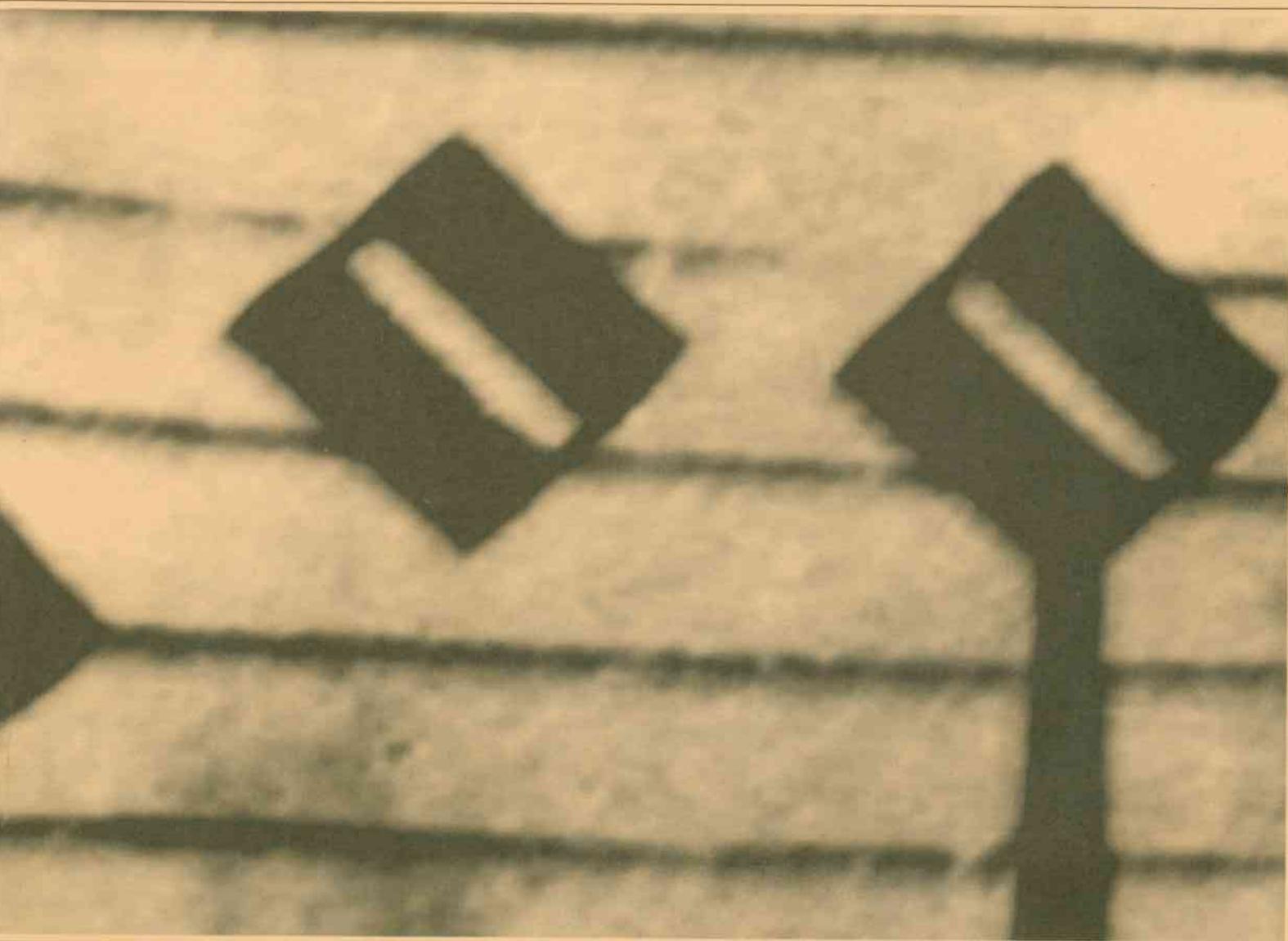


Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



Universidad Nacional Autónoma de México

7

Nueva época
marzo 2016

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 7, marzo de 2016**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella, Silvia Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

Editores responsables

Lucero Enríquez Rubio y Edén Zárate

Distribución y Correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5662-7250 y 5662-6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R.© Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.

De las imágenes: Secretaría de Cultura-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 5662-7250 y 5662-6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243; Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Impresos Herman, S.A., Av. San Jerónimo 2259, Col. Pueblo Nuevo Alto, Delegación Magdalena Contreras, C.P. 10640, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo del 2016, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impresa en México
Distribución gratuita

Contenido

Presentación	4
<i>Drew Edward Davies</i>	
<hr/>	
Trasplantar libremente de la iglesia de Sevilla	7
<i>Edén Zárate</i>	
Capellanes de coro por accidente: las capellanías de don Vasco o de Santa Fe en la Catedral de Valladolid de Michoacán	16
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
En las fronteras del virreinato:	23
Durango: <i>Daniel Elizalde</i>	24
Yucatán: <i>Ángel Gutiérrez Romero</i>	30
De los ocho capellanes “que llaman de Lorenzana”: 1653-1829	36
<i>Laura Elena Sánchez Hernández</i>	
<i>Ruth Santa Cruz Castillo</i>	
<i>Lizzet Santamaría Priede</i>	
De cantores a compositores: dos capellanes de coro de la Catedral de México, autores de canto mixto o figurado	53
<i>Javier Marín López</i>	
Apéndice	67
<hr/>	
Epílogo	76
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	
<i>Edén Zárate</i>	
Fuentes	77
Notas curriculares	84

Presentación

Drew Edward Davies

Northwestern University

¿Quién cantó en una catedral novohispana? Pues los sacerdotes y los niños de coro, por supuesto. Aunque podemos contestar intuitivamente esta pregunta, hasta un cierto nivel, un conocimiento más profundo del perfil de los personajes cantantes en el coro de una catedral sigue siendo difícil por la falta de investigación sobre este asunto fundamental.

Contestar “quién cantó” en las catedrales requiere un acercamiento a lo cotidiano más que a lo excepcional o a lo esplendoroso. Hemos concebido a los actores de la música de las catedrales como una sucesión de maestros y músicos de la capilla, y hemos prestado relativamente poca atención a otros personajes que también hicieron música, especialmente los sacerdotes, que cantaron música monofónica. Por ejemplo, en la literatura musicológica e histórica es más fácil encontrar el nombre de un violinista de la capilla de música que el nombre de un cantor de salmos en el coro. Imaginamos el sonido de la música de una catedral a través del canon de composiciones recuperadas y grabadas por ensambles de música antigua, los cuales casi siempre reproducen las partes instrumentales con más precisión histórica que las partes vocales; además, tienden a cortar o evitar el canto llano y rara vez coinciden con las dotaciones vocales originales de las obras. Sin embargo, saber con más precisión quién cantó y qué habilidades tenía quien cantaba pudiera ser de utilidad para conocer las prácticas de interpretación de antaño y ofrecer hoy día una interpretación “históricamente informada” de la música.

El repertorio práctico que dominó el ritual de las catedrales del mundo hispánico fue el canto llano. A los ojos de sus administradores, éste no era solamente un repertorio musical sino el vehículo para entregar la palabra de Dios a los fieles. Luego entonces, la infraestructura para llevar esto a cabo era muy visible en cualquier catedral: el coro, el facistol y los cantorales; estos últimos se cuentan entre los artefactos culturales más complejos de la catedral. Fueron dignidades, canónigos, niños y otros ministros los que ocupaban la sillería del coro y los que usaban los cantorales día tras día para celebrar la liturgia. Varios de ellos tenían un cargo específico en la jerarquía de la catedral: el de capellán de coro. Éstos destacan en la mezcla formada por canónigos, niños y cantores profesionales que hubo en las catedrales, puesto que cantaban en prácticamente todos los servicios.

El capellán de coro ocupó un rango intermedio en la jerarquía de una catedral. Aunque no participaba en el cabildo, tenía cierto prestigio y generalmente gozaba de sol-

vencia económica. Tenía que poseer una variedad de atributos sociales y habilidades aprendidas, entre ellas la de interpretar el canto llano. Esto requería una voz aceptable, alfabetismo musical, fluidez en el latín, conocimientos de teoría musical y experiencia para improvisar cantos, en forma parcial, por medio de los tonos salmódicos y otras fórmulas de recitación. El canto llano es un repertorio vasto y diverso: el conocimiento para poder moverse con soltura dentro de él, con el apoyo de los libros de coro, era más importante que las habilidades puramente musicales.

Existen pocas crónicas sobre el sonido de la música novohispana pero una narración peruana de 1746 describe una procesión en la que los capellanes de coro “salieron [...] con candelas encendidas, cantando la letanía mayor en tono lúgubre y bajo” en la Catedral de Cusco.¹

En este séptimo número de *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* se considera la figura del capellán de coro en forma monográfica. Los autores, todos miembros del Seminario y la mayoría de ellos participantes en el proyecto “*Musicat-Actas de cabildo y otros ramos*”, han recopilado información sobre este cargo en documentación histórica proveniente de cuatro catedrales: México, Valladolid-Morelia, Mérida y Durango. No pretendemos conformar una historia exhaustiva de las capellanías sino plantear una serie de estudios de caso que han salido de los documentos y que ejemplifican la naturaleza de este oficio en distintos tiempos y catedrales del virreinato. La elaboración de este cuaderno especial ha sido una actividad colectiva del Seminario a lo largo del año 2015 y, aunque cada ensayo es exclusivamente el trabajo de su autor o autores, todos los miembros han participado en un proceso fructífero de comentarios y revisión. Así, los artículos se acoplan de manera complementaria y orgánica. La intención es que el cuaderno sea leído como una corta monografía desde el inicio hasta el final.

En el primer estudio, “Trasplantar libremente de la iglesia de Sevilla”, Edén Zárate traza el perfil de los precursores de los capellanes de coro novohispanos en las prácticas sevillanas del siglo xv y el establecimiento de la tradición en la Catedral de México. Subraya la importancia económica de las capellanías para el funcionamiento financiero de una catedral en la temprana edad moderna y explica las dos principales clases de ellas: las eclesiásticas y las seculares.

Los siguientes dos apartados del cuaderno consideran las capellanías en tres catedrales fuera del Valle de México. En su ensayo “Capellanes de coro por accidente: las capellanías de don Vasco o de Santa Fe en la Catedral de Valladolid de Michoacán”, Antonio Ruiz Caballero trata de la transformación de las capellanías, originalmente

¹ Diego de Esquivel y Navia, *Noticias cronológicas de la gran ciudad de Cuzco*, 2 vols. (Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1980), vol. II, p. 343. Parcialmente citado en Geoffrey Baker, *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco* (Durham: Duke University Press, 2008), p. 74.

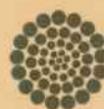
fundadas en el siglo xvi para celebrar el culto y efectivamente enseñar la doctrina en los pueblos-hospitales de Santa Fe, en capellanías de coro para cubrir las necesidades de interpretación del canto llano en la Catedral de Valladolid. Daniel Elizalde y Ángel Gutiérrez, estudiando Durango y Mérida, respectivamente, esbozan en sus ensayos “En las fronteras del virreinato: Durango y Yucatán”, las circunstancias que determinaron el perfil local de las capellanías seculares. Revelan la importancia de las figuras de Diego Hevia y Valdés y Francisco de Rojas en Durango, y Antonio Alcalde en Mérida, como fundadores de capellanías.

A continuación vienen dos estudios sobre las capellanías en la Catedral de México. El primero, “De los ocho capellanes que llaman ‘de Lorenzana’ 1653-1829”, escrito en forma colectiva por Laura Elena Sánchez Hernández, Ruth Lizbeth Santa Cruz Castillo y Lizzet Santamaría Priede, considera la historia de unas capellanías de coro de fundación secular a lo largo de casi dos siglos. Entre sus variados hallazgos documentales destaca la reconstrucción de una trayectoria de carrera —en este caso la del capellán de coro Lázaro de Peñalosa en la primera mitad del siglo xviii— que empieza en su niñez como infante de coro, sigue en la madurez como capellán de Lorenzana y termina años después obteniendo una capellanía de erección. En el segundo, Javier Marín López da énfasis a la música en “De cantores a compositores: dos capellanes de coro de la Catedral de México, autores de canto mixto o figurado”, un estudio pionero de dos personajes dieciochescos: Manuel Acevedo y Vicente Gómez, que compusieron nuevos cantos monofónicos para el uso de la catedral. En el Apéndice correspondiente, Marín ofrece transcripciones modernas de estos cantos para facilitar el darles nuevamente vida.

En suma, estos varios estudios de caso dan un panorama enriquecedor que no solamente profundiza nuestros conocimientos sobre el oficio del capellán de coro sino también ponen de relieve las distinciones entre la Nueva España y la Península y entre el centro y la periferia dentro del virreinato. La condición colonial se hace evidente en la importancia que adquieren los individuos para dar forma a las prácticas litúrgicas, en la falta de personal entrenado para llenar las plazas de capellanías, y en las cambiantes circunstancias financieras de las catedrales periféricas. Estos ensayos personalizan el cargo de capellán de coro desde la perspectiva de sus compromisos musicales y pueden ampliar nuestra visión de los cantores que entonaban la música litúrgica día tras día en las catedrales novohispanas.



dgapa - PAPIIT



CONACYT



ISSN 2395-8243

