen las preguntas: si alguien le facilitó el pasaje al Nuevo Mundo a Nassarre y su entrada a las catedrales de Guadalajara, Morelia y México, ¿merece ser investigado más? ¿Quiénes fueron, por ejemplo, el Andrés Rodríguez de Porras y el Juan Prieto de la Maza que servían como

¹ El mismo Jorge de Sesma, hijo de Joseph de Sesma y medio hermano de Francisco, siguió un patrón de carrera similar. Jorge trabajó en el taller de su padre; aparentemente firmaron contratos juntos (aunque no con nombre específicamente de Jorge) hasta que se volvió independiente a la edad de 28 años para construir su propio instrumento (en Caspe) antes de mudarse a Madrid para trabajar en el órgano de la catedral de México.

fiadores en el contrato para los órganos de Guadalajara? ¿Eran conocidos de Nassarre, o de Codallos y Rabal, o de otra persona? Claro que otro asunto de interés sería: ¿por qué razón Nassarre decidió viajar a la Nueva España? Los instrumentos que construyó fueron de dimensiones mucho más grandes que los órganos que solían construir los Sesma en Aragón, ¿estaba enterado antes de llegar de que se deseaban órganos monumentales en la Nueva España en ese momento? ¿Su contrato de aprendizaje le obligaba a practicar el oficio en un lugar que no fuera Zaragoza? También vale la pena mencionar que, dado que Joseph se formó con Francisco de Sesma, no llegó a la Nueva España sin preparación o referencias. Su estrecha relación con la familia de Sesma, y el hecho de que el medio hermano de su maestro Francisco, Jorge, hubiera construido un órgano tan grande e importante como el del lado de la Epístola de la catedral de México pudo haberle dado prestigio y quizá por eso no haya necesitado ayuda consiguiendo trabajo.

¿POR FIN UN CONTEXTO PARA LOS ÓRGANOS DE NASSARRE?

Si Joseph Nassarre realmente aprendió de Francisco de Sesma y luego trabajó con él, ¿cuáles serían las implicaciones para su estilo de organería? ¿Cómo era la tradición dentro de la cual se formó?

Ya se sabe que la geografía y cronología de la organería española son mucho más complejas que lo que una simple distinción entre órganos castellanos y catalanes podría explicar. Aparecían y desaparecían centros de organería en toda España con el paso de los años, y podían introducirse innovaciones en una región que antes no tenía importancia. Toledo destacó por un momento solo para luego casi desaparecer como centro de organería importante, mientras que Madrid pudo permanecer pasivo durante un siglo y medio y no florecer hasta cerca del 1700 (Jambou, 1983: 20 y ss.).

La organería de Zaragoza, aunque relativamente bien documentada (Calahorra, 1977), ha recibido poca atención y el área no suele ser vista como un centro importante en relación con la organería novohispana. Sus tradiciones se remontan a la Edad Media como todavía se puede apreciar por el número importante de muebles de órganos que sobreviven de esa época (La Seo y San Pablo en Zaragoza, San Pedro de los Francos en Calatayud, etc.). A pesar de su proximidad a Cataluña y las muchas afinidades culturales que comparten las dos regiones, se considera que la organería zaragozana tenía más que ver con la de Castilla (Jambou, 1988).

Joseph de Sesma participó en el desarrollo del órgano barroco en Aragón; sus trabajos más tempranos muestran elementos renacentistas (el órgano en Brea de Aragón [1648] todavía tiene varios registros no divididos, la lengüeta horizontal consiste de una dulzaina, no hay registro de tubos labiales con tono de 13 palmos y el flautado de 6 1/2 se acompaña por un tapadillo), mientras que sus órganos tardíos (como el de Saviñán, hoy en el Patio de la Infanta en Zaragoza) ya son ejemplos del órgano plenamente barroco (todos los registros divididos, batalla de clarines/bajoncillos, base de tono en 13 palmos, etc.). En contraste con el órgano de Jorge para la catedral de México, los instrumentos de Joseph eran bastante conservadores, carecían de muchas de las innovaciones

en la organería que se presentaban en ese momento tras haberse originado en Navarra y el País Vasco (Pepe, 2006: 18-20).

¿Cómo eran los órganos de Francisco? ¿Eran distintos de algún modo de los de su padre? ¿En qué grado influyeron en los de Joseph Nassarre? Al presente, existen dos obstáculos para contestar esas preguntas fundamentales. El primero es que un análisis cuidadoso de los órganos de Francisco de Sesma aún no existe. Afortunadamente, el nuevo catálogo de órganos de la provincia de Teruel (Gonzalo López, 2012) es un buen paso en el camino a esa meta, pero hace falta más trabajo en el tema. El segundo, irónicamente, es una característica fundamental de los órganos que construyó Nassarre en la Nueva España: su monumentalidad. Por su mero tamaño, los órganos grandes tienen el lujo de presentar registros que van más allá de los básicos y necesarios. Es sumamente interesante que tanto el órgano de Jorge de Sesma como los de Joseph Nassarre para la catedral de México son mucho más grandes que los órganos que solían construir los Sesma en Zaragoza. A pesar de su fama, Joseph de Sesma nunca recibió un contrato para un órgano verdaderamente monumental. Conoció e incluso trabajó en algunos, como el de tres teclados en La Seo de Zaragoza, pero nunca tuvo la oportunidad de diseñar uno desde su inicio. Sería importante señalar que la razón de ello parecen ser las costumbres locales (¿o la situación económica?) de ese momento y no una desconfianza por el trabajo de los Sesma. De todas maneras, Francisco tampoco tuvo la oportunidad de construir órganos monumentales que puedan compararse con los de Nassarre.

El órgano de Jorge para la catedral de México fue famoso por ser innovador –así lo pidió en 1688 el organista principal Joseph Ydiáquez–, no era típico de los órganos de la familia Sesma por haber sido construido en Madrid en colaboración con dos organeros adicionales, Tiburcio Sanz y Joseph Mañeru, y por su grandeza. Desafortunadamente no sabemos si el común de los órganos de los Sesma era conservador deliberadamente o por su tamaño restringido; igualmente, se desconoce la razón de la ausencia de un flautado de 26 en los teclados manuales. En contraste, Joseph Nassarre no tenía “pretexto” para el tamaño de los órganos monumentales que construyó en las catedrales novohispanas. ¿Fue entonces que no los construyó por razones musicales o estéticas,² o fue meramente una decisión práctica? Sin haber tenido antes en el trabajo con los Sesma la experiencia con los flautados de 26, ¿se sintió simplemente incómodo con la idea de construirlos?

Estas y otras preguntas quedan para examinarse con el planeamiento y lineamiento de un estudio más a fondo de los órganos de Francisco de Sesma y, posteriormente, con la realización de una comparación de ellos con los órganos de la catedral de México. Con los nuevos datos estamos, al menos, un poco más cerca de contestarlas.

² En los órganos alemanes en ese momento –por ejemplo, muchos de Gottfried Silbermann– se iba abandonando el flautado de 26 palmos en el órgano principal por anticuado y en su lugar se ofrecían flautados de 13 contrastantes en el órgano principal y el secundario. La decisión tenía que ver con la introducción de la música italianizada; este también pudo haber sido un factor que influyera en la construcción de órganos en España.

BIBLIOGRAFÍA

- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, 1983. "Un siglo de vida y trabajo de los organeros zaragozanos Sesma (1617-1721)". *Anuario Musical* 38: 15-60.
- , 1977. *Música en Zaragoza, Siglos XVI-XVII*, vol. 1. *Organistas, organeros y órganos*. Zaragoza: "Institución Fernando el Católico".
- CASTRO MORALES, Efraín, 1989. *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*. Puebla: Gobierno del Estado.
- DELGADO PARRA, Gustavo, 2005. *Los órganos históricos de la Catedral de México: contexto histórico y análisis de su composición fónica*. México: UNAM, ENM.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 1992. Madrid: RAE.
- ESTRADA, Jesús, 1980. *Música y músicos de la época virreinal*. México: SEP Diana.
- FLENTROP, Dirk, 1986. *The Organs of Mexico City Cathedral*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- GONZALO LÓPEZ, Jesús, 2012. *Catálogo de órganos históricos en Teruel: catálogo de órganos históricos y documentario, órganos, organeros y organistas*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- GRENZING, Gerhard, 2013. <www.grenzing.com>.
- GUZMÁN BRAVO, José Antonio, 2013. *Los órganos gemelos de la Catedral de México*. México: UNAM.
- JAMBOU, Louis, 1983. "La capilla de música de la catedral de Sigüenza del siglo XVI. Ordenación del templo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco". *Revista de musicología* 6: 272- 298.
- , 1988. *Evolución del órgano español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- PEPE, Edward, 2006. "An Organ by Jorge de Sesma for Mexico City Cathedral". *Revista de Musicología* 29, 1: 127-162.
- , 2008. "An Unknown Inspection Report from Mexico City Cathedral by Juan Télles Xirón 1736". *The Organ Yearbook* 37: 29-43.
- , 2010. "The Joseph Nassarre Organs of Mexico City Cathedral and the Archival Record: Towards a Broadened Sense of Organ Restoration in Mexico". *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 5: 16-31.
- , 2014. "The Zaragozan Organ Builder Joseph Francisco Nassarre Cimorra". *Nassarre: Revista de Musicología Aragonesa* 30 [en prensa].
- STEVENSON, Robert, 1964. "Mexico City Cathedral Music: 1600-1750". *The Americas* 21, 2: 111-135.

EL ARCHIVO DE MÚSICA DEL COLEGIO DE SANTA ROSA DE SANTA MARÍA DE VALLADOLID: BREVES NOTAS EN TORNO A SUS COMPOSITORES¹

ÉDGAR ALEJANDRO CALDERÓN ALCÁNTAR

Conservatorio de las Rosas

El Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa María (RISM: MEX-MOcr) es uno de los tesoros documentales más importantes del patrimonio histórico y cultural de Michoacán; resguarda cerca de 250 obras musicales manuscritas correspondientes a los géneros más representativos del siglo XVIII novohispano como misas, motetes, villancicos, cantadas, loas, coloquios, autos sacramentales, arias, etcétera. El objetivo de este texto es realizar una breve revisión bibliográfica de varios trabajos que han estudiado este fondo y ofrecer el panorama actualizado de los compositores cuyas obras el Archivo resguarda.

ANTECEDENTES

El Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid fue fundado en 1743² por el obispo Francisco Pablo Matos Coronado (1697-1744)³ con la adscripción a Santa Rosa de Lima⁴ y la intención fundamental de dar protección a doncellas huérfanas (Bernal Jiménez, 1939: 7-8). En términos generales puede localizarse el periodo de mayor solidez del colegio entre 1759 y 1810 debido a la estabilidad económica conseguida gracias a las gestiones y rentas –entre ellas la fundación de la escoleta de música– que aseguró para el colegio Francisco Xavier Vélez de Guevara,⁵ su primer vicario superintendente. A partir

¹ Este estudio es producto de los avances de investigación de mi tesis doctoral *Villancicos del siglo XVIII del Colegio de Santa Rosa. Estudio y Edición Crítica*, inscrita en el Programa de Maestría y Doctorado en Música, UNAM.

² El Colegio se estableció en el inmueble que había pertenecido al Convento de Santa Catalina de Siena y que se desocupó en 1738. El obispo Matos Coronado hizo la gestión de compra correspondiente.

³ Originario de Las Palmas de Gran Canaria, realizó estudios religiosos y de derecho canónico de los cuales obtuvo los grados de bachiller en Sevilla, licenciado y doctor en la Universidad de Salamanca. Fue arcidiacono de la Santa Iglesia de Canarias, diputado jurista en Madrid, donde fue consagrado obispo años más tarde. Es designado obispo de Yucatán desde 1734 hasta 1741 y de Michoacán desde 1741 hasta su muerte en 1744. (Sánchez Rodríguez, 2006).

⁴ Según algunos cronistas, la Sagrada Congregación de Ritos en Roma había beatificado a Rosa de Santa María para que en el Nuevo Mundo sus virtudes sirvieran de ejemplar o modelo de santidad. Probablemente esto haya influido en la decisión de Matos Coronado para adscribir el colegio a Santa Rosa de Santa María (Mujica Puntilla, 2004).

⁵ Una síntesis del *curriculum vitae* de Vélez de Guevara puede leerse en un cuadro de autor anónimo que se encuentra en la sala principal del Museo de Arte Colonial (Morelia, Michoacán) y lo señala como “Natural de la Villa de Almargo en la Mancha, de distinguida familia, Cura propio del Sagrario de la Santa Iglesia Cath[edra]l de Guathemala. Prebendado y Canónigo de la de Vall[adoli]d p[or] espacio de 25

del año 1810 comienza una marcada decadencia, entre varios cierres y reaperturas, hasta que el 22 de enero de 1865 el Colegio fue cerrado de manera definitiva (Bernal Jiménez, 1951: 162).

PERFIL HISTORIOGRÁFICO SOBRE EL COLEGIO DE SANTA ROSA

El Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa María fue descubierto por Miguel Bernal Jiménez (1910-1956)⁶ quien en una monografía de 1939 describe las actividades básicas del Colegio, dándole una especial importancia a la música, y sugiere que este fue el primer conservatorio de América. Una de las aportaciones de este trabajo es el catálogo de las obras contenidas en el archivo⁷ y un primer análisis de varias composiciones que fueron incluidas en un recital celebrado el martes 30 de mayo de 1939 en el Teatro Ocampo de Morelia (Bernal Jiménez, 1939: 17). De dichas obras llama la atención un par de oberturas a cargo de Antonio Sarrier y Antonio Rodil, respectivamente, así como dos sonatas para guitarra de autor anónimo.

Cabe apuntar que Bernal escribió algunos artículos breves en la sección de musicología de la revista *Schola Cantorum*, de la cual fue editor y fundador, publicados bajo el seudónimo M. Mouse, sobre algunas de las obras del archivo que más llamaron su atención, especialmente, un par de villancicos de Francisco Moratilla.⁸ Entre 1951 y 1952, la revista *Nuestra Música* publicó, en dos entregas, *La Música en Valladolid de Michoacán*, obra que volvió a editarse, ya de manera póstuma, bajo el sello editorial de *Schola Cantorum* en el año 1962, donde se reportan detalles generales del archivo, además de una aproximación al archivo musical de la Catedral de Morelia y a su Colegio de Infantes durante el siglo XVIII.

Cuatro décadas después, en 1979, la historiadora Gloria Carreño publicó un estudio más amplio y detallado sobre el Colegio de Santa Rosa desde varias perspectivas: el papel de la mujer en siglo XVIII, los objetivos de la fundación del colegio, su economía y el funcionamiento académico. En uno de los argumentos más llamativos en el estudio de Carreño refuta la hipótesis de Bernal Jiménez relacionada al Colegio de Santa Rosa como un conservatorio de música (Carreño, 1979: 15).

a[ño]: Primer Vicario Superintend[ent]e del Colegio de Niñas de Santa Rosa de Lima de esta Capital por más de veinte a[ño]s en que con zelo [sic] y piedad infatigables le gobernó y con insigne beneficencia, de su caudal propio, engrosó sus rentas y le atendió hasta su muerte, que fue como su vida, edificativa en 21 de marzo de 1763 a[ño]s”.

⁶ Musicólogo, compositor, organista, editor, pedagogo, director de orquesta y coro moreliano cuya labor dejó aportaciones significativas en cada una de las disciplinas que desempeñó.

⁷ Este catálogo anticipa 13 años a la fundación del RISM ocurrida en 1952.

⁸ El primero de los artículos hace una breve reseña del archivo (MEX-MOcr) y sus autores, y describe un villancico de Francisco Moratilla *Dos licenciados Gorriones*, (Mouse, 1939a). El segundo artículo habla del villancico *Ha negliyo* que se incluyó en el concierto dirigido por Bernal ese mismo año de 1939 (Mouse, 1939b).

ECOS DEL CATÁLOGO DE MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA EN MÉXICO

La investigación sobre fuentes musicales requiere que los procesos de documentación y catalogación se desarrollen consistentemente, ya que representan una importante herramienta para la identificación de la música y los músicos, además del conocimiento de su circulación a través de los archivos históricos que nutren el horizonte panhispánico.

Una de las figuras más importantes de la musicología hispanoamericana es Robert Murell Stevenson (1916-2012); en su obra *Music in Mexico*, de 1952, realiza una breve mención del catálogo de Bernal Jiménez y de algunos autores que destacan en él: Sarrier, Rodil y Moratilla (1952: 168). No obstante, en 1970, Stevenson publica *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, el cual ofrece el inventario de los documentos histórico-musicales en los principales archivos de Hispanoamérica, la mayor parte de ellos catedralicios. El capítulo “Morelia” se articula en torno a las investigaciones de Bernal Jiménez, donde Stevenson se refiere al suyo como “el primer catálogo sistemático de cualquier archivo histórico en México” (186).

En 2001, el Conservatorio de las Rosas dio apertura en su oferta académica a la licenciatura en musicología; dos años más tarde comenzaron los trabajos de reorganización e inventariado de su archivo de música, la limpieza de los papeles, la confección de carpetas de *Mylar* (plástico neutro ideal para la conservación de papel antiguo) de dimensiones individualizadas a cada obra y su traslado a un aula acondicionada para una conservación óptima bajo control de humedad.⁹ Conviene señalar que el archivo ha reportado diferencias sustanciales en cuanto a las obras que se conservan actualmente respecto a las catalogadas por Bernal en 1939. Algunas discrepancias pueden identificarse incluso en la propia monografía, si se compara con el programa de mano del recital y el catálogo publicados por el mismo autor, por ejemplo, la ausencia de las “Dos Sonatas para Guitarra” de autor anónimo, una en *mi* mayor y otra en *sol* mayor, que se interpretaron junto a otras obras en el concierto mencionado (Bernal Jiménez, 1939: 17-19). Otras confusiones se reproducen de un trabajo a otro, de tal manera que valdría la pena comentar algunos casos específicos.

Guillermo Orta Velázquez dedica un apartado del capítulo VII de su *Breve Historia de la Música en México* a la música en Valladolid de Michoacán en el siglo XVIII. El autor da mayor importancia al catálogo del archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María publicado por Bernal Jiménez y realiza una reproducción del mismo, aunque con algunas diferencias importantes. Por ejemplo, Bernal no pone la palabra “anónimo” a las obras que no designan nombre de autor, no obstante, Orta Velázquez interpreta que los títulos que no tienen nombre de autor corresponden al compositor que figura inmediatamente antes en el listado en sentido vertical en que se organiza el catálogo, en dichas circunstancias un compositor como Gregorio Remacha aparece como autor de seis obras mencionadas por Bernal además del *Motete a 4 de Pasión Popule Meus* (Orta

⁹ Todos los trabajos realizados en el archivo MEX-MOcr entre los años 2003 y 2007 fueron coordinados por Mercedes de León Granda y Pierluigi Ferrari con la colaboración de estudiantes de la licenciatura en Musicología.

Velázquez, 1970; 220). Sin embargo, si uno consulta el motete físicamente, este no tiene nombre de autor. El motete se conserva en la carpeta MEX-MOcr 207 del Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa María en la que existen actualmente dos partichelas (duplicadas, pero no idénticas) correspondientes al bajo (continuo y cifrado), que ofrecen datos generales de la obra como la pertenencia del manuscrito a Vicente Anastasio de Alcázar o la dedicatoria “Sirvo a las Señoras Colegiales de Santa Rosa Peruana”. Por otro lado, las partes correspondientes a tiple primero y tercero, respectivamente, dicen: “soi de María Romero”, todas estas notas fueron correctamente recogidas por Miguel Bernal Jiménez. Detalles de interpretación como este, a cargo de Orta Velázquez, atribuyeron erróneamente la autoría a muchas composiciones anónimas en este fondo documental, dado que Orta Velázquez no lo consultó físicamente.

Catálogo

OBRAS RELIGIOSAS COMPLETAS

Autor	Fecha	Especificación	Título	Indicaciones especiales
Mtro. Dn. Gregorio Remacha.		Villancico a 4 con violines.	A la esclarecida Virgen, Patrona de las Indias Santa Rosa de Sta. María. "A esta espiga terna".	Para las Sras. Colegiales de este glorioso título de la Ciudad de Valladolid. Lo mayor de las virtudes es la prudencia.
		Motete a 4 de Passion.	"Popule meus".	Pertenece a Vicente Anastasio de Alcázar. Sirvo a las Señoras Colegiales de Santa Rosa Peruana. Tiple 3º—Soi de Maria Romero.
Nebra.	1744	Bilancico a 3 con violines.	Al Santísimo. "Al arma discurso".	

Figura 1. Primera página del catálogo de Bernal a partir del cual Orta Velázquez interpreta que el segundo título, *Motete a 4 de passion* "Popule meus", también corresponde a Gregorio Remacha (Bernal Jiménez, 1939:37).

En 1997, Ricardo Miranda retomó una de las empresas de investigación que había interesado a Bernal relacionada al músico Antonio Sarrier, autor de una de las dos oberturas instrumentales del archivo. Miranda identificó a Sarrier como intérprete de clarín en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVIII. Por otro lado, el prólogo escrito por Robert Stevenson ofrece una actualización del estado de la cuestión en torno a las publicaciones en partitura y en formato discográfico de esta obra de 1997. Sin embargo, entre las importantes aportaciones publicadas en este documento, no se mencionó que el manuscrito en formato musical del siglo XVIII correspondiente a la obertura en *re* mayor de Sarrier no se conservaba ya en el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María, al menos desde una década antes, como lo demuestra un inventario inédito de este fondo con fecha de 4 de Mayo de 1984 y firmado por el entonces director del Conservatorio de las Rosas, José Jesús Carreño Godínez y por el presidente Dr. José Ma. Pineda O., titulado *Archivo del Conservatorio de las Rosas. Siglo XVIII*.¹⁰ El estado

¹⁰ Se trata de un listado mecanografiado de 23 páginas, tamaño carta, en orientación vertical, que recoge 270 títulos de obras.

actual del archivo confirma que los antiguos papeles de música de todas las obras interpretadas en el recordado concierto de 1939 ya no se conservan en el archivo.

En un clima de misterio semejante, Antonio Corona Alcalde publicó un interesante y sólido artículo titulado “Dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII: un caso de musicología forense” que hace un detallado recuento sobre las obras que fueron interpretadas por el guitarrista Renán Cárdenas en el recital de 1939, pero que no fueron incluidas en el catálogo de Bernal publicado el mismo año, aunque posteriormente, en 1952, el musicólogo michoacano señaló la existencia en el archivo de un juego de 14 sonatas para guitarra. A pesar de que en la actualidad se desconoce el paradero de los manuscritos originales de estas sonatas, Corona aprovecha la supervivencia de las partituras preparadas por Renán Cárdenas (en su versión para guitarra sola) para proponer la posibilidad de coincidencia con el estilo de las sonatas para guitarra y bajo continuo que se incluyen en el método para tocar la guitarra de Antonio de Vargas y Guzmán fechado en 1776 (Corona, 2007: 205).

Los músicos presentes en este archivo musical vallisoletano del siglo XVIII fueron referenciados por Gabriel Pareyón en su *Diccionario Enciclopédico de Música en México* publicado en dos volúmenes en 2007. Pareyón cita el catálogo de Bernal, pero, en la mayoría de los casos, interpreta erróneamente que los compositores desconocidos fueron músicos locales activos en la catedral de Morelia y el Colegio de Santa Rosa, aunque Miguel Bernal Jiménez no lo hubiese escrito así. No obstante, algunos de estos músicos, como Gregorio Bartolomé Remacha o Francisco Moratilla, no fueron locales ni estuvieron activos en Valladolid de Michoacán en el siglo XVIII (Pareyón, 2007: 697, 876).

Dos años más tarde, en 2009, el libro *La música en las instituciones femeninas novohispanas* publicado (de manera póstuma) por la historiadora emérita Josefina Muriel (1918-2008), con la colaboración musicológica de Luis Lledías, dedicó un apartado al Colegio de Santa Rosa, para lo cual Muriel toma como referencia los estudios publicados por Bernal Jiménez y Gloria Carreño, y hace una reproducción completa del famoso catálogo de Bernal, incrementado con datos de su investigación particular. El texto de Muriel deja clara la intención de combinar la parte histórica con la musical, por lo que se incluye una sección de música no facsimilar, sino en edición moderna, para facilitar su lectura para los músicos contemporáneos. Con todo, se registran algunas imprecisiones en los datos publicados y algunos otros totalmente erróneos. Entre los primeros figura la lectura del apellido Alcocer en lugar de Alcázar en el caso del copista y arpista catedralicio Anastasio de Alcázar; de manera similar a Rivera por Rivero en el caso de José María de Rivero, quien se desempeñó como maestro de canto en el Colegio de Santa Rosa María. En cuanto a los segundos, se anuncia una publicación aparentemente inexistente de Miguel Bernal y sin referencia bibliográfica titulada *El Conservatorio de las Rosas de Valladolid de Michoacán*; posteriormente se sitúa a Gabino Leal como maestro en el año 1774 (Muriel, 2009: 11, 305), presumiblemente a base de la fecha de copia de alguna de sus obras, cuando el maestro sevillano Leal murió en el año 1750, siendo maestro de capilla de la Catedral de Valladolid desde 1732 (Carvajal Ávila, 2007: 55).

El aspecto más controversial en la publicación de Muriel y Lledías, referente al Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa María, está precisamente en la parte dedicada

a la edición musical, que contiene una obra instrumental muy peculiar para ejemplificar la música en el colegio vallisoletano. Los autores de este libro proyectaron una sección llamada “Música de tecla en el Colegio de Santa Rosa”, cuyo subtítulo es: “Sonata a solo para teclado (clavecín u órgano) en *Mi* mayor” (Muriel, 2009: 307), ignorando que se trataba en realidad de la “Sonata en *Mi* mayor para guitarra y bajo continuo”, de autor anónimo, que Bernal Jiménez había descrito, a manera de notas ilustrativas, en el programa del concierto de 1939 (Bernal Jiménez, 1939: 19).

Esta errata podría haberse derivado por las siguientes causas:

1. Porque la edición publicada por Muriel y Lledías no partió de una consulta *in situ* en este archivo, por lo tanto, no se editó un documento original o facsimilar, sino una transcripción moderna revisada por Miguel Bernal Jiménez. Probablemente, interpretaron que era música de tecla, ya que la edición de Bernal está escrita en dos sistemas –uno con clave de *fa* (en cuarta línea) y otro en clave de *sol* (en segunda línea)–, sin considerar que las sonatas dieciochescas eran para dos guitarras –una guitarra de punteo y otra de acompañamiento– y que el formato de escritura musical de las mismas podría coincidir con la música de tecla.

Sonata en Mi mayor Anónimo S. XVIII
Tr.: Miguel Bernal Jiménez

Allegro

Figura 2. Primeros compases del primer movimiento de la edición de la *Sonata en Mi mayor* (Muriel, 2009: 318)

2. No se verificó que esta sonata no fue catalogada por Bernal en 1939, a pesar de que los autores de *La música en las instituciones femeninas novohispanas* hacen una reproducción completa del catálogo del mismo (Muriel, 2009: 308-315); por lo tanto, la presencia de dichas sonatas en el archivo ha representado un enigma persistente.
3. Asimismo, en el inventario inédito de 1984 las composiciones no se localizaban en este fondo histórico al menos quince años antes de la publicación en cuestión.

4. Por otra parte, se señaló arriba que, en 2007, Antonio Corona editó el par de sonatas interpretadas por Renán Cárdenas en 1939, las analizó y sugirió su posible filiación a las sonatas de Vargas y Guzmán.

Version: Antonio Corona Sonata 5 Archivo Musical de Santa Rosa

Allegro

7

8

6 4 3 7

16 (1) (2) 3 3

6 4 6 1 6

Figura 3. Primeros compases de la edición de Antonio Corona de la “Sonata 5, [para dos guitarras en *Mi* mayor]”, (Corona, 2007: 222).

Las circunstancias anteriores dejan patente la necesidad de actualizar el estado de la cuestión en torno a este fondo musical, sobre todo por medio de la investigación de archivo, y así dar a conocer nuevos datos sobre la música y los músicos, mediante el estudio, la edición crítica musical, la catalogación de sus viejos papeles manuscritos en formato musical en base a criterios internacionales, y finalmente impulsar su difusión por medio de la interpretación en concierto y grabaciones.

EL ARCHIVO MUSICAL DEL COLEGIO DE SANTA ROSA MARÍA EN EL SIGLO XXI

Se ha mencionado que este archivo fue reorganizado, restaurado y digitalizado entre los años 2003-2007 bajo la dirección de Mercedes De León y Pierluigi Ferrari. Durante ese proceso se comparó cada uno de los títulos catalogados por Miguel Bernal Jiménez y los del inventario inédito de 1984 con las carpetas existentes. De esta forma, el inventario actual está organizado en carpetas numeradas progresivamente en orden alfabético, tomando en cuenta el apellido del compositor, luego los anónimos y finalmente los que, por su estado fragmentario, son difíciles de identificar.

A partir del año 2007 se han realizado nuevos aportes de investigación en torno a las obras conservadas en este archivo. Violeta Carvajal Ávila escribió su tesis de licenciatura sobre la música de José Gabino Leal (1700?-1750); esta investigación arrojó numerosos datos desconocidos y precisó otros incorrectos sobre este maestro de capilla.

Posteriormente, su tesis doctoral concluida en 2014 y titulada *Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII* representa un enorme avance a la investigación sobre la capilla musical de la Catedral de Valladolid de Michoacán y el repertorio conservado en dicha catedral. Además aporta nuevos datos a la biografía de varios músicos representados en el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María, entre ellos: Anastasio de Alcázar, Francisco Javier Ortiz de Alcalá, Cayetano Perea, Manuel de Sendejas y Ferrer, etcétera.

Por otra parte, uno de los autores con mayor número de obras en el archivo MEX-MOcr, cuya trayectoria artística era desconocida en el horizonte musical hispanoamericano, es Gregorio Bartolomé Remacha (fl. 1715-1754). Sobre este músico español he escrito una tesis de licenciatura que explora su trayectoria artística y analiza sus obras musicales conservadas en archivos y bibliotecas de España y México; la investigación también ofrece la edición crítica de 6 villancicos completos de Remacha, procedentes del Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa (3), del Archivo de música de la catedral de Salamanca (2) y de El Escorial (1) (Calderón Alcántar, 2010). En otro artículo actualicé algunos datos biográficos de este maestro de capilla y establecí la relación completa de sus obras identificadas (Calderón Alcántar, 2012: 19-44).

Finalmente, Tomás Ochando (fl. 1744-1799) ha sido estudiado por Gladys Andrea Zamora Pineda en su tesis de licenciatura (Zamora Pineda, 2016) a partir de las fuentes manuscritas de una misa suya conservada en este archivo. El trabajo de investigación sobre este maestro de capilla se extendió a otros archivos y bibliotecas hispanoamericanas y sus hallazgos han reflejado los lugares donde Ochando ejerció su magisterio de capilla, la temporalidad de su florecimiento artístico, los sitios donde se conservan obras de este músico en ambos lados del océano Atlántico, además de la edición crítica de su *Misa en re mayor*.

Por otra parte, cabe mencionar que el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa María no ha sido catalogado por completo. Actualmente, Abilene Cuevas se encuentra en la fase final de su trabajo de tesis de licenciatura con el proyecto de catalogación de la música sagrada en lengua latina; es decir, misas, oficios y misas de difuntos, motetes, salves, etcétera, fundamentada en la normativa RISM, debido a lo cual ya se cuenta con una sigla oficial para este fondo, MEX-MOcr, lo cual facilitará el futuro traslado de las fichas catalográficas a la base de datos internacional. Este trabajo de catalogación permitirá, entre otras cosas, la identificación de concordancias que este fondo comparte con varios archivos musicales mexicanos e internacionales (disponibles en la base de datos RISM).

COMPOSITORES Y MÚSICOS PRESENTES EN EL ARCHIVO DE MÚSICA DEL COLEGIO DE SANTA ROSA

No olvidemos que el archivo MEX-MOcr está en proceso de catalogación, por lo que se despliega a continuación una lista parcial de los compositores¹¹ que figuran en él, aunque

¹¹ La lista de compositores se presenta actualizada hasta donde lo permite el estado actual de la investigación. Se han añadido las fechas de nacimiento, muerte o florecimiento artístico de los compositores

probablemente se presentarán algunas modificaciones en la medida que los procesos catalográficos avancen:

1. ALBA, [José Antonio]
2. ALCÁZAR, Vicente Anastasio de (fl. 1749-†1780)
3. ¿ALIBERTI?
4. ATIENZA Y PINEDA, Francisco de (*ca. 1657-†1726)
5. BASSANI, Giovanni Battista (*ca. 1650-† 1716).
6. BERTONI, Ferdinando (*1725- †1813)
7. ¿CONTRERAS, AGustín de (*1678-†1754)?
8. CORCHADO, Juan
9. CORRADINI, Francesco (*ca. 1690 -†1769)
10. ¿ELADIO?
11. [FRANCO, Hernando (*1532-†1585)]
12. GUERRERO, Francisco (*1528-†1599)
13. HERRERA, Santiago
14. JERUSALEM, Ignacio de (*1707-†1769)
15. LEAL, José Gabino (*ca. 1700-†1750)
16. ¿LÓPEZ SECADA, José Manuel?
17. MARTÍNEZ VICTORICA, Pedro
18. MASÍAS
19. MIR Y LLUSSÁ, José de (*ca. 1700-†1764)
20. MORATILLA, Francisco (fl. 1714-1738)
21. MUELAS, Diego de las (*1698-†1743)
22. NEBRA BLASCO, José de (*1702-†1768)
23. OCHANDO, Tomás (fl. 1744-1799)
24. ORTIZ DE ALCALÁ, Francisco Xavier (fl. 1726-1761)

para facilitar su identificación temporal; estos datos se basan en la consulta de diccionarios de música y músicos, catálogos de archivos musicales novohispanos, internacionales, además de los datos que aportan las últimas investigaciones locales con base en fuentes de primera mano. Sin embargo, persiste el desconocimiento sobre algunos autores, como es el caso de [José Antonio] Alba, cuya *Misa a 4* (fecha de copia 1770) se conserva en otros fondos como la Colección Sánchez Garza del CENIDIM (Tello, 2005: 41), la Colección de Música del Archivo de la Arquidiócesis de Durango (Davies, 2013: 82), el archivo de música de la Insigne Basílica de Guadalupe (Guerberof Hann: 2006: 49), etcétera. No se sabe nada de Alberti, quien aparece como autor del Aria a solo con violines y viola *En dulce amor se abraza* (MEX-MOcr 002). Juan Corchado (MEX-MOcr 010) figura también como compositor de 8 títulos en el *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (Davies, 2013: 264-268), así como de 3 obras en la Colección Sánchez Garza (Tello, 2005: 124-125). Un tal Eladio aparece como autor de una *Misa a 8 con violines* (MEX-MOcr 159) no reportada por Bernal (en el inventario actual la pieza se etiquetó como anónima); sin embargo, este nombre figura en la sección *Kyrie* de los cuatro libretos existentes (S1, A1, vl 2, bc). Además, el 2º *Inventario Memoria de la música que tiene esta Santa Iglesia*, conservado en la Catedral de Valladolid de Michoacán, con fecha de 20 de julio de 1781, contiene una *Misa de Eladio* (Calderón Alcántar, 2013: 33) (MEX-MOcr 3 3.4 134 bis 22 [1795-1815]). A la fecha no se tiene noción de quién pudiera ser Masías, autor de una *Misa a 4* conservada en la carpeta MEX-MOcr 030. Sobre Santiago Herrera no se ha recopilado información suficiente, aunque por las características de su obra conservada se estima que haya estado activo durante el siglo XIX.

25. ORTIZ DE ZÁRATE, Ignacio
26. PATIÑO, Carlos (*1600-†1675)
27. PEREA, Cayetano de (fl. 1752-†1785)
28. PÉREZ, José
29. ¿PERGOLESÍ, Giovanni Battista (*1710-†1736)?
30. REMACHA, Gregorio Bartolomé (fl. 1715-1754)
31. ROMERO, Mateo “maestro Capitán” (*ca. 1575-†1647)
32. SALAZAR, Antonio de (*ca. 1650-†1715)
33. SENDEJAS Y FERRER, Manuel de (fl. 1742-†1780)
34. SIRIA, Francisco (†1777)
35. SUMAYA, Manuel de (*ca. 1678-†1755)
36. TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de (* ca. 1670-†1738)

Puede notarse que la mayor parte de estos autores corresponde a las fechas de florecimiento del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid en el siglo XVIII, aunque no es una temporalidad exclusiva, pues se pueden identificar célebres compositores de los siglos XVI y XVII. Cuatro músicos representan este caso:

1. Francisco Guerrero (1528-1599). La carpeta MEX-MOcr 012 contiene un librete manuscrito de la voz tenor, escrito en *chiavette* (clave de *do* en tercera línea) y copiado probablemente en el siglo XVIII, de la *Missa à 4 del maestro Guerrero*, misma que concuerda con la *Misa Saecolorum Amen*, del propio Guerrero, publicada en: *Motecta ... quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis et duodenis concinuntur vocibus*, impreso en Venecia por Giacomo Vicenti en 1597 (RISM A/I: G 4877; GG 4877).

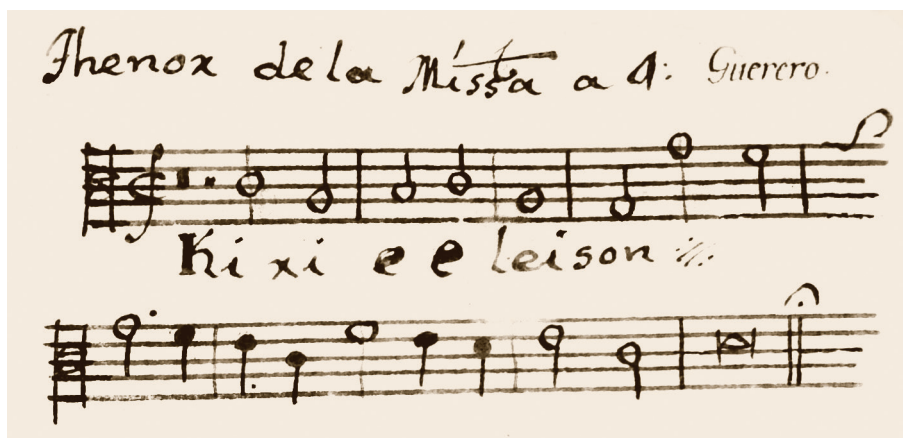


Figura 4. Cuadernillo de la parte de tenor de la *Misa a 4*, de F. Guerrero, única conservada en el Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa María de Valladolid cuya signatura es MEX-MOcr 012.

2. Hernando Franco (1532-1585). Durante el 2010 el musicólogo español Javier Marín López visitó el Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa María e identificó un par de secciones de una *Vigilia de Difuntos* de autoría atribuible a Franco. Dichos papeles se

habían etiquetado en la categoría de obras anónimas, pues no exhiben nombre de autor. Para ese momento Marín tenía muy avanzado el *Catálogo de los Libros de Polifonía de la Catedral de México*. Las concordancias del salmo *Domine, ne in furore* provienen de dos fuentes anónimas, tanto la del libro de polifonía de la catedral de México (núm. 12 (2/2), fols. 7v-10r), como la correspondiente a la carpeta MEX-MOcr 241 del Colegio de Santa Rosa María (Marín López, 2012: 193-194), aspecto que le confiere al hallazgo un grado de complejidad muy elevado, pues en el caso del manuscrito del archivo de las Rosas solo conserva la parte de Alto y Tenor.¹² La copia manuscrita vallisoletana de la obra de Franco data de 1770, lo cual sugiere que estas obras fueron ampliamente conocidas, ya sea por medio impreso o manuscrito, y utilizadas desde la época de sus autores y hasta al menos dos centurias después.

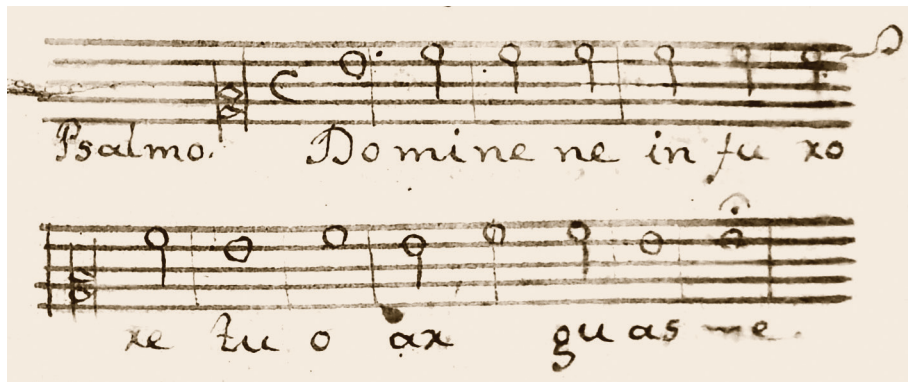


Figura 5. Parte de Alto correspondiente al salmo “Domine, ne in furore” atribuido a Hernando Franco. Este manuscrito se conserva en la carpeta MEX-MOcr 241.

3. Mateo Romero, maestro Capitán (ca. 1575-1647). En cuanto a autores del Siglo de Oro español, cabe señalar que el archivo cuenta con una *Misa a ocho voces* (MEX-MOcr 008) del compositor de origen flamenco, Matthieu Rosmarin.¹³ El manuscrito de esta misa demuestra diferencias con la mayoría de los que conforman el archivo, tanto por el formato de los papeles (además del tipo de escritura musical y uso de claves altas o *chiavette*), como por el grado de deterioro físico debido a la antigüedad de los mismos (esto se puede notar en el hecho de que la tinta traspasa ambas caras de los papeles y dificulta su lectura). De esta misa solo se conservan 3 voces del primer coro (A, T, B), una del segundo coro (S) y el acompañamiento (bc).

Por otra parte, la base de datos de RISM-OPAC permitió establecer una concordancia del manuscrito MEX-MOcr 008 con la misa *Qui Habitat*, de Capitán conservada en la catedral de Segovia (López Calo, 1988).

¹² Los criterios de catalogación de fuentes musicales en trabajos previos al de Marín habían considerado ofrecer incipit musical únicamente de la parte vocal e instrumental más aguda.

¹³ Maestro de capilla que, al naturalizarse español, cambia su nombre a Mateo Romero; pero debido a su enorme talento como músico al frente de la Capilla Real madrileña fue mejor conocido como *Maestro Capitán*.

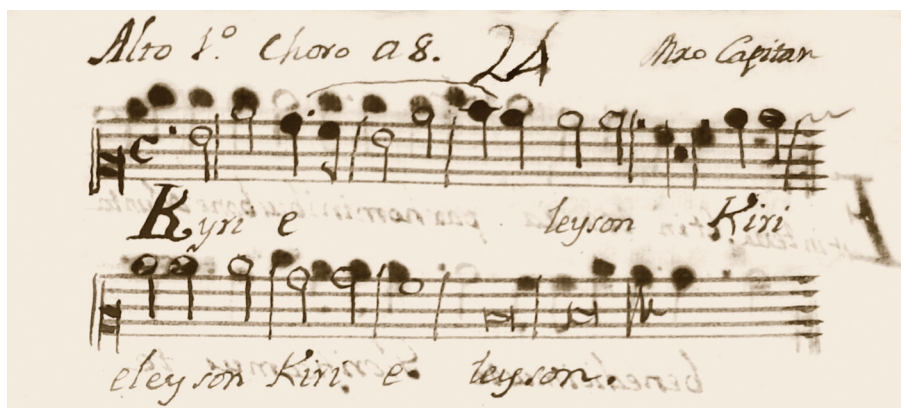


Figura 6. Parte de Alto de primer coro de la Misa a 8, del género parodia sobre el motete *Qui Habitat*, del maestro Capitán (MEX-MOcr 008).

4. Carlos Patiño (1600-1675). Otro distinguido compositor español que sucedió al maestro Capitán en la Capilla Real, cuya obra fue ampliamente difundida en Hispanoamérica, es Carlos Patiño. En la carpeta MEX-MOcr 053 se conserva una Misa a 8 incompleta *Sobre in Simbalis*. Este manuscrito presenta una interesante particularidad: está escrito en formato de partitura, mientras que lo más frecuente es encontrar la distribución de partes vocales e instrumentales en partichelas.¹⁴ Según algunos especialistas, los compositores eran propietarios de los manuscritos en formato partitura; por lo tanto, comúnmente entregaban a los fondos catedralicios –por poner un ejemplo– las copias distribuidas en las diversas partes o partichelas (Ezquerro Esteban, 2002: 259-274). A reserva de seguir investigando podemos por ahora cuestionarnos si podría tratarse de un manuscrito autógrafo del prestigioso maestro Carlos Patiño. Curiosamente, un inventario procedente del siglo XVIII de la Catedral de Cuenca registra precisamente una copia manuscrita de las dos misas aquí referenciadas: “De Capitan. / Una Misa, a 8. Sobre el Salmo, Qui auitat. / De D[o]n Carlos Patiño. / Una Misa, a 8. Sobre el Motete in deuocione. / Otra Misa, a 8. Sobre el Motete in Cimbalis.” (Fuente Charfole, 2007: 195). Finalmente, cabe la reflexión sobre cómo llegaron estas obras al Colegio o por qué se habrá conservado música de centurias anteriores a la fundación del mismo en su archivo de música.

¹⁴ Así lo reflejan la mayor parte de los archivos y bibliotecas que conservan música manuscrita de los siglos XVII y XVIII.



Figura 8. Tiple primero (S1) del Kyrie de la Misa a 8 con violines y trompas de José de Nebra (MEX-MOcr 038).



Figura 9. Tiple primero (S1) del Kyrie de la Misa a 8 con violines y trompas de José de Nebra (MEX-MOcr 074).

Hay casos llamativos de maestros de capilla españoles que no estuvieron activos en la Nueva España y que su obra se conserva casi exclusivamente en el Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa María (MEX-MOcr), como Gregorio Bartolomé Remacha y Francisco Moratilla. Ambos músicos comparten factores comunes que han obstaculizado la difusión de su vida y obra, razón por la cual se agregan aquí algunos datos sobre su trayectoria y obras conocidas. Tanto Moratilla como Remacha desempeñaron el cargo de maestro de capilla de la Santa Iglesia Magistral de Alcalá de Henares en la primera mitad del siglo XVIII. Por consiguiente, las obras de estos maestros que pudieron conservarse en este templo debieron haberse quemado durante el incendio provocado por ataques vandálicos ocurridos en la Guerra Civil Española (Calderón Alcántar, 2012: 40).¹⁵

5. Gregorio Bartolomé Remacha (fl. 1715-1754). Ejerció el papel de maestro de capilla en la Real Iglesia de San Cayetano de Madrid¹⁶ al menos desde 1715 hasta 1731;

¹⁵ Debido a la falta de documentación en la catedral de Alcalá de Henares sobre Moratilla y Remacha, se ha podido certificar su magisterio de capilla en este lugar a través de la consulta de pliegos impresos de las letras de los Villancicos que se han de cantar en la ... Magistral de S. Justo y Pastor de ... Alcalá de Henares en los Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo, años de 1733, 1735 y 1736 en el caso de Moratilla (E-Mn R/34986/2), y 1754 en el caso de Remacha (E-Mn VE/1327/37), conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca de Catalunya, respectivamente.

¹⁶ Este templo también fue incendiado durante la Guerra Civil Española, y la mayor parte de su archivo documental se perdió.

posteriormente desempeñó el mismo puesto en la capilla de la colegiata de Toro (Zamora) hasta 1744, y en 1745 está registrado como maestro de capilla de la Santa Iglesia Magistral de San Justo y Pastor de Alcalá de Henares. La última referencia de este músico es del año de 1754, cuando figuraba como maestro de capilla de dicho templo (Calderón Alcántar, 2012: 19-44).

6. Francisco Moratilla (fl. 1714-1738). Antes que Miguel Bernal Jiménez mostrara especial interés en este músico los datos biográficos sobre Moratilla eran escasos. Mediante la información proporcionada a Bernal, en el año 1948, por el musicólogo español Higinio Anglés (entonces director del Instituto Español de Musicología), se sabía que Francisco Moratilla había sido maestro de capilla de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares en 1735 (Bernal Jiménez, 1952: 9). A la fecha es muy poco lo que se ha avanzado sobre el conocimiento de la trayectoria artística de este músico debido, principalmente, a la destrucción de los archivos de la Catedral de Alcalá de Henares. Debe sumarse un misterio más a lo complejo que es hacer la consulta y recopilación documental completa sobre este maestro de capilla: la coincidencia temporal con el compositor, teórico, cantante y fraile jerónimo Gabriel de Moratilla, maestro de capilla en el Monasterio de San Lorenzo El Escorial desde 1743 hasta 1757 (Igoa Mateos, 2014: 57), donde se conservan algunas de sus obras (Rubio, 1982: 19, 42, 396, 647).

Debido a que el villancico *Hola pastorcillo* (MEX-MOcr 034) exhibe en su portadilla la autoría “Por Dn. Fran[cis]co Moratilla” se toma a este y no a Gabriel de Moratilla como autor de las obras conservadas en este fondo, con las reservas que el caso merece. Por ahora, se ha incrementado el margen de florecimiento de Francisco Moratilla gracias al hallazgo de documentos impresos de pliegos de letras de villancicos y a la recopilación de obras de este compositor conservadas en archivos mexicanos y españoles. Las obras de Francisco Moratilla existentes (y desaparecidas en algunos casos) de las que a la fecha se tiene conocimiento se encuentran en:

A. Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa

1. Misa a 8 con violines. Partes existentes: B; vl 1; bc, bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: A. Incompleta (MEX-MOcr 032).
2. Villancico a 8 sin violines *A Belén esta noche*, 1732. Partes existentes: Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; bc.fig. Claves Altas. Tonalidad: 1t. Completa (MEX-MOcr 033).
3. Villancico a 4 con violines *Hola pastorcillo*. Partes existentes: S (2x), A, T, B; vl 1, vl 2; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: 1tt. Completa (MEX-MOcr 034).
4. [Villancico] a 8 con violines *Cuidado, mortales*. Partes existentes: Coro 1: S 1, S 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; ob, vl 1, vl 2; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: D. Completa (MEX-MOcr 035).
5. Villancico a 8 con violines *Ha del oscuro monte*. Partes existentes: Coro 1: S, A, T; Coro 2: S, T, B; vl 1, vl 2; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: Eb. Incompleta (MEX-MOcr 036).

Dos casos llamativos son los siguientes títulos, pues a través de ellos Miguel Bernal Jiménez mostró interés por este compositor, lamentablemente ya no se conservan en este archivo al menos desde 1984, como lo demuestra el inventario antes señalado.

1. Dúo [villancico] *Ha negliyo*, 1723. Dotación original: T, B; bc. Tonalidad: [F].¹⁷
2. Villancico a 6 *Dos licenciados gorriones*, 1729. Tonalidad: [C].

Algunos inventarios de papeles de música que tenía la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII también atestiguan la presencia de obras de Moratilla (MEX-MOc), aunque en la actualidad no se conserva ninguno de estos títulos en el archivo musical catedralicio.

1. 2º *Inventario Memoria de la música que tiene esta Santa Iglesia...*, 1781 – 1783 (MEX-MOc 3 3.4 134 bis 22 [1795-1815]):
 - Vill[anci]co al nacim[ien]to de Xpto [Christo] Moratilla;
 - Villancico â quatro con V[ioline]s de Navi[da]d Moratilla;
 - Vísperas de Moratilla;
 - Missa de Moratilla.
2. *Inventario de los Papeles de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Valladolid hecho el año de 1796...* (MEX-MOc 3 3.4 135 [1796]):
 - [Dixit Dominus] de Moratilla â 4 con violines que contiene 7 papeles;
 - Magnificat de Moratilla â 4 con v[ioline]s q[u]e contiene 9 papeles;
 - Misa de Moratilla â 8 con v[ioline]s contiene 13 p[a]p[ele]s.

B. Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango

3. Villancico a ocho voces con violines *Vaya, fuera, caiga*, 1734. Partes existentes: Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; vl 1, vl 2; bc. Completa (MEX-Dc Ms. Mus. 216; Davies, 2013: 380).

C. Biblioteca Nacional de España

4. Villancico a 8 voces *Resuenen las voces* (Santísimo Sacramento), 1722. Partes existentes: Coro 1: S, A, B; Coro 2: S, A, B; bc.fig. Claves altas. Tonalidad: 1t. Incompleta (E-Mn MC/3882/28).
5. Villancico a 4 voces *Moradores de la tierra* (Santísimo Sacramento), 1732. Partes existentes: S, A, T, B; bc.fig. Claves altas. Tonalidad: 5t. Completa (E-Mn MC/3882/29).
6. Villancico a 4 voces *Oh, qué pan* (Santísimo Sacramento). Partes existentes: S, A, T, B; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: A. Completa (E-Mn MC/3881/52).

¹⁷ Datos tomados de las notas ilustrativas que Miguel Bernal incluyó en su estudio y catálogo sobre este archivo (Bernal Jiménez, 1939: 19-45). La Biblioteca Ignacio Mier Arriaga del Conservatorio de las Rosas conserva las partichelas (copiadas a base de mimeógrafo) utilizadas para el montaje, probablemente, con el coro de los Niños Cantores de Morelia, con lo cual es posible reconstruir una versión a partir de fuentes secundarias y no facsimilares de los villancicos de Moratilla: *Ha negliyo* y *Dos licenciados gorriones*.

Se han localizado también tres documentos impresos correspondientes a pliegos de letras de villancicos a cantarse en los maitines de Navidad en la Santa Iglesia Magistral de Alcalá de Henares en los años 1733 (Biblioteca de Catalunya, E-Bbc RES 1054/ 16-8), 1735 (Biblioteca Nacional de España E-Mn R/34986/2) y 1736 (E-Bbc RES 1054/ 17-8). El catálogo digital de la Biblioteca Nacional de España ofrece el índice de primeros versos del ejemplar impreso de 1735, que se reproduce a continuación.

Villancicos que se han de cantar en la ... Magistral de S. Justo y Pastor de ... Alcalá de Henares en los Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo este año de 1735 / siendo Maestro de capilla don Francisco Moratilla.

Kalenda: *Alados moradores...* [Estr., Recit. y Area].

Primero Nocturno. Villancico primero: *Montes de Belèn...* [Estr., Recit. y Area].

Villancico segundo: *Como saben que esta noche...* [Int., Estr. y Coplas].

Villancico tercero: *Negliya ha veniru...* [Estr. y Coplas].

Segundo Nocturno. Villancico cuarto: *Zagalas, conmigo...* [Estr., Tonada y Coplas].

Villancico quinto: *Oyes, Barthola?...* [Estr., Recit., Area, Recit. y Ayroso].

Villancico sexto: *Viendo que el Niño en Belén...* [Int., Estr. y Coplas].

Tercero Nocturno. Villancico septimo: *Oye zagal mio...* [Estr. y Coplas] (E-Mn R/34986/2).

En dichos pliegos impresos figura Francisco Moratilla como maestro de capilla, y son precisamente estos tesoros impresos los que permiten, por ahora, trazar una ruta del florecimiento artístico parcial de este músico. Aunque, evidentemente, las fechas de copia de los documentos musicales aquí señalados demuestran que Moratilla estuvo activo al menos una década antes; es decir, desde 1722. Por otra parte, Louis Jambou señala que “Francisco de Moratilla, a partir de 1714 siguió el cargo de MC hasta el Corpus de 1738; el 9 de junio de este año cobró 175 reales por la participación de su capilla en esta fiesta” (Jambou, 1999: 222). En 1738 este puesto fue ocupado por un pupilo del propio Moratilla, a quien este había impartido clases de gramática y música: Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787), célebre teórico y compositor (Recasens, 2001: 503).

Otro grupo de compositores presentes en el Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa María corresponde a los músicos de origen novohispano, o incluso extranjeros, que se desempeñaron activamente en la Nueva España y cuya obra también ha gozado el beneficio de la circulación y representatividad en varios archivos y bibliotecas novohispanas, como es el caso de Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, Ignacio de Jerusalem, etcétera. En virtud de que la vida y obra de estos músicos ya ha sido estudiada parcialmente, no se ha contemplado abordarlos en este estudio.

Finalmente, uno de los puntos sustanciales de este texto lo configuran los músicos y compositores activos en Valladolid de Michoacán, principalmente en la catedral, mientras el Colegio de Santa Rosa también florecía. Es posible que las colegiadas que practicaban el arte musical llegaran a tener alguna relación con estos músicos al grado que algunas de sus obras se conservan actualmente en este fondo documental. Sobre estos maestros vallisoletanos se conocen pocos datos; por lo tanto, resulta fundamental

ofrecer aquí una selecta recopilación curricular a manera de fuentes para el estudio de su vida y obra.

7. Francisco Javier Ortiz de Alcalá (fl. 1726-1761). Desempeñó diversos cargos al servicio catedralicio. En el ámbito administrativo fue bibliotecario, notario de rentas y mayordomo del Convento de Santa Catalina de Siena y del Colegio de Santa Rosa (Carvajal Ávila, 2014: 155). Su desempeño musical también delinea rubros diversos, aparece como copista de un gradual para diversas festividades, con música compuesta por Roque Franco Benítez, fechado en 1733 (Kelsey, 2000: 46). Fue maestro de música de los monacillos de coro de la catedral hasta 1740 (Carvajal Ávila, 2014: 324). No obstante, su faceta más interesante es de músico de la capilla catedralicia y compositor. Sus seis títulos conservados en este archivo están dedicados a las dos instituciones femeninas en las que fue mayordomo y superintendente:

- Al Convento de Santa Catalina de Siena, a quien dedica una pequeña secuencia que puede interpretarse a solo y a 4 voces sobre el texto latino *Lux advenit veneranda*;
- Al Colegio de Santa Rosa María de Valladolid compone 4 villancicos y un romance, tres de los cuales parecen formar un ciclo, pues corresponden *A los Dolores de María Santísima Señora nuestra*; varios papeles entre estas obras comparten la misma filigrana, la misma tinta y un trazo musical cuidadoso y profesional (recordemos que ya fue señalado como copista). Pareciera tratarse, en todos los casos, de manuscritos autógrafos cuya firma es uniforme al igual que la dedicatoria: “Para las Señoras Colegialas de Santa Rosa de Santa María de esta Ciudad de Valladolid. Por el menor de sus siervos Francisco Xavier Ortiz de Alcalá” (MEX-MOcr 046).

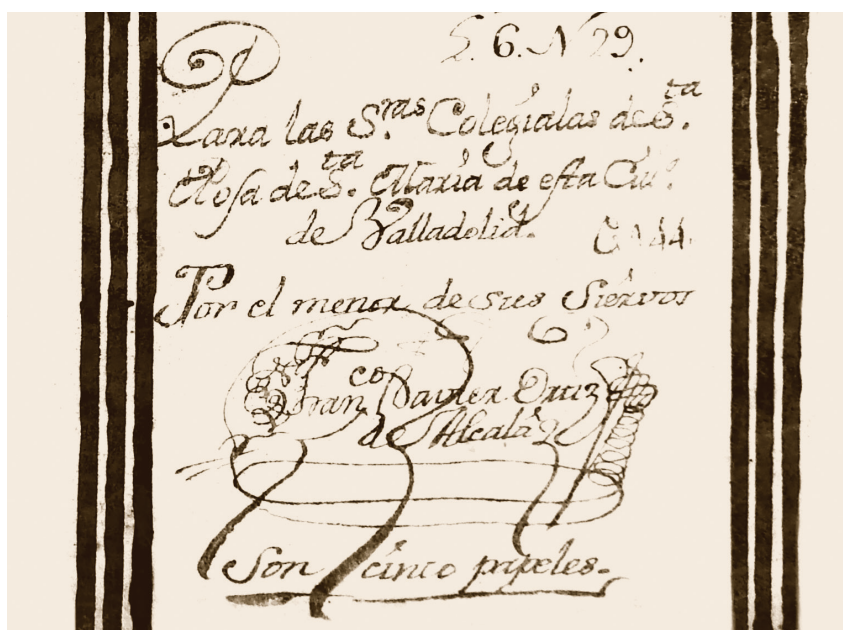


Figura 10. Dedicatoria y rúbrica de Francisco Xavier Ortiz de Alcalá (MEX-MOcr 046).

Es pertinente considerar que Ortiz de Alcalá personaliza la dotación vocal de sus obras aquí conservadas, considerando prioritariamente las voces blancas. Inclusive, en obras a 4 voces asigna cuatro tiples (soprano), características atípicas al repertorio vocal panhispánico del siglo XVIII.¹⁸ El último dato recogido de Ortiz de Alcalá tiene fecha del 16 de diciembre de 1761, cuando la rectora del Colegio le solicita que se cubran los gastos cotidianos del mismo; entre ellos, cuerdas para el arpa (Archivo Histórico Manuel Castañeda, G/S, XVIII/C-13 Leg 11 [1759-1762]). El siguiente mayordomo del Colegio fue su hijo José Antonio Ortiz de Alcalá. Las obras hasta ahora conocidas de Francisco Javier Ortiz de Alcalá son:

1. Villancico a 4 voces *Al monte suspiros* (a los dolores de María). Partes existentes: S 1, S 2, A, T; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: Bb. Completa (MEX-MOcr 046).
2. Villancico a 4 voces *Piloto es el amor* (a los dolores de María). Partes existentes: S 1, S 2, S 3, A; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: F. Completa (MEX-MOcr 047).
3. Secuencia a solo y a 4 con violines *Lux advenit veneranda* (Santa Catarina de Siena). Partes existentes: S 1, S 2, S 3; vl 1, vl 2; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: 1tt. Completa (MEX-MOcr 048).
4. Romance a 4 voces *Oh, Madre amante* (a los dolores de María). Partes existentes: S 1, S 2, S 3, S4; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: 1t. Completa (MEX-MOcr 049).
5. Villancico a 4 voces ¿Para dónde caminas Joseph tan ciego? (a san José). Partes existentes: S 1, S 2, S 3; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: F. Incompleta (MEX-MOcr 050).
6. Villancico a 4 voces *Cantad nuevas glorias* (celebración de primera misa), 1754. Partes existentes: S 1, S 2, S 3, T; vl 1, vl 2; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: F. Completa (MEX-MOcr 051).

8. Vicente Anastasio de Alcázar (fl. 1749-1780). Este músico representa uno de los casos más llamativos relacionados con los archivos histórico-musicales tanto de la Catedral de Valladolid de Michoacán como del Colegio de Santa Rosa María. Se desempeñó como monacillo desde 1749, estuvo encargado de cantar el tiple primero y de ayudar de contralto. En 1759 obtuvo la plaza de arpista con la obligación de enseñar este instrumento a los monacillos. Finalmente, llevó la plaza de copista desde 1773 hasta su muerte acaecida en 1780. Existen varias referencias a este músico en las fuentes, a veces como propietario, otras como donador de manuscritos al Colegio de Santa Rosa y también como compositor. Existen obras suyas en el Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa y en la colección de música de la Arquidiócesis de Durango. El terceto *Ay, inmortal ausencia*, de Vicente Anastasio de Alcázar, es de especial interés pues se trata de música para representarse escénicamente por las colegialas durante los coloquios. Los personajes a los que alude esta obra son Misael, Azarías y Ananías, del pasaje del *Antiguo Testamento* sobre “los tres jóvenes en el Horno Ardiente”.

¹⁸ En la mayor parte de las partichelas vocales aparece el nombre de colegialas que interpretaban la música, aunque de momento este tema no será abordado en este estudio.

1. Terceto *Ay, inmortal ausencia* (coloquio). Partes existentes: S 1, S 2, S 3; vl 1 vl 2; bc.fig. Claves naturales. Tonalidad: a. Completa (MEX-MOcr 002).
2. Aria *Ay, Dios dueño*, dúo con violines y bajo (acto de contrición). Partes existentes: S 1, S 2; vl 1, vl 2; bc. Completa (MEX-Dc Mss. Mus. 444 y 623; Davies, 2013: 83).

9. Cayetano de Perea (fl. 1750-1785). Fue monacillo de la Catedral de Valladolid de Michoacán, encargado de cantar la voz de tiple y eventualmente de contralto. Al mudar la voz, sirvió como cantollanista; obtuvo la plaza de tenor primero a partir de 1773; también llevó plaza como instrumentista de violón y tololoche (Carvajal Ávila, 2014: 503, 512, 534). Miguel Bernal Jiménez destaca que Cayetano Perea fue nombrado maestro de canto llano en el Colegio de Infantes de la Catedral de Valladolid de Michoacán el 20 de noviembre de 1782. Además, llama la atención su papel como teórico y autor de un tratado manuscrito titulado *Breve explicacion de la Teorica del canto llano* (Bernal Jiménez, 1952: 10, 15). En el Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa María aparece como compositor de cuatro obras, todas ellas de tipo litúrgico en lengua latina afines a su calidad como especialista en canto llano. Perea también escribió expresamente estas obras, pensando en las tesituras de las colegialas:

- Motete a 4 *Te invocamus* (Santísima Trinidad). Partes existentes S 1, S 2, S 3, B. Claves naturales. Tonalidad: a. Completa (MEX-MOcr 054).
- Salve a 4. Partes existentes S 1, S 2, S 3. Incompleta (MEX-MOcr 055).
- Misa de Difuntos a 4 con violines y trompas, 1771 (fecha de copia). Partes existentes: T. Incompleta (MEX-MOcr 056).
- Secuencia a solo y a 4 *Stabat Mater* (a Nuestra Señora de los Dolores). Partes existentes: B. Tonalidad: 1tt. Incompleta (MEX-MOcr 057).

10. Ignacio Ortiz de Zárate (fl. 1799-1811). Miembro de una familia de músicos. Le fueron otorgadas las plazas de tiple, tenor, contrabajo (instrumento) que desempeñó entre 1799 y 1811, cuando dejó Valladolid para establecerse en Guadalajara (Carvajal Ávila, 2014: 503, 535, 571). Existen obras de este músico en el archivo de música de la catedral de Morelia y también en el correspondiente fondo musical de la catedral de Guadalajara. El Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa conserva un villancico compuesto por este de características peculiares: en primera instancia por la temporalidad –en Valladolid se había abandonado la práctica de componer villancicos debido a que el maestro de capilla Carlos Pera prefería emplear textos religiosos por medio de *contrafacta* a arias en estilo italiano que él mismo había traído a la Nueva España–; en segundo lugar, porque las secciones corresponden más bien con la estructura de la cantata, es decir, recitativo-allegro (aria da capo), pero sin renunciar a las coplas propias del villancico.

- Villancico a 4 con violines, trompas y bajo *Escuchad dos sacristanes* (Nacimiento), 2 de octubre de 1790?. Partes existentes: S 1, S 2, A, T; vl 1, vl 2; bc.fig. Incompleta (MEX-MOcr 052).

CONCLUSIÓN

A medida de que los procesos de investigación aumentan, resulta difícil abordar por completo los aspectos significativos correspondientes a un archivo histórico como el que se ha estudiado aquí. Muchas líneas de investigación no pudieron incluirse en este texto como la conformación del archivo musical y los maestros de música que estuvieron formalmente contratados para instruir a las colegialas; las maestras de capilla, cantantes e intérpretes representan otro tema de suma importancia para comprender mejor la actividad musical que se desarrollaba en el colegio. He logrado recoger información sobre las principales festividades a las que se ponía especial énfasis y representaban funciones de mayor solemnidad, lo que ayudará a comprender que algunas festividades predominan en el corpus de documentos musicales conservados. La compra y mantenimiento de instrumentos musicales, el análisis, edición y catalogación del archivo completo son empresas indispensables a realizar en este fondo documental.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, 1939. *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (Siglo XVIII)*. Morelia: Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás.
- _____, 1951. "La Música en Valladolid de Michoacán". *Nuestra Música* 23: 153-176.
- _____, 1952. "La Música en Valladolid de Michoacán". *Nuestra Música* 25: 5-16.
- CALDERÓN ALCÁNTAR, Edgar Alejandro, 2010. "Villancicos de Gregorio Remacha en el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa". Conservatorio de las Rosas: tesis de licenciatura.
- _____, 2012. "Gregorio Bartolomé Remacha (fl. 1715-1754): Rutas metodológicas para el redescubrimiento de un maestro de capilla". *Anuario Musical* 67: 19-44.
- _____, 2013. "La música en la Catedral de Morelia. Breve panorama a través de algunos inventarios de su archivo musical". *Boletín Rosa de los Vientos* 4: 31-37.
- CARREÑO, Gloria, 1979. *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid 1743-1810*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- CARVAJAL ÁVILA, Violeta Paulina, 2007. "Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal". Conservatorio de las Rosas: tesis de licenciatura.
- _____, 2014. "Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII". El Colegio de Michoacán: tesis de doctorado.
- CORONA, Antonio, 2007. "Dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII: un caso de musicología forense". *Anuario Musical* 62: 205-228.
- DAVIES, Drew, 2013. *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: UNAM.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 2002. "Tabula compositoria, partitura, chapara y borrador. Formas de anotar la polifonía y la música instrumental en el ámbito hispánico durante el periodo Barroco". En *Im Dienst der Quellen zur Musik*:

- Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider Verlag.
- _____, 2010. “José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de Música –dimensión internacional– para su estudio”. *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura* 3: 59-104.
- FUENTE CHARFOLE, José Luis de la, 2007. “Inventarium Librorum Musicae: Nueva aportación documental sobre el Archivo Musical de la Catedral de Cuenca (siglos XVII–XVIII)”. *Anuario Musical* 62: 171-204.
- GUERBEROF HANN, Lidia, 2006. *Archivo Musical. Catálogo*. México: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe.
- IGOA MATEOS, Enrique, 2014. “La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler”. Universidad Complutense de Madrid: tesis de doctorado.
- JAMBOU, Louis, 1999. “Alcalá de Henares”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, coord. Emilio Casares Rodicio. Vol. 1. Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU, pp. 218-224.
- KELSEY, Mary Ann y Harry KELSEY, 2000. *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia*. Zamora: El Colegio de Michoacán .
- LÓPEZ CALO, José, 1988. *La Música en la catedral de Segovia. Catálogo del Archivo de Música*. 2 vols. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.
- MARÍN LÓPEZ, Javier, 2012. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. Vol. 1. Jaén: Sociedad Española de Musicología, Universidad de Jaén.
- MIRANDA, Ricardo, 1997. *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*. Morelia: Conservatorio de las Rosas.
- MOUSE, M., 1939a. “Aficiones raras”. *Schola Cantorum* 1, 2: 33-36.
- _____, 1939b. “Un segundo villancico de Moratilla (1723)”. *Schola Cantorum* 1, 4: 9-11.
- MUJICA PINILLA, Ramón, 2004. *Rosa limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Institut français d’études andines, FCE.
- MURIEL, Josefina y Luis LLEDÍAS, 2009. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México: UNAM.
- ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo, 1970. *Breve Historia de la Música en México*. México: Porrúa.
- PAREYÓN, Gabriel, 2007. *Diccionario enciclopédico de Música en México*. Vol. 2. México: Universidad Panamericana.
- RECASENS, Albert, 2001. “Rodríguez de Hita, Antonio”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, ed. Stanley Sadie. Londres: Macmillan, pp. 503-504.
- RUBIO, Samuel y José SIERRA, 1982. *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial (II)*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio, 2006. *Francisco Pablo de Matos Coronado*. Las Palmas de Gran Canaria: Pastor Bonus.

- STEVENSON, Robert Murrell, 1952. *Music in Mexico. A Historical Survey*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- _____, 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: General Secretariat, Organization of American States.
- TELLO, Aurelio, coord., 2005. *Catálogo de la Colección Sánchez Garza*. Manuscrito no publicado.
- ZAMORA PINEDA, Gladys Andrea, 2016. “Reviviendo a un maestro de capilla: Tomás Ochando”. Conservatorio de las Rosas: tesis de licenciatura.

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

MERCEDES DE LEÓN GRANDA

Conservatorio de las Rosas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- [32] Misa a cuatro con violines, oboes, flautas, trompas y órgano obligado. Antonio de Juanas.
- [140] Maitines de El Salvador a 4 voces, con cuerdas, maderas y metales. Mariano Eízaga, Antonio Juanas.
- [142] Responsorios 1° y 7° de la Transfiguración a voces con cuerdas, clarinetes, cornos y trombón. Mariano Elízaga.
- [151] Responsorios de la Transfiguración del Señor: 1797. Antonio Juanas.
- [152] Maitines de la Transfiguración del Señor e Invitatorio a 4 voces con violines, bajo, oboes y trompas, 1802. Antonio Juanas.
- [157] Responsorios del 2 al 7 de la Transfiguración a 4 voces con cuerdas, maderas y metales. Benito Ortiz.
- [252] Vísperas de la Transfiguración con violines, bajo, oboes, trompas y órgano (ver nota final).⁷
- [310] *In Festo Transfiguratione D.N.S.J* a 2 voces iguales y órgano. Anónimo.
- [356] Responso 6° a órgano obligado del Divino Salvador para cuerdas, maderas y metales.⁸ Antonio Juanas (Archivo de la capilla musical de la Catedral de Morelia, 2005).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ilustrísimo Señor,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ Hijo de Bernardino Loreto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² Carpeta 151.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ No aparece en el inventario de 2005.

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

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

FUENTES

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE MÚSICA RELIGIOSA ESPAÑOLA (CIMRE): DOS CAMINOS PARA LA INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA

GLADYS ZAMORA PINEDA Y ODEL HERRERA PAREDES

Conservatorio de las Rosas

Durante el curso de “Música en Compostela”, realizado en el mes de agosto del 2014, tuvimos la oportunidad de trabajar en la biblioteca del sacerdote jesuita español José López Calo. El padre nos sugirió la posibilidad de dar a conocer, aunque fuese de manera general, el acervo que se resguarda entre los muros del CIMRE, orientándonos sobre la manera de cómo realizar la descripción. Se trata de una biblioteca privada muy vasta; está especializada en música religiosa española, pero debe entenderse esta finalidad en un sentido muy amplio. Una de las características más notables es que, además de los principales libros publicados a lo largo del siglo XX sobre música religiosa española o sobre música religiosa en general, contiene un número significativo de impresos antiguos y una gran cantidad de manuscritos. El Pbro. Calo afirma –con su infalible memoria– que desde aproximadamente 1955 estuvo en contacto con muchas librerías, cuyos catálogos de libros antiguos le permitieron conseguir bastante de lo que posee en su biblioteca; por ejemplo, *El Procesionario de la Colegiata de Talavera de la Reina*, del siglo XIV que, como consta en la nota que él mismo escribió en el reverso de la tapa o encuadernación, fue adquirido en el anticuario de Madrid Estanislao Rodríguez, el 4 de diciembre de 1995.

Por otra parte, su biblioteca se entremezcla con su archivo personal, labor de casi 60 años de recoger datos en los archivos de las catedrales españolas, con la particularidad de que de esos 60 años, 52 estuvo acompañado y ayudado por su hermana María Teresa. Son más de 1200 libretas en las que ellos dos anotaron una cantidad importante de datos respecto a la música y los músicos que encontraron al pasar hoja a hoja los volúmenes de actas capitulares de las catedrales o los legajos con cuentas de fábrica, notas de secretaria, etcétera; las fichas de más de 30 000 composiciones que catalogaron en los archivos y que están perfectamente ordenadas en amplios ficheros; 80 000 fichas con información sobre músicos españoles y referencias topográficas, que completaron con los datos que iban encontrando en las más diversas fuentes, de libros o artículos. Y, por supuesto, las notas, borradores, estudios preliminares y más, de los más de 80 libros y 300 artículos que lleva publicados sobre música religiosa española, así como de las conferencias de contenidos inéditos.

La biblioteca ocupa el tercer piso de un ala del antiguo convento de los agustinos, ahora destinado a Residencia de los Jesuitas de Santiago, y está organizada en secciones por materias y distribuida en cuatro salas. La primera es donde trabaja el Pbro. Calo y contiene cuatro secciones principales: 1) Diccionarios y enciclopedias, 2) las carpetas con las libretas del padre Calo y su hermana, 3) Biografías y 4) Valiosos.

En la primera sección se encuentran todos los diccionarios internacionales de música: del *Grove* tiene tres ediciones –la última del *Grove's Dictionary*, en 10 volúmenes, y las dos del *New Grove*; la primera, de 1980, en 20 volúmenes, y la segunda, de 2001, en 29–. Igualmente el *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (mgg); el *Riemann Lexikon*; las dos ediciones del diccionario de la UTET (Italia) –la primera, de 1977, en 6 volúmenes, y la segunda, de 1983, en 12–; el *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, de la Laaber-Verlag, en 13 volúmenes, etcétera; además, claro está, de los diccionarios españoles y otros dos “generales”. La biblioteca cuenta, entre otras curiosidades bibliográficas, con un ejemplar de la edición original, de 1868, del diccionario de Parada y Barreto, y lo publicado del *Diccionario biográfico y bibliográfico* de Pedrell.

La segunda sección contiene, como ya dijimos, las carpetas con las libretas del padre Calo y su hermana. De ella no ofreceremos más detalles, sin embargo, es una sección de un alto valor y que sobresale de entre toda la biblioteca por el hecho de ser manuscrita y de no poseer copia de seguridad en ningún tipo de formato.

La tercera, Biografías, tiene una primera subsección, que llena un estante entero con diccionarios exclusivamente biográficos o libros que tratan de varios músicos. Cabe mencionar aquí los cuatro tomos del diccionario *Efemérides*, de Saldoni, en su primera edición (1860) –encuadernada en media piel, con estampado en el lomo *Accésit de arpa* y en la contraportada, a mano, la dedicatoria “A la alumna D^a María García” y el sello del Conservatorio de Madrid– y en la reproducción moderna. Las biografías propiamente dichas abarcan casi todo el resto de los estantes de esta primera sala: un número insospechado de libros sobre los diversos músicos de cualquiera nación o tiempo que sean. Mozart, por ejemplo, ocupa una buena parte de los seis anaqueles de un estante; la sección incluye un ejemplar de la edición del Köchel, así como las obras completas del gran compositor vienés, publicadas por Bärenreiter en 20 volúmenes; también es importante la colección de libros sobre las óperas mozartianas. Algo parecido habría que decir de los otros grandes compositores universales, desde Bach o Beethoven hasta Schubert, Schumann o Brahms, Debussy o Stravinsky, y quizá más que de ningún otro, Verdi, por el simple hecho de que el Pbro. Calo es un “verdiano” apasionado. Falta mencionar, por último, el *Viaje a Jerusalén*, de Francisco Guerrero, del que posee ediciones recientes y cuatro antiguas: desde la primera, de 1590, hasta la de Madrid, de 1790. Y de lo más reciente se podrían señalar los cinco volúmenes autobiográficos de Pedrell (además, claro está, de los *Escritos Heortásticos*).

En cuanto a los Valiosos, el padre Calo confiesa pertenecer al gremio de los “bibliófilos”; ha adquirido un alto número de las ediciones modernas facsímiles de códices medievales: destaca, por ejemplo, el código del *Beato de Liébana*, incluyendo la edición de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa, que por ser un poco más tardía –aunque no inferior en belleza de sus miniaturas–, no suele figurar en las monografías sobre esta notable fuente documental de la Edad Media; del mismo valor son el *Código Calixtino*, el de *las Huelgas*, etcétera. De *Las Cantigas de Santa María*, del rey Alfonso el Sabio, posee no solo ejemplares españoles, sino también de Florencia.

La sala segunda está dedicada a Higinio Anglés –rector del Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma, musicólogo excelso, consejero de tres papas, consultor de varias

congregaciones romanas y del Concilio Vaticano II, de quien el padre Calo suele decir que fue su Maestro, con mayúscula—, donde se custodia su archivo personal, que pocos días antes de morir le fue encargado al padre Calo. Son en total 18 cajas archivadoras, sin que hasta ahora haya permitido a nadie ver su contenido. La sala contiene cuatro secciones principales: 1) España, 2) Técnica musical, 3) Revistas y 4) Discos. España ocupa cerca de la mitad de los estantes de la sala; la sección está dividida en varias subsecciones: General, Secciones especiales (educación, folklore, ópera-zarzuela...), Historia (subdividida en General y luego por siglos), y a continuación la parte principal, por regiones, y cada región por provincias. También en ella, entre los libros que la integran, se encuentran algunos que llaman la atención: todos los publicados en el siglo XIX y comienzos del XX por Carmena y Millán, Peña y Goñi, Barbieri (incluida la edición original del *Cancionero de Palacio*), Cotarelo y Mori, y —por supuesto— los de Pedrell, Subirá, etcétera. El ejemplar de la edición original de la *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, de Carmena y Millán, con el importante prólogo de Barbieri, aparte de ser la edición original, tiene el valor añadido de estar dedicado y firmado, por Barbieri mismo, a José María Sbarbi. La misma sistematización caracteriza a las demás subsecciones. Por ejemplo, en la General se encuentra la *España Sagrada*, del p. Flórez, continuada por el p. Risco, que ocupa casi un estante completo; “el Madoz”, es decir, el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, de Pascual Madoz, completo y en perfecto estado de conservación, y tantas otras publicaciones difíciles de encontrar, como no sea en una biblioteca muy especializada.

La sección Técnica musical ofrece más sorpresas, porque en ella se encuentran ejemplares de las principales ediciones de teóricos musicales —Bermudo, Cerone, Lorente, Nasarre (con los dos volúmenes del tratado “grande”, de 1724, en folio menor, y el preliminar *Fragmentos músicos* de 1700)—; el tratado *Del origen y reglas de la música*, del padre Eximeneo (con su edición italiana y la traducción española de Francisco Antonio Gutiérrez, incluido el cuarto volumen en la edición de Barbieri); los dos tratados principales de Rameau, el de armonía, de 1722, y el de la *Nueva teoría* de 1726; el poema *La Música*, de Iriarte, en su primera edición de 1779 y las traducciones a otras lenguas, finalmente, los métodos de solfeo, armonía, composición, etcétera, del siglo XIX. Lo referido se encuentra en la primera subsección, intitulada Tratados. Entre otras subsecciones, sobresale la de Guías, que en realidad son estudios, análisis, etcétera, de la música vocal y sobre todo instrumental (música de cámara, sinfónica, de piano y más), en los principales idiomas europeos; le siguen los de estética, pedagogía, ensayos... Una mención especial merece la subsección de la ópera, con una larga colección de historiografías: la de la UTET, en 6 volúmenes, y la del Grove, en 4; diccionarios y repertorios, incluido el de Loewenberg, pero sobre todo, una notable colección de libretos de los siglos XVIII, XIX y XX y las tres grandes series publicadas recientemente en España, en edición bilingüe.

Las revistas están ordenadas por naciones: Estados Unidos (*Musical Quarterly*, *Notes*, *Journal* de la Sociedad Americana de Musicología, *RILM Abstracts*, *Current Musicology*, *The Journal of Musicology*; ejemplares sueltos de la *Inter-American Music Review*); Inglaterra (*The Music Review*, *The Consort*, *Early Musis*); Alemania (*Die Musikforschung*, *Musica Sacra* ACV, *Archiv für Musikwissenschaft*); Francia (*Revue de Musicologie*); Italia (*Rivista Italiana di Musicologia*, *L'Organo*, *Bollettino Ceciliano*), etcétera. De España las

hay del siglo XIX: de Eslava, Soriano Fuertes y varias de fin de siglo, como *La Ilustración Hispano-Americana*; del siglo XX, completas, las tres grandes revistas de música religiosa: *Música Sacro-Hispana*, *España Sacro Musical* y *Tesoro Sacro Musical*, incluidos los respectivos suplementos, tanto los polifónicos como los orgánicos; también las dos revistas más importantes de antes de la Guerra Civil: *Revista Musica*, de Bilbao y *Revista Musical Catalana*. Por último, habría que mencionar varias revistas locales o de instituciones de las que es miembro el Pbro. Calo: la Academia de San Fernando (de la que es académico correspondiente desde 1968) y las de Galicia, Sevilla y Valladolid; varias de carácter histórico-religioso de Galicia (*Compostellanum*, *Lucensia*, *Archivos Mindonienes*) y, por supuesto, las tres revistas actuales: *Ritmo*, *Scherzo* y *Melómano*. Finalmente, se cierra esta sala con una colección de discos, tanto en vinilo (*long play*) como en CD, e incluso en laser-disc, de ópera, música sinfónica, de cámara y de piano.

La sala tercera está dedicada a Robert Snow, en agradecimiento a ese gran hispanista por haber legado al padre, en su testamento, su biblioteca y archivo. En lo referente a Hispanoamérica, contiene microfilms de archivos de Colombia, Guatemala, México y Venezuela. Pero además de la biblioteca y archivo de Snow, esta sala contiene otras dos secciones: Música religiosa e Historia. La Música religiosa, dividida de nuevo en subsecciones, inicia con los Libros antiguos, donde destacan, en primer lugar, los tratados litúrgicos desde comienzos del siglo XVI, por ejemplo, el *Processionarium secundum consuetudinem fratrum Ordinis Sancti Ieronymi, nunc denuo multis accessionibus locupletatum*, impreso en Alcalá en 1569, que se completa con otros de la misma orden; tratados de los cistercienses, dominicos, franciscanos, carmelitas, etcétera; tratados antiguos de música sagrada en general –métodos, tratados teóricos, polémicos (Sayas)–, donde sobresale el *Arte de canto eclesiástico y cantoral para uso de los seminarios*, del p. Antonio María Claret, en sus dos ediciones (1861 y 1863). Una de las joyas de esta colección es un precioso códice manuscrito del siglo XV, en vitela, que contiene los cantos procesionales de los cartujos hecho, con toda probabilidad, para un prior, como se deduce de la elegancia y encuadernación en cuero repujado y del tamaño, relativamente pequeño, para que el superior lo llevase en la procesión sin trabajo alguno. Entre los impresos antiguos se encuentran también el único ejemplar completo conocido de la edición del *Pasionario hispánico de Toledo*, de 1572, la *Lira Sacro-Hispana*, de Eslava, en sus diez volúmenes, y su *Museo orgánico español*; un ejemplar de la edición prínceps del *Caeremoniale Episcoporum*, que el papa Clemente VIII publicó en Roma en 1600, en cumplimiento de lo preceptuado por el Concilio de Trento; numerosos misales, breviarios y más, de los tres siglos pasados.

Las otras subsecciones de este primer apartado contienen generalidades, liturgia, canto gregoriano, derecho, formas musicales, repertorio y santoral. Un área particular está dedicada a la Compañía de Jesús. Destaca la subsección de Liturgia hispánica no solo por incluir un gran número de fuentes y estudios clásicos de los monjes de Silos, etcétera, sino también por los estudios y ediciones contemporáneas de Louis Brou, Michael Randel, Jane Hardie, Clyde Brockett, y los españoles Vives, Pérez de Úrbel, Pinell, Patino, Gonzalo Martínez, Fernández de la Cuesta, y más. Otra subsección de esta sala es Historia, subdividida en Historia general y por períodos, naciones, y estas en otras tres: Europa, Hispanoamérica (en ambos casos, primero generales y luego por

naciones) y Asia-África. En la sección de Historia general está, por ejemplo, la famosa *Storia della musica*, del Padre Martini, de 1757-1781, en folio mayor y su reproducción facsimilar, publicada en 1967 por la Akademische Druck de Graz (Austria). Cabe señalar igualmente los estudios de los primeros musicólogos germánicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX (Hugo Riemann, Friedrich Ludwig, Curt Sachs...), incluido el *Handbuch*, de Guido Adler, de 1924, así como la serie de *Libros que viven en música*, de la editorial Dent, de Nueva York, con las grandes monografías históricas de Gustav Reese, Manfred Bukofzer, Paul Henry Lang y otros más. En el subapartado de Naciones sobresale la colección *Portugaliae Musica*, los cuatro volúmenes del *Het oude Nederlandsche Lied* de los Países Bajos o los ocho volúmenes de Van der Straeten sobre los músicos flamencos de los siglos XV y XVI.

Esta biblioteca se especializa en la música en general y música religiosa en lo particular. No obstante, la música hispanoamericana se encuentra muy bien representada dentro de un ambiente de concepción más universalista. En la parte general están las dos monografías de Slonimsky y Behague (la edición en español está dedicada por el autor al padre Calo; además, también está un ejemplar de la edición en inglés), *La Música Coral en Latinoamérica*, de Suzanne Spicer y el diccionario de Ficher-Schleifer-Furman; las obras de Stevenson, además de otros diversos autores y temas. Luego vienen las monografías por naciones: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, etcétera. De Argentina habría que señalar las obras del padre Furlong y de Arturo Schiaca; sobre el tango, las de Javier Barreiro y de Estela dos Santos; de Bolivia, los numerosos volúmenes del padre Nawrot; de Cuba, están los nueve volúmenes de Miriam Escudero con las composiciones de Esteban Salas; de México, los catálogos de Stanford, Aurelio Tello y Javier Marín.

Finalmente, en esta sala está la colección de DVDs con más de 1300 ejemplares de ópera, música instrumental, cine, etcétera, de tal manera que se pueden consultar aquí doce versiones distintas de *Traviatas*, un número similar de *Rigoletos*, *Trovatores*, así como de *Normas*, *Turandots*, *Flautas Mágicas*, las múltiples grabaciones de Verdi; óperas del siglo XIX y algunas de la segunda mitad del XVIII (Paisiello, Pergolesi...). La música sinfónica, de cámara, de piano y conciertos; las sinfonías de Beethoven. Tiene, además de muchas otras: la versión integral de *Sonatas para piano*, por Barenboim, las tres grandes colecciones de las sinfonías, dirigidas por Karajan, Abbado y Bernstein; los grandes ballets de Tchaikovsky, etcétera.

La última sala está dedicada a una persona que aún vive y cuyo nombre el padre Calo no nos autorizó publicar, no obstante, aparece en la placa de la puerta. Este legado fue recibido por el donante en una herencia familiar y consiste en el archivo personal, con borradores y manuscritos de uno de los más egregios compositores españoles del siglo XIX, maestro de capilla en una catedral española. Aparte de ese legado, contiene cuatro secciones: Literatura y arte, Instrumentos musicales, Bibliografía y Archivo personal del Pbro. López Calo. La sección de Instrumentos musicales incluye todas las grandes monografías y diccionarios de instrumentos; destacan los métodos de teclado del siglo XVI-II, y los de piano (27 volúmenes) con una alta cantidad de obras españolas del siglo XIX, en fotocopia, recogidas en 68 volúmenes encuadernados. La sección Bibliografía incluye todas las grandes series internacionales, incluidas la del *The Music Index* norteamericano,

la de la germánica *Bibliographie des Musikschriftums*, así como los anuarios de la Internationale Gesellschaft für Urheberrecht. Lllaman la atención en el archivo del Pbro. López Calo dos estantes completos de cajas clasificadoras con una gran cantidad de composiciones, escritos sueltos, etcétera, divididos en dos apartados: manuscritos e impresos, donde se encuentra una cantidad extraordinaria de obras de todo tipo.

Este es, en resumen, el contenido de la biblioteca del Centro de Investigación de Música Religiosa Española. El CIMRE brinda a todo investigador musical la posibilidad de estudiar, gracias a la gran cantidad de fuentes, la música religiosa, española y, por supuesto, hispanoamericana. Agradecemos cordialmente al padre López Calo por habernos permitido usar con plena libertad este auténtico tesoro bibliográfico para nuestros estudios personales y facilitarnos la preparación de este documento.

Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas, editado por
la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia UNAM,
se terminó el 12 de diciembre de 2017.
Se utilizó en la composición la familia tipográfica Adobe Jenson Pro.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Cecilia López Ridaura,
Anastasia Krutitskaya, Raúl Casamadrid y Daniela Cadenas León.

La relación entre la ritualidad y la música en las celebraciones catedralicias ha sido uno de los temas fundamentales en la historia cultural de los virreinos y ahora se presenta como objeto de nuevas aportaciones. Como todo fenómeno festivo, es necesario estudiarlo desde los distintos sujetos que lo conforman, replantear el papel del cabildo catedralicio, revisar la función de la capilla de música, indagar sobre el sermón y los villancicos religiosos, revisar constantemente los repertorios musicales, replantear los usos del espacio catedralicio y la labor del público con sus propias formas de recepción.

Las reflexiones aquí reunidas son testimonio del coloquio “Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas”, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México y el Conservatorio de las Rosas en 2014, en el que participaron José López Calo, Margit Frenk, Aurelio Tello, Antonio Ezquerro Esteban y Luis Antonio González Marín, entre otros destacados investigadores. Este libro ofrece una visión panorámica sobre la voz y la fama, las representaciones y poder, los maestros de capilla, la sonoridad y las fuentes para el estudio de la música en las catedrales de la época virreinal.



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES

UNIDAD MORELIA