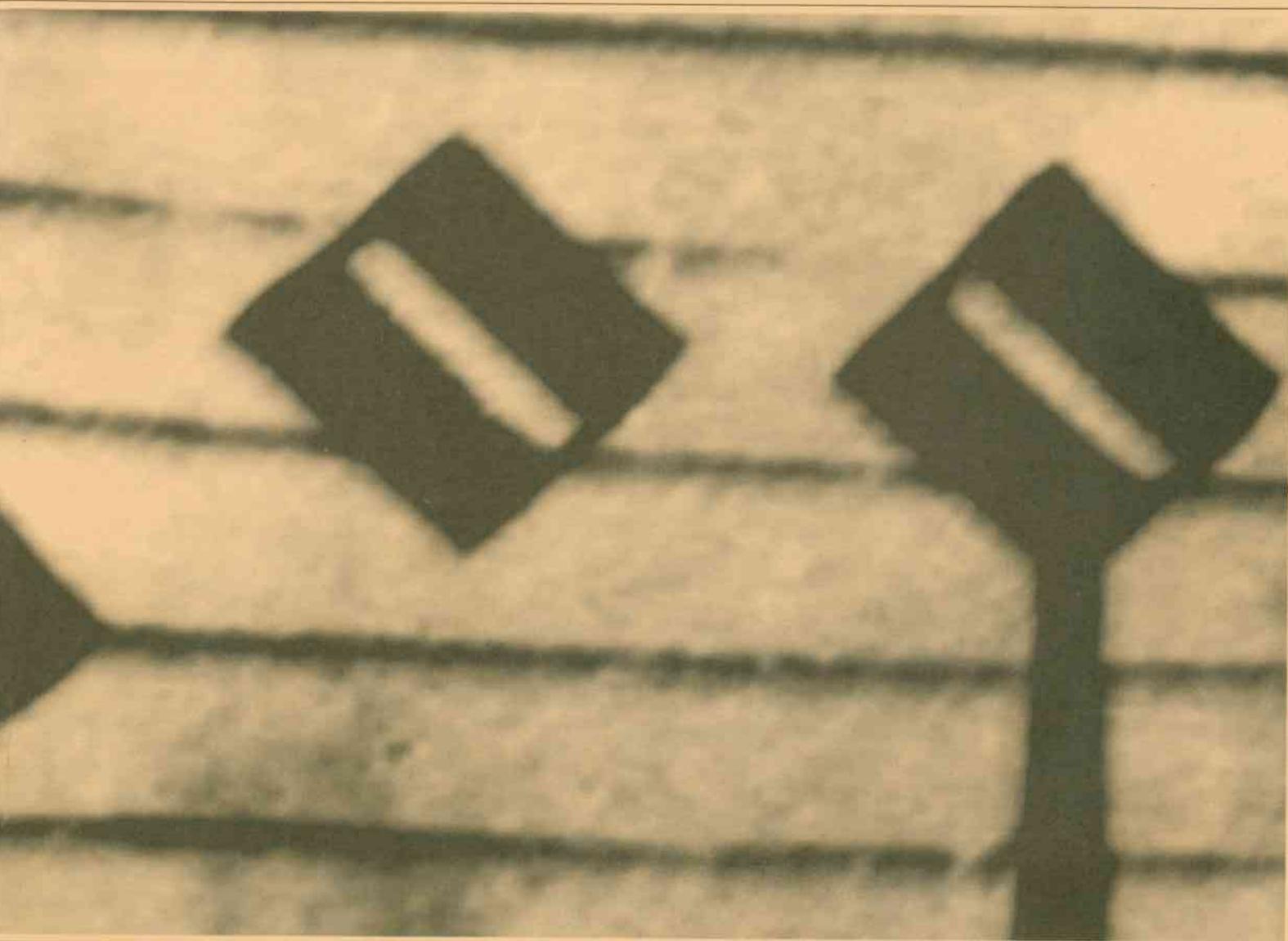


Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



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

De cantores a compositores: dos capellanes de coro de la Catedral de México, autores de canto mixto o figurado

Javier Marín López
Universidad de Jaén

*Todos quieren componer (o por mejor decir escribir) canto llano, pensando ser cosa y muy fácil de hacer, aunque yo considero que para hacerlo bien es muy dificultoso y trabajoso.*¹

El trabajo que presentamos a continuación busca reivindicar al cuerpo de los capellanes de coro como un colectivo musical de primera importancia en el ámbito de una catedral, aportando algunas evidencias sobre su régimen y actividad cotidiana en la Catedral de México. Asimismo, y frente a la aparente esterilidad creativa del colectivo, se presentan dos casos de estudio de capellanes-compositores, Manuel Acevedo (1719-1784/92) y Vicente Gómez (1754/55-1830), de los que se informa sobre sus perfiles profesionales y se analizan y editan en transcripción moderna dos *Gloria-Credo* en canto mixto (o figurado), de creación propia, localizados en un cantoral de la Catedral Metropolitana. Ello permite avanzar sobre otro asunto de gran interés que amerita una mayor investigación: la ampliación del repertorio de canto llano por medio de la composición de nuevas piezas, superando así la visión tradicional del gregoriano como repertorio inmutable, cerrado y conservador.

Punto de partida

Es un lugar común en estudios dedicados a la música de instituciones eclesiásticas de la Edad Moderna encontrar referencias sueltas a la presencia de capellanes de coro o, más comúnmente, al hecho de que algún seise, sochantre o miembro de la capilla polifónica servía, además, una capellanía. En los escasos trabajos que dedican algún espacio específico a los capellanes de coro se les suele presentar como un colectivo estático, anónimo y carente de toda creatividad musical: eran los tristes intérpretes del decadente y corrompido canto gregoriano. La falta de atención hacia los capellanes ha ido de la mano del desinterés por el propio canto llano de los siglos XVI al XVIII que, desde la perspectiva tradicional, constituye un largo y oscuro paréntesis en una dorada tradición milenaria que no volverá a brillar con luz propia sino hasta su romántica “restauración” por los monjes de Solesmes a mediados del siglo XIX.² De ahí que los libros de

1 Jorge de Guzmán, *Curiosidades del canto llano*, Madrid, Imprenta de Música, 1709, p. 188, disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es>, consultada el 30 de junio de 2015.

2 La mayoría de los estudios que se ocupan de la música en las catedrales ha tendido a resaltar la práctica polifónica y las actividades de la capilla de música y sus maestros: véase la bibliografía compilada por Emilio Ros-Fábregas, “Historiografía de la música en las catedrales españolas:

coro de las catedrales que contienen este repertorio a veces ni siquiera merezcan la atención de los catalogadores y, cuando lo hacen, no se pase de la mera descripción material, obviando lo más esencial, es decir, sus contenidos musicales.³

Este tratamiento marginal del canto llano y sus actores contrasta, sin embargo, con el prominente número de capellanes en centros eclesiales, con los elevados emolumentos que movían merced a su continuada actividad, con su presencia en un espacio de poder restringido y privilegiado como el coro, y con la importancia nuclear que se les concede en las constituciones y consuetas⁴ de las catedrales, aspectos todos confirmados

por variada documentación administrativa. Junto a los seises y una retahíla de ministros igualmente ocultos (cantollanistas, coristas, salmistas y asistentes de coro), los capellanes constituían, además de un colectivo privilegiado con honores y funciones específicas, el “núcleo duro” de la masa coral que, bajo la dirección del sochantre, se encargaba de interpretar el canto llano, actividad a la que dedicaban varias horas diarias y que constituyó durante siglos la principal seña de identidad de los cabildos eclesiales.

Ante las ausencias frecuentes de canónigos y racioneros para ejercer otras actividades ligadas al culto, inasistencias que afectaban el desempeño del coro de una catedral, los capellanes de coro⁵ se convirtieron *de facto* en los protagonistas del canto dentro de ese espacio; una de esas capellanías correspondía, *ex officio*, a la plaza de sochantre.⁶

nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”, *Codex XXI. Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), 68-135. Para un análisis del proceso de reinención del canto gregoriano en el marco de la cultura francesa y la moda de los *revivals*, véase Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, University of California Press, 1998. Para el caso español, véase Ismael Fernández de la Cuesta, “La restauración del canto gregoriano en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, 14, 1-2 (1991), 481-488. Un primer intento por recuperar la historia tardía del canto llano es el volumen de Thomas Forrest Kelly (ed.), *Plain-song in the Age of Polyphony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. En 2005 se constituyó en la Universidad Complutense de Madrid el grupo de investigación “Canto llano en la época de la polifonía” (cuya página web se localiza en <http://www.clep.es/pres.html>) que, al igual que el volumen de Kelly, establece su límite temporal en 1550 y no contempla la historia posterior del canto monódico.

- 3 Una excepción en este panorama lo constituye el proyecto “Libros de coro en *Musicat*” que contempla una catalogación de los libros de coro de la Catedral de México en sus múltiples dimensiones por parte de un equipo multidisciplinario bajo la coordinación general de Lucero Enríquez. La librería de cantoriales está disponible en <http://www.musicat.unam.mx> y el catálogo se encuentra en proceso de publicación.
- 4 “Reglas consuetudinarias por que se rige un cabildo o capítulo eclesiástico”: Martín Alonso, *Enciclopedia del Idio-*

ma, tomo I, cuarta reimpresión, México, Aguilar, 1998, p. 1191, s. v. “consuetas”.

- 5 Para definición y tipos de capellanías, véase el texto de Edén Zárate en este cuaderno.
- 6 En 1680, se discutió en el cabildo la posibilidad de fundar unas capellanías específicas para los niños de coro con el propósito de formar futuros capellanes y músicos: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 21, ff. 37v-38, 17 diciembre de 1680, en *Musicat-Actas de cabildo* y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia y Mérida (en adelante *Musicat-Actas de cabildo*), en proceso de publicación (no disponible aún en línea), registro MEX86000398. Cuando el folio es “recto” (r) no se especifica. Las referencias a la documentación capitular no consignadas como *Musicat* proceden de la base de datos personal del autor.

Ministros hábiles en el canto:

los capellanes como cantores

Por lo general, los capellanes de coro tenían voces graves (de bajo o tenor). Además de su salario anual por el servicio coral recibían pagas complementarias por asistir a procesiones, entierros, aniversarios y otras festividades extraordinarias como recepciones de virreyes y tomas de posesión de arzobispos; ello resultaba fundamental ya que la renta de los capellanes era corta y estaba pensada más como complemento de otra principal que como medio exclusivo de vida.⁷ Aunque los capellanes constituían un colectivo independiente de la capilla de música, muchos de ellos obtuvieron plazas de músicos; otros capellanes colaboraban esporádicamente con la capilla, lo cual aliviaba su maltrecha economía, si bien les acarrea una notable sobrecarga de trabajo y las consiguientes sanciones por dejar desasistido el coro.⁸

Para ser titular de una capellanía, su propietario debía ser presbítero. Como hemos visto, sin embargo, en la práctica muchas capellanías fue-

ron cubiertas por ordenados de menores, como diáconos, y a veces ni eso, dada la carencia de sujetos aptos; en tales casos, se les nombraba provisionalmente como interinos o como asistentes de coro y recibían cierta cantidad de dinero, a la espera de que en el plazo de un año se ordenasen y pudiesen tomar posesión definitiva.

Todos los capellanes se sentaban en la sillera baja del coro, por antigüedad, debajo de los prebendados —como ministros de categoría inferior— y a continuación de los sochantres, y gozaban de 15 días de permiso —o *reclés*— al año.

Fuese cual fuese su categoría, todos los capellanes eran considerados bajo clero y se situaban jerárquicamente por debajo de los canónigos y racioneros, a quienes debían guardar el debido respeto como superiores y modelos, lo que no siempre ocurría.⁹ En 1699 el cabildo señalaba de manera expresa que en las naves procesionales “encontrando [los capellanes] a los señores capitulares o cualquiera de sus señorías se detengan y le hagan acatamiento y hasta que hayan pasado dos o tres pasos no prosigan su camino y en el coro se pongan en pie y no se sienten hasta que los dichos señores tomen su asiento”.¹⁰ Desde mediados del siglo XVII se detecta en los capellanes una cierta toma de conciencia como grupo en varias solicitudes colectivas que hacen en defensa de sus intereses corporativos (véase fig. 1).¹¹

7 Un acuerdo de 1751 permite conocer algunas de las participaciones que les reportaban ingresos adicionales: la misa cantada todos los lunes del año a favor de las ánimas en el altar de San Bartolomé; la misa cantada en el altar mayor antes de la hora de *prima*; las siete misas cantadas en la octava de Pentecostés; las misas cantadas todos los sábados de Cuaresma en la capilla de la Concepción (pagadas por la cofradía de los plateros); todas las misas que se cantaban en la catedral (por dotación o por devoción de los fieles que las dotaban), a excepción de aquéllas instituidas por el cabildo; y su labor como responsables de llevar las varas del palio en los domingos de cada mes: *loc. cit.*, libro 41, ff. 40-41, 26 de octubre de 1751, en *Musicat-Actas de cabildo*, registro MEX22000430.

8 “Se le notifique al apuntador que los capellanes del coro que faltaren a él por causa de irse a funciones de capilla se les apunte doble porque no falte el culto y decencia en el coro”: *loc. cit.*, libro 29, f. 329, 8 de agosto de 1719, en *Musicat-Actas de cabildo*, registro MEX22001627.

9 El propio cabildo reconocía que los capitulares no siempre eran el mejor ejemplo para los capellanes por sus faltas de asistencias, sus salidas del coro y su precipitada interpretación de los versos, lo que hacía difícil corregir a los propios capellanes: *loc. cit.*, libro 54, f. 26, 10 de enero de 1778, en *Musicat-Actas de cabildo*, registro MEX22001981.

10 *Loc. cit.*, libro 25, f. 46v, 14 de abril de 1699.

11 Así, en 1644 se quejaron al cabildo del agravio que suponía que clérigos de todas las órdenes —e incluso algunos no ordenados— ofrecieran entierros por menos estipendio del habitual, con la competencia desleal que ello supo-

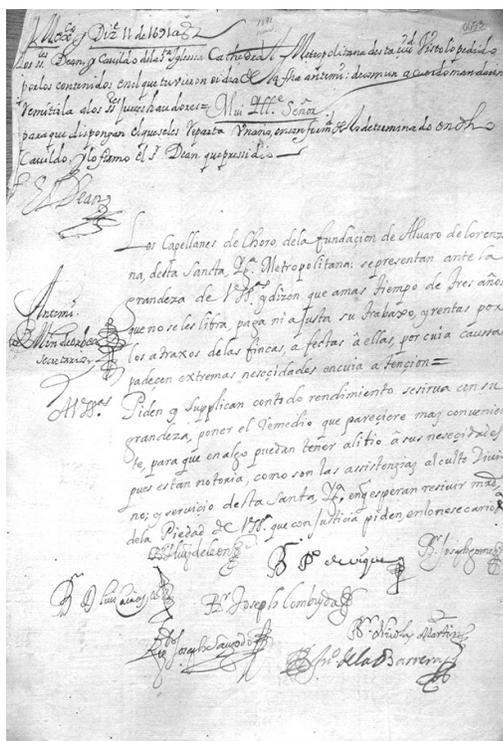


Fig. 1. Los capellanes de Lorenzana solicitan el pago de su salario atrasado. ACCMM, *Correspondencia*, caja 23, exp. 2, 22 de diciembre de 1691. Foto: Javier Marín.

Más adelante, los capellanes nombraron a un apoderado encargado de administrar las rentas obtenidas de los aniversarios que se celebraban en la catedral.

El corto plazo estipulado en los edictos, que a veces llegaba a sólo tres días (como ocurrió en 1740, aunque lo normal eran ocho, según los edictos de 1717), indica que la mayoría de los candidatos eran locales.¹² Del desarrollo de estos

ejercicios y otras referencias en la documentación capitular se infiere que los requisitos más apreciados en los capellanes eran la calidad y “lleno” de la voz y su conocimiento del latín y del canto llano, que en algunos casos incluía preguntas de teoría modal.¹³ En el contexto de unas buenas

duración, pues los edictos para cubrir una capellanía de erección en 1712 se fijaron con término de 30 días: *loc. cit.*, libro 27, f. 158v, 5 de abril de 1712.

13 El sochantre Francisco Ponce reconoce a un pretendiente a capellán de erección “del canto llano en un libro del coro, donde explicó qué era el octavo tono y de qué se componía, y después le hizo cantar distintas antifonas para ver si seguía o no la cuerda. Y habiéndolo hecho, dijo ser muy inteligente en el canto llano y en seguir la cuerda para tomar la vara”: *loc. cit.*, libro 28, ff. 171v-172v, 22 de noviembre de 1715.

nía: *loc. cit.*, libro 10, f. 321v, 30 de enero de 1644. Gracias a un acuerdo de 1649 sabemos que los capellanes tenían su “despacho” o sala de reuniones en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua: *loc. cit.*, libro 10, f. 734v, 3 de octubre de 1649.

12 *Loc. cit.*, libro 35, f. 153, 8 de enero de 1740; *loc. cit.*, libro 29, f. 47v, 4 de junio de 1717. Hay ejemplos de mayor

cualidades vocales, la condición del estado clerical pasaba a un segundo plano. Pese a los requisitos exigidos, algunas capellanías eran ocupadas por personas no aptas, aunque en otras ocasiones se dejaron temporalmente sin cubrir, lo que preocupaba gravemente al cabildo dada la ausencia recurrente de canónigos y racioneros del coro y la consiguiente falta de lucimiento de las ceremonias.

No había un reglamento específico que regulase la actividad de los capellanes de coro: el cabildo dictaba normas puntuales cuando eran necesarias. Por ello, una manera de acercarse al régimen de funcionamiento y obligaciones cotidianas de los capellanes son justamente los numerosos y continuos apercebimientos que registran las actas capitulares desde el siglo XVI. Los principales temas de tensión fueron las salidas del coro antes de haber terminado las ceremonias,¹⁴ su impuntualidad en *maitines*,¹⁵ las faltas de asistencia, particularmente en Semana Santa (pues eran solicitados para cantar pasiones en otras iglesias),¹⁶ la precipitación de los rezos y cánticos,¹⁷ el uso de los tonos adecuados, su falta de decoro y cierta dejadez en el desempeño de su oficio,¹⁸ cuando no su abierta irreverencia hablando en corrillos, haciendo risas o fumando

tabaco.¹⁹ No faltan casos coloristas como el del capellán y músico Juan José Guerrero que fue expulsado de manera fulminante en 1777 tras ser amonestado por un canónigo por cortarse las uñas dentro del coro.²⁰ Es sólo un ejemplo de personaje y acontecimiento concreto que nos habla de la heterogeneidad del colectivo.

Perfiles profesionales de dos capellanes compositores: Manuel Acevedo y Vicente Gómez

De lo mencionado en la sección anterior se infiere la importancia excepcional del canto llano a cargo de los capellanes por ser una práctica diaria que investía de solemnidad y autoridad al culto y que requería de un importante esfuerzo económico del cabildo para afrontar el pago de salarios y la producción y compostura de los libros corales utilizados en las ceremonias.

Siguiendo una tradición medieval que otorgaba un origen divino al canto llano, los cantorales no consignan ningún tipo de autoría, pues la importancia de este corpus musical trasciende el prestigio individual de autores concretos, de ahí que a lo sumo se cite el nombre del chanfre bajo cuyo mandato se manufacturó el libro, el del sochantre encargado de seleccionar y ordenar el repertorio y el del artesano encargado de su copia. La creación de nuevas fiestas, la incorporación de nuevos santos y la dotación de ciertos aniversarios requirieron de la composición de nuevos cantos (en particular antífonas y misas) cuya autoría se mantenía en el anonimato.²¹ Sin

14 *Loc. cit.*, libro 5, f. 400v, 17 de julio de 1615, y libro 9, f. 80, 20 de octubre de 1634.

15 *Loc. cit.*, libro 10, f. 739, 19 de octubre de 1649.

16 *Loc. cit.*, libro 3, f. 231v, 27 de junio de 1586; libro 13, f. 378v, 16 de marzo de 1660; libro 28, ff. 218-218v, 31 de marzo de 1716; y libro 36, ff. 6-6v, 28 de septiembre de 1741; véase también ACCMM, *Edictos*, caja 1, exp. 61, 6 de abril de 1677.

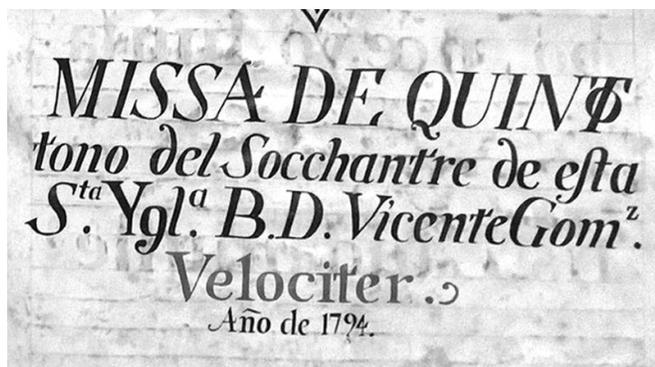
17 ACCMM, *Actas de cabildo* libro 14, f. 98, 5 de septiembre de 1662; libro 32, ff. 264v-265, 8 de enero de 1734; libro 52, f. 293, 25 de febrero de 1775; y libro 54, f. 26, 10 de enero de 1778.

18 *Loc. cit.*, libro 11, f. 181v, 16 de julio de 1652.

19 *Loc. cit.*, libro 27, ff. 405-405v, 15 de junio de 1714; y libro 48, f. 80, 9 de enero de 1767.

20 *Loc. cit.*, libro 53, f. 289, 19 de septiembre de 1777.

21 Véanse dos casos de estudio recientes de composición cantollanística anónima de antífonas e himnos: Santiago Ruiz Torres, "La monodia litúrgica entre los siglos xv y xix. Tradición, transmisión y praxis musical a través del



Figs. 2a y 2b. Los nombres de Vicente Gómez y Manuel Acevedo como aparecen en el cantoral donde se encuentran sus misas. CM, *Librería de cantorales*, M38, ff. 96r y 107v (detalles). Foto: Silvia Salgado.

embargo, a partir del siglo XVIII encontramos algunos ejemplos de piezas monódicas compuestas por autores concretos, generalmente capellanes y sochantres, en su mayoría en un estilo particular de canto monódico mensural llamado por los teóricos canto mixto o canto figurado. En esta sección examinaremos los perfiles biográficos de dos capellanes-compositores de la Catedral de México: el maestro de canto llano de los mozos de coro Manuel José Acevedo y Cuevas y el sochantre José Vicente Ramón Gómez, a quienes se atribuyen dos misas que, en realidad, sólo incluyen los movimientos largos del Ordinario, esto es, el *Gloria* y el *Credo* (véanse figs. 2a y 2b).²²

estudio de los libros de coro de la Catedral de Segovia”, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 326-392, y Dawn De Rycke, “Mending the Choir: Newly-Written Chant for St. Peter in 18th Century Mexico City Cathedral”, en Javier Marín López (ed.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, en prensa.

22 CM, *Librería de cantorales*, M38, ff. 96-107 (Gómez) 107v-118 (Acevedo). En este trabajo utilizaré la numeración y foliación de los libros de coro que figura en *Musicat-Libros de coro*, disponible en: www.musicat.unam.mx, consultada el 5 de julio de 2015.

Criollos naturales de la Nueva España, Acevedo y Gómez son el prototipo de ministros por y para la institución. Nacido a principios de 1719,²³ Acevedo ingresó como seise en el Colegio de Infantes el 27 de octubre de 1732.²⁴ Tras ordenarse de menores en 1736²⁵ inició una ascendente carrera eclesiástica como ministro catedralicio que le llevó a ocupar diversos cargos, entre otros el de segundo y primer librero (este último desde 1738),²⁶ acólito,²⁷ capellán de Lorenzana (1742),²⁸ capellán de erección (1749),²⁹ maestro de canto llano en el Colegio de Infantes (1750),³⁰ suplente de Ignacio Jerusalem —aquejado de un

23 ACCMM, *Correspondencia*, caja 15, exp. 11, 24 de octubre de 1732.

24 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 32, f. 144v, 24 de octubre de 1732; ACCMM, *Obra Pía* 3, f. 23, 27 de octubre de 1732.

25 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 33, f. 97v, 17 de julio de 1736, en *Musicat-Actas de cabildo*, registro MEX79001259.

26 *Loc. cit.*, libro 34, ff. 109-109v, 11 de septiembre de 1737, en *Musicat-Actas de cabildo*, registro MEX79001348.

27 *Loc. cit.*, libro 36, ff. 79v-80, 10 de julio de 1742.

28 *Ibid.*, f. 130v, 27 de noviembre de 1742.

29 *Loc. cit.*, libro 39, f. 455v, 20 de junio de 1749.

30 *Loc. cit.*, libro 40, f. 92, 3 de agosto de 1750, en *Musicat-Actas de cabildo*, registro MEX22000771.

tabardillo— como maestro de canto de órgano en la escoleta (1758),³¹ responsable de los papeles de música y de los libros de coro (trabajo por el que solicitó en 1758 el puesto de “archivero”), y maestro de ceremonias (1770).³² Fue capellán propietario de otras capellanías seculares y él mismo fundó su propio aniversario.³³ Además de informar anualmente sobre el desempeño musical de los seises del Colegio de Infantes y seleccionar a los de nuevo ingreso, Acevedo fue sinodal de las oposiciones a sochantre y dio curso a multitud de informes sobre aspirantes a cantores de la capilla. Desde su privilegiada posición como maestro de canto llano del colegio, Acevedo formó musicalmente a varias generaciones de mozos de coro que posteriormente ingresaron como capellanes y músicos en la catedral o desempeñaron sus oficios en diversas órdenes religiosas. Por su parte, Vicente Gómez estuvo al servicio de la catedral toda una vida: 68 años (desde 1762, en que ingresó en el Colegio de Infantes a los ocho años de edad,³⁴ hasta su muerte en 1830). Al igual que Acevedo, fue primero capellán de Lorenzana y, desde 1793, capellán de erección,³⁵ aunque su principal ministerio en el coro fue el de librero³⁶ y sochantre,³⁷ cargos que ejerció durante cincuenta años con reconocida solvencia y puntualidad, y que compatibilizó con su puesto de cantor bajete —barítono—³⁸ en la capilla de

música. En calidad de sochantre, emitió decenas de informes sobre pretendientes a capellanes y músicos de la capilla, tanto de voz como de instrumento. Adicionalmente, Gómez escribió un *Compendio del arte de canto llano*, manuscrito que Saldívar fecha en torno a 1800 que no he podido consultar.³⁹

Antes de proceder al análisis de los movimientos del Ordinario de la Misa compuestos por Acevedo y Gómez es necesario señalar que sus casos no son únicos ni en la Catedral de México ni en otras instituciones, lo que apunta a la existencia de una práctica consolidada de componer nuevos cantos para la Misa y dar crédito a su autor, al menos desde el segundo tercio del siglo XVIII. En 1737, el sochantre Manuel Portillo señaló que había “compuesto los libros del coro, corregíolos y hecho mucha música que faltaba de antífonas”.⁴⁰ A otros sochantres de la Catedral de México, contemporáneos o posteriores, se atribuyen obras en los propios libros corales, aunque en algunos casos persisten dudas sobre su verdadera labor: José González figura como “compositor” (¿autor?, ¿copista?, ¿arreglista/adaptador?, ¿organizador?) de una Misa a San Agustín en un libro copiado por Sebastián Carlos de

31 *Loc. cit.*, libro 43, f. 235v, 9 de junio de 1758.

32 *Loc. cit.*, libro 50, ff. 151v-152, 9 de febrero de 1770, en *Musicat*-Actas de cabildo, registro MEX22001224.

33 *Loc. cit.*, libro 35, f. 129, 22 de septiembre de 1739.

34 ACCMM, *Obra Pía*, 3, f. 25v, 2 de febrero de 1762.

35 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 58, f. 46v, 26 de marzo de 1793.

36 *Loc. cit.*, libro 59, f. 155v, 24 de noviembre de 1797.

37 *Loc. cit.*, libro 55, ff. 128-128v, 6 de febrero de 1784.

38 *Loc. cit.*, libro 54, ff. 210-211, 18 de abril de 1780.

39 El tratado se conserva en la biblioteca privada de Gabriel Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 vols., México, Cenidim, 1991-1992, vol. 1, pp. 117-119. Para una descripción de sus contenidos, véase Gabriel Saldívar y Silva, *Historia de la música mexicana. Épocas precortesiana y colonial*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987 [1934], pp. 165-171.

40 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 34, f. 66v, 14 de mayo de 1737. Dos años antes, en 1735, Portillo pudo componer la misa para la conversión de San Agustín que figura en el libro coral V05 de la *Librería de cantorales*, pues junto a ella figura la inscripción “Emanuel del Portillo fecit A^a D. 1735”, no quedando claro si actuó como copista, compositor de la música o simplemente organizador para su copia.

Castro en 1743;⁴¹ nueve antífonas de *maitines* para las fiestas marianas de todo el año, y música para los *maitines* de San José —dotados por el arzobispo Vizarrón—, se atribuyen de manera expresa a Vicente Santos Pallares en dos libros distintos;⁴² José Posiello de Fondevila compuso una misa mariana copiada en un cantoral y el cabildo le encargó que compusiera la antífona *Sub tuum praesidium* en 1759;⁴³ y Blas de los Santos Muñoz, durante su etapa como sochantre en México entre 1772 y 1782, compuso otra misa.⁴⁴ Fuera del ámbito específico de la Catedral de México consta la actividad compositiva de otros ministros eclesiásticos como el fraile mercedario Roque Benítez, sochantre de la Catedral de Valladolid de Michoacán, quien en 1733 compuso la música para distintos oficios, y Miguel Tello, sochantre de la Catedral de Guadalajara, que presentó en 1757 un “libro de solfa” con las misas y oficios faltantes en los libros de coro tapatíos.⁴⁵

41 Se trata del “MNV Antif XVIII” del catálogo de Stanford, que hoy lleva la signatura 10-12528 en el Museo Nacional del Virreinato.

42 Se trata de los volúmenes CM, *Librería de cantorales*, V19, ff. 27v-34 (antífonas) y V03, ff. 19v y ss. (*maitines* a San José). Sobre el primero de los volúmenes, véase el reciente estudio de Lucero Enríquez, “De ida pero sin vuelta: el contrafacto como respuesta a lo inédito”, en *Músicas coloniales a debate...*, en prensa. Tras comparar las melodías de las antífonas atribuidas a Santos Pallares con las del *Nocturnale*, Enríquez llegó a la conclusión de que ninguna de ellas era concordante.

43 Se trata del “MNV Antif IV” del catálogo de Stanford, que hoy lleva la signatura 10-12517 en el Museo Nacional del Virreinato, pp. 227-283; ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 44, ff. 33v, 8 de junio de 1759.

44 CM, *Librería de cantorales*, V08, ff. 047-072.

45 En la última página del libro 76 de la catedral michoacana se da el nombre del copista del libro (Francisco J. Ortiz de Alcalá), “cuya música compuso el M. R. P. Fr. Roque Franc^{co} Venitez”; Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán y Consejo de Cultura de la

Más llamativo resulta el caso del peninsular Raimundo Mercadal, sochantre de la Catedral de Valladolid, quien, no contento con componer una misa para el apóstol Santiago, patrón de España, incorporó su extenso currículum en latín, a toda página, en la portada del cantoral, copiado en 1769.⁴⁶ Ello constituye un caso particularmente llamativo de cómo los compositores de monodia litúrgica de esta época reclaman un papel creativo análogo al de los maestros de capilla y usan la autoría de las obras como argumento de prestigio individual. El *Credo* en canto mixto de Manuel José de Quirós para los infantes de la Catedral de Guatemala en 1744 muestra que los propios maestros de capilla también se sumaron a esta moda de componer cantos monódicos, al menos de manera ocasional.⁴⁷ La composición de canto monódico, pues, constituye un fenómeno de gran relevancia, quizá no tan coyuntural como podría pensarse.

Dos *Gloria-Credo* en canto mixto o figurado para la Catedral de México

Un aspecto que comparten la mayoría de estas obras monódicas nuevamente compuestas (incluidas las de Acevedo y Gómez) es su categorización dentro del denominado canto mixto o canto figurado, caracterizado por hacer uso de la

Arquidiócesis de Morelia, 2000, p. 36, libro 76; y Archivo del Cabildo Metropolitano de Guadalajara, *Actas de cabildo*, libro 11, f. 223v, 7 de octubre de 1757, en *Musicat-Actas de cabildo*, registro GUAD1000372, disponible en: www.musicat.unam.mx, consultada el 5 de julio de 2015.

46 Se indica que Raimundo Mercadal era natural de un pueblo de Aragón y que fue sochantre en la Colegiata de Calatayud, las catedrales de Tarazona, El Burgo de Osma, Jaén y México, además de opositor a la Real Capilla de Madrid; véase Kelsey, *Inventario de los libros...*, p. 55, libro 100.

47 Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, libro de polifonía 5, sin foliar.

notación mensural.⁴⁸ La definición más completa de este tipo de canto la ofrece Juan Francisco de Sayas en su tratado *Música canónica, motética y sagrada*. Al ser un tratado estrictamente contemporáneo de Acevedo y Gómez (1761), merece la pena reproducirla íntegramente:

A más de dichas composiciones hay otras muy diversas en el canto llano que son mixtas en cuanto a sus figuras, como son los himnos, secuencias y *Credos*. En estas cantorías es menester más inteligencia pues se hallan unas que son de compás mayor, el cual es binario, y otras de proporción mayor, que es ternario. La diferencia de éstas consiste en que son en parte canto llano y en parte canto de órgano; pues así se distinguen en la nota se distinguen bien su valor.

De estas composiciones son muchos de los himnos que se canta entre año, los que se conocen por las figuras, como son los de Navidad de Nuestro Señor, la Epifanía, los Apóstoles, etc., en donde se encuentran unos puntos que son cuadrados y otros que son triangulados; que quieren decir que en el cuadrado se detenga un compás se diga uno al dar y otro al alzar; de modo que, reparando con reflexión, todos aquellos que son de esta proporción binaria, que se cantan comúnmente entre año, están entendidos todos los demás, porque son de la misma proporción.

48 Véase la síntesis de José Sierra Pérez, "Mixto, canto", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 625-627, s. v. "mixto". El primer teórico en utilizar la expresión "canto mixto" parece que fue Andrés Lorrente en *El porqué de la música* (1672), si bien a lo largo del siglo XVI se prefirió la designación "canto figurado".

Otros hay que pertenecen a la proporción mayor; y quiere decir que el compás se compone de tres partes, por cuya razón es desigual, como lo es el número impar. De esta proporción es el himno de la Santísima Trinidad, que se dice *O lux beata Trinitas*, etc.

De esta misma proporción son los himnos de Nuestra Señora *O gloriosa Domina*, etc. los del Corpus Christi *Pange lingua*, *Sacris solemniis*, *Verbum supernum* u otros muchos que se deben mirar con atenta reflexión para evitar toda falta en las armonías sagradas. Este tiempo ternario lo señalan al principio de la composición con una C, una línea que la atraviese, un número tres arriba y un dos abajo, que todo quiere decir que es su tiempo de proporción mayor, en la cual el punto cuadrado con otro triangulado hacen un compás; y si los cuadrados tuvieran plica son en su valor como si fuera triangulados, los que se cantan dos al dar del compás y uno al alzar.

Muchas veces me han ofrecido examinar a algunos para el empleo de regir el coro, y les he preguntado con toda advertencia sobre esta materia; y los más me han respondido que no es de su inspección el saberla porque estas composiciones pertenecen al canto mensurable, que es de órgano.

Esta respuesta no la comprendo ni la tengo por conveniente porque aunque es verdad que se compone de variedad de figuras, las que no concurren en el canto llano, como dejo dicho con su definición, pero no deja de ser, *secundum se*, canto llano, aunque *secundum quid*, sea canto de órgano.

Es tan poca la diferencia que hay entre estas composiciones (de canto mixto) y el canto llano que todos los autores cuando tratan esta mate-

ria y hablan de la parte armónica, reputan estas composiciones como propias y necesarias para el buen régimen del coro.⁴⁹

De la lectura del texto de Zayas pueden extraerse varias conclusiones: 1) la denominación de canto mixto deriva de su carácter híbrido, a caballo entre el canto llano (es monódico) y el canto de órgano o polifónico (usa distintos valores o figuras, generalmente cuatro —longa, breve, semibreve y mínima, todas negreadas— de ahí el nombre de figurado);⁵⁰ 2) podía ser binario (“compás mayor”) o ternario (“proporción mayor”); en realidad, su uso no era desconocido dentro de la Iglesia pues desde la Edad Media algunos cantos con forma estrófica, en particular himnos y secuencias, se cantaban mensuralmente;⁵¹ y 3) su conocimiento y práctica resulta imprescindible para los sirvientes del coro catedralicio, aunque algunos sochantres y cantollanistas lo desconocían.⁵²

49 Juan Francisco de Sayas, *Música canónica, motética y sagrada*, Pamplona, Martín José de Rada, 1761, pp. 218 y ss., citado por José López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, vol. 1, pp. 36-37.

50 Una curiosa variante del canto mixto se usó en las misiones de California, algunas de cuyas misas utilizan la notación típica del canto mixto pero, sin embargo, son polifónicas (hasta a 4 voces); véase Craig H. Russell, *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions*, Nueva York, Oxford University Press, 2009, pp. 78-91 y 294-325.

51 Véase Herminio González Barrionuevo, “El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español”, en Marco Gozzi y Francesco Luisi (eds.), *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, Roma, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 281-319.

52 Quizá por ese motivo en algunas catedrales peninsulares como las de Jaén o Segovia existía un puesto de cantor especializado en canto figurado distinto del sochantre; véase Louis Jambou, “Dos categorías de canto litúrgico y su acompañamiento en los siglos modernos: canto llano

Todos los teóricos que se ocupan de su análisis coinciden en señalar que el canto mixto constituía una categoría musical diferenciada e independiente del canto llano (que tiene todas las notas de igual duración) y del canto de órgano (a varias voces), subrayando sus ventajas con respecto al gregoriano puro: permitía una mejor acentuación del texto y, como decía Nasarre, “una mejor expresión del afecto”.⁵³ De otros tratados se deduce que se trataba de un estilo de canto particularmente solemne, precisamente por ser medido. Tanto Acevedo como Gómez compusieron un *Gloria* y un *Credo*, los dos movimientos más extensos del Ordinario de la Misa, con el propósito de ofrecer versiones melódicas alternativas sobre textos de uso corriente en la catedral. Consta que ya desde el siglo XVI el canto mixto se había extendido a formas no estróficas como los *Glorias* y los *Credos* de las misas.⁵⁴ Sin embargo, no será hasta el siglo XVIII cuando surja un repertorio específico de misas de autor en canto mixto sustituidas periódicamente por sucesivas generaciones de capellanes y sochantres compositores, lo que hacía de estas misas en canto figurado —salvando todas las distancias— los “villancicos” de la monodia litúrgica, objeto de una constante renovación. Algunos egregios teóricos y cantollanistas llevaron a la imprenta sus composiciones. Así, Francisco Marcos y Navas, cuyo tratado de canto llano tuvo una amplia circulación

y canto figurado”, *Inter-American Music Review*, vol. 17, núm. 1-2 (2007), pp. 39-47, esp. 44-45.

53 Pablo Nasarre, *Escuela música según la práctica moderna*, 2 vols., Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, vol. 1, p. 194.

54 Pablo Ferrer, *Intonario general para todas las iglesias de España*, Zaragoza, Pedro Bernuz, 1548, fol. XLIV. Citado por Ruiz Torres, *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX*, p. 395.

en Nueva España, subrayó la importancia del canto mixto y se quejó de que algunos sochantres sólo conocían dos o tres misas “que tal vez saben de memoria”. Para paliar esas carencias, incorporó en su libro “siete misas de mi propia composición”. Esta práctica compositiva se prolongará en el ámbito de las catedrales a lo largo de todo el vilipendiado siglo XIX, periodo dorado del canto figurado.⁵⁵

Las versiones de Acevedo y Gómez se anotaron una a continuación de la otra en el cantoral M38 (véanse figs. 3a y 3b), un volumen terminado de copiar por Agustín Díez de la Barrera bajo la dirección del mismo Gómez el 12 de noviembre de 1794, según reza la portada (véase fig 4).⁵⁶ El libro es un *graduale* que contiene exclusivamente movimientos del Ordinario de la Misa: *Kyries* en los ocho modos, *Glorias* y *Credos* para fiestas con distinto grado de solemnidad y para dotaciones votivas al Santísimo Sacramento y a la Virgen; a continuación figuran, ya al final del libro, los movimientos de quinto tono de Gómez, los de segundo tono de Acevedo y otros en séptimo tono sin nombre de autor. Las versiones de Gómez y Acevedo, además de ejemplificar los dos principales tipos de mensuración del canto mixto (binaria la

del primero y ternaria la del segundo) y dos modos-tonos distintos (respectivamente quinto y segundo modo, ambos caracterizados como “suaves” en la teoría del *ethos* modal), evidencian que el canto llano, al igual que la música a papeles, sufrió su propia evolución estilística rítmico y melódica, por lo que hace a la notación, en particular las versiones de Gómez, fechadas en 1794 (véanse las transcripciones). Los dos autores parten de un profundo conocimiento de la salmodia y del latín para no contravenir en ningún momento las tres reglas principales al componer canto monódico: la fidelidad hacia los modos eclesiásticos y los patrones tradicionales de tesitura y conducción melódica (ambas son preponderantemente silábicas con ocasionales saltos y melismas en los finales de movimiento, en especial en los *Amen*), si bien tonalizados; el respeto a la prosodia del texto latino, haciendo coincidir la sílaba tónica con la primera parte del compás (aunque Acevedo introduce ocasionales hemiolas para romper el patrón rítmico trocaico: véanse cc. 39, 43, 57 o 64, por mencionar unos casos del *Gloria*); y la adecuación de la música al sentido del texto, con algunos ejemplos de “pintura musical” sobre determinadas palabras (*ascendit, descendit, Altissimus*, en la versión de Gómez).

Pero estas creaciones en canto mixto se desmarcan del canto llano tradicional en la presencia de compás y barrado, ligaduras de articulación e indicaciones de tempo (*Velociter* = velozmente, encabeza el jubiloso texto del *Gloria* de Gómez), signos de alteración (*si bemol, mi bemol, sol sostenido, do sostenido*), giros melódicos como arpeggios, progresiones cadenciales (claramente perceptibles en los *Amen*) e intervalos vinculados a la música tonal (en especial de 4ª, 5ª y 8ª y, ocasionalmente, de 6ª y 7ª, sobre todo

55 Francisco Marcos y Navas, *Arte o compendio general del canto llano, figurado y órgano*, Madrid, José Doblado, 1776, p. IX, disponible en: <http://bdh.bne.es>, consultada el 15 de julio de 2015. Otros autores que compusieron misas en canto mixto en los diferentes modos-tonos y las publicaron fueron Vicente Pérez, *Prontuario de Canto Llano Gregoriano*, Madrid, Imprenta Real, 1800, libro 4, pp. 952-1036, disponible en: *Biblioteca Digital Hispánica*, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000045785&page=1>, consultada el 15 de julio de 2015; y Román Gimeno, *Método de canto llano y figurado*, Madrid, Imprenta y Librería de la viuda de Agnado e Hijo, 1868.

56 Véase el índice de su contenido y una selección fotográfica en *Musicat-Libros de coro, Misa, M38*, disponible en: www.musicat.unam.mx, consultada el 5 de julio de 2015.



Figs. 3a y 3b. *Incipit* de los *Gloria* de Acevedo (arriba) y Gómez (abajo). CM, *Librería de cantorales*, M38, ff. 107v y 096v, respectivamente. Fotos: Silvia Salgado.

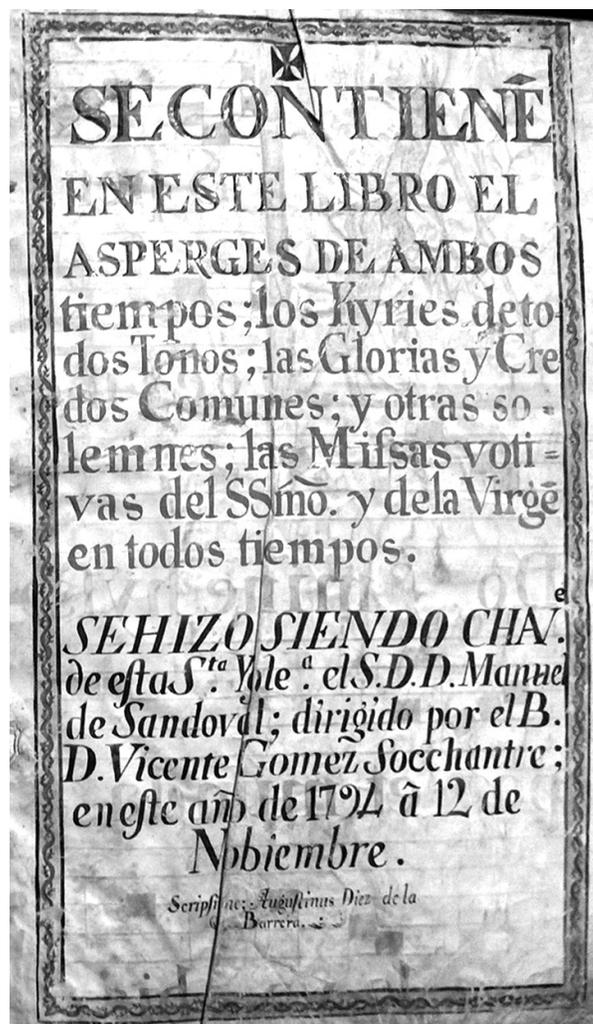


Fig. 4. “dirigido por el B. D. Vicente Gomez Socchantre”: CM, *Librería de cantorales*, M38, portada, Agustín Díez de la Barrera, copista, 1798, pergamino, 80.2 x 57.5 cm. Foto: Silvia Salgado.

en Gómez), y el uso de alteraciones accidentales en movimientos de floreo. No faltan en Gómez otros procedimientos ligados a la música mensural, como la intertextualidad: el movimiento melódico del inicio del *Gloria* se repite casi completo en el arranque del “Qui tollis” (cc. 59-62), “Patrem omnipotentem” (cc. 122-125), “Et in spiritum” (cc. 269-277) y “Et vitam venturi” (cc. 325-330) y, de manera fragmentaria, en otros lugares, conformando una curiosa red de autocitas.

Las piezas van íntegramente medidas a excepción del “Et incarnatus” del *Credo* de Acevedo (c. 169), que no es mensural. Esa sección se presenta *Ad libitum* y con el texto en rojo en la versión de Gómez para llamar la atención. Este tipo de cambios se repite en los “Et incarnatus” de otras misas de canto mixto y obedece al hecho de que desde la Edad Media esta sección tenía especial trascendencia y se cantaba con un aire distinto al del resto del movimiento, constituyendo una sección diferenciada. Se desconoce la forma de interpretación de este repertorio. Algunos ejemplos de canto mixto de la Catedral de Guatemala sugieren que, en aras de la mayor variedad, este tipo de misas se interpretaban antifonalmente: algunas partes corrían a cargo de los “cantores” (¿de la capilla?), otras a cargo de los “padres” (capellanes) y otras llevaban acompañamiento obligado del órgano,⁵⁷ lo que encaja en el caso de México con el carácter tonal y perfectamente armonizable de las melodías en *la menor* (2º tono) y *fa mayor* (5º tono).⁵⁸

57 Véase, por ejemplo, el “Gloria de primero tono”: Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, libro de polifonía 5, sin foliar, *doc. cit.*

58 Sobre la confusión terminológica entre tonos y modos en la teoría española, véase Bernardo Illari, “¿Son modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente”, en Melanie Plesch (ed.), *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas*

Resulta tentador interrogarse sobre el grado de originalidad real de estas composiciones y sus semejanzas/divergencias con respecto al gregoriano universal y al de la propia Catedral de México. Dado que la interpretación del canto monódico tenía una base fundamental en la práctica viva y el aprendizaje memorístico de ciertas fórmulas, cabría presumir que estas nuevas piezas incorporan algunos arquetipos melódicos y fórmulas centónicas del canto clásico; la llegada de sochantres de otros lugares con su propio bagaje de melodías no haría sino enriquecer el panorama de la creación cantollanística. Sin embargo, no procede hablar de préstamos directos ni tan siquiera de semejanzas de sonoridad con el fondo antiguo ya que estamos ante dos categorías de canto completamente distintas y, por tanto, no comparables.⁵⁹ En todo caso, estas misas de nueva composición ayudan a superar la visión estática del repertorio monódico, sometido a las mismas transformaciones y cambios de gusto que el resto de otras manifestaciones musicales y artísticas de la Catedral, al tiempo que ejemplifica su florecimiento y diversificación, mismos que, por la vía del canto mixto, hicieron aflorar múltiples y significativas diferencias sonoras entre catedrales.

de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo Huseby, Buenos Aires, Gourmet Ediciones, 2014, pp. 289-326.

59 La realización de un estudio comparativo de estas características, que excede con mucho el propósito de este ensayo y los conocimientos del autor, se ve dificultado por otros hechos: por un lado, el Gradual Romano de Pío X (1908) contiene sólo algunas versiones del enorme caudal melódico de los cantos del Ordinario gestados desde la Edad Media y, por otro, el estado actual de conocimiento de la tradición melódica de los cantos del Ordinario de la Misa en la seo metropolitana es casi nulo.

En conclusión, las evidencias aportadas a lo largo de este trabajo invitan a reconsiderar ampliamente el papel del cuerpo de capellanes en la práctica musical de la Catedral de México. Fueron notables su variedad de tipologías, su dinamismo como colectivo y su diversidad de actividades, que iban desde la interpretación del canto monódico tradicional al de su propia creación. Este fenómeno, que seguramente es extensible a otras catedrales del mundo hispano y cuya amplitud real aún desconocemos, se perfila como un asunto de gran interés que merece una mayor atención de la que se le ha dispensado hasta la fecha.

* * *

Nota a la edición

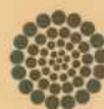
Según diversos teóricos, el canto mixto utiliza cuatro tipos de figuras: longa, breve, semibreve y

mínima (en todos los casos con cabeza negreada). En las misas de Acevedo y Gómez se hace uso de todas ellas a excepto de la longa, que se escribe como doble breve. En la *Misa* de Acevedo transcribo la breve como redonda, mientras que en la de Gómez lo hago como blanca, para facilitar su interpretación. En ambos casos, las claves originales (*fa* en 4ª en Acevedo y *do* en 3ª en Gómez, véanse figs. 3a y 3b) se han sustituido por clave de *sol* octavada. Las ligaduras e indicaciones de agogía son las que figuran en el manuscrito. Se marcan los cambios de foliación entre corchetes y, en aquellos casos necesarios, se han añadido editorialmente alteraciones fictas sobre el pentagrama. Para la silabación del texto latino se ha utilizado el *Liber Usualis*.⁶⁰

60 *Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et festis cum cantu gregoriano*, Tournai, Desclée & Socii, 1957.



dgapa - PAPIIT



CONACYT



ISSN 2395-8243

