

IV COLOQUIO MUSICAT
HARMONIA MUNDI. LOS INSTRUMENTOS SONOROS
EN IBEROAMÉRICA, SIGLOS XVI AL XIX

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

Ciudad de México
Universidad Nacional Autónoma de México:
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela Nacional de Música
Centro de Arte Mexicano, A.C.

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

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

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

San Cristóbal de las Casas
Universidad Autónoma de Chiapas:
Facultad de Ciencias Sociales

Mérida
Escuela Superior de Artes de Yucatán

IV COLOQUIO MUSICAT

**HARMONIA MUNDI: LOS INSTRUMENTOS
SONOROS EN IBEROAMÉRICA,
SIGLOS XVI AL XIX**

Edición a cargo de Lucero Enríquez

COMITÉ EDITORIAL DEL IV COLOQUIO MUSICAT

Celina Becerra Arturo Camacho Drew E. Davies
Patricia Díaz Cayeros Lucero Enríquez Morelos Torres

SECRETARÍA DEL COMITÉ

Margarita Covarrubias

ASISTENTES

Álvaro Miranda Pablo Osset Myriam Frago

El Seminario recibe apoyo de las siguientes instituciones:



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

México 2009



REPRODUCCIONES

Ex-Convento de San Agustín, Acolman, Estado de México, Ex-Convento de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo y Ex-Convento de San Pablo de Yuririapúndaro, Guanajuato. Reproducciones autorizadas por Conaculta.

Anónimo, *Serie de castas*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Anónimo, *El sarao*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

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

La reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el titular del Derecho Patrimonial.

Maqueta: Gabriel Yáñez

Tipografía, formación y diseño de portada: Carmen Gloria Gutiérrez González

Ilustración portada: Juan de Dios Rodríguez Leonardo de León Coronado,

Libro coral de la Catedral de Guadalajara, ca. 1740, Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG).

Primera edición: 2009

D.R. © 2009 Universidad Nacional Autónoma de México

Coordinación de Humanidades

Instituto de Investigaciones Estéticas

Circuito Mario de la Cueva s/n

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

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

Proyecto Musicat

www.musicat.unam.mx

musicat_web@yahoo.com.mx

Tel: (55) 56 22 75 47 ext. 205

Fax: (55) 56 65 47 40

ISBN: 978-607-02-0691-7

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	ii
<i>Celina G. Becerra Jiménez y Arturo Camacho</i>	
Musical Instruments in Cultural Context	17
<i>Laurence Libin</i>	
LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y METAFÓRICA DEL INSTRUMENTAL SONORO	35
La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico	37
<i>Drew Edward Davies</i>	
Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante	65
<i>Lucero Enríquez</i>	
AVANCES Y HALLAZGOS	101
Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI	103
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES	131
Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, San Luis Potosí	133
<i>Víctor Hernández Vaca</i>	

Música y hagiografía en la <i>Relación</i> escrita por la madre Josefa de la Providencia (Lima, 1746-1747) <i>Cristina Cruz-Uribe</i>	155	Innovaciones peninsulares introducidas en la Nueva España para construir órganos: Jorge de Sesma en la Catedral de México (1695) y Félix de Yzaguirre en la de Puebla (1710) <i>Edward Charles Pepe</i>	261
Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI) <i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	173	AVANCES Y HALLAZGOS	281
AVANCES Y HALLAZGOS	191	Los órganos de Nazarre de la Catedral de Guadalajara, 1727-1730 <i>Cristóbal Durán</i>	283
Las campanas: sus funciones y simbolismo en el ritual fúnebre catedralicio <i>Erika Salas Cassy</i>	193	Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII <i>Celina G. Becerra Jiménez y Rafael González Escamilla</i>	309
Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara <i>Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez</i>	205	Un acercamiento a la vida musical de la Catedral de Mérida, Yucatán, en el siglo XVII <i>Ángel Gutiérrez Romero</i>	321
Las campanas en una ciudad episcopal novohispana en vísperas de la Independencia <i>Montserrat Galí Boadella</i>	221	La periferia colonial: música en una cofradía de Córdoba del Tucumán <i>Clarisa Eugenia Pedrotti</i>	327
PRESENCIA, TRANSFORMACIÓN, CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL INSTRUMENTAL SONORO	237	NOTAS CURRICULARES	343
Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México <i>Javier Marín López</i>	239	DIRECTORIO	351

TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES

RUMORES DE PAPEL. INDICIOS Y RECONSTRUCCIONES DE LOS INSTRUMENTOS (Y SUS MINISTRILES) EN LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO (SIGLO XVI)

Israel Álvarez Moctezuma

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

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

Tít. XVIII, § I. Destiérrese enteramente toda superstición de las cosas sagradas.

No se permitan danzas, bailes o cantos profanos en la iglesia.

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

Por lo tanto, y según el decreto del sacrosanto Concilio de Trento y la Constitución del papa Pío v, de feliz memoria, determina y manda este sínodo queden prohibidas las danzas, bailes, representaciones y cantos profanos aun en el día de la natividad del Señor, en la fiesta de *Corpus* y otras semejantes. Pero si hubiera de representarse alguna historia sagrada, u otras cosas santas y útiles al alma, o cantarse algunos devotos himnos, preséntense un mes antes al obispo, para que sea examinado todo esto y aprobado por él. Pero si se hiciera algo de lo dicho sin licencia y aprobación del obispo, sean castigados gravemente según la calidad de la culpa los que lo hicieron y prestaren su consentimiento; pero aun estas mismas representaciones concedidas por el obispo se prohíben durante la celebración de los divinos oficios.¹

1 “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, lib. III, tít. XVIII, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, (versión electrónica en CD), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

Esta decisión conciliar parecería el punto final de una larga y turbulenta discusión sobre la validez y utilidad de las “profanidades” dentro de los divinos oficios que se celebraban en la Catedral de México. Tal decisión era en apariencia un resultado de los proyectos de Reforma emanados del Concilio de Trento, que penetraban hondamente en la Iglesia hispánica de estos años decisivos.² Los padres conciliares pugnaban, pues, por una pureza en el rito, por una homogeneidad en la liturgia, pero sobre todo por una depuración —según las directrices contarreformistas— del oficio divino y las celebraciones y festividades religiosas en su conjunto. Para ello, se prohibieron las “profanidades” dentro de las celebraciones litúrgicas, incluidas, claro está, los instrumentos musicales y los ministriles que los tañían.

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

que la salvación se ganaba dentro del orden y la disciplina, bajo el control de estos dos poderes asociados.

A partir del Primer Concilio Provincial mexicano (1555), convocado y dirigido por fray Alonso de Montúfar, arzobispo de México, la catedral y su cabildo entrarán en un largo proceso de recomposición de sus prácticas litúrgicas, sus ritos, sus discursos sonoros y sus músicas. Y los instrumentos musicales y los ministriles se convertirán en uno de los puntos nodales de ese ciclo.

Reformar y depurar son dos conceptos sobre los que habrían de girar muchas de las políticas eclesiásticas de finales del siglo XVI. El alto clero catedralicio, encabezado por el arzobispo de México, pone muy en claro, a través de los textos conciliares, que las fiestas, las celebraciones y las músicas producidas en y para la Iglesia son asuntos que competen directamente a la alta cúpula eclesiástica, y que las transgresiones a sus directrices no tendrán cabida ni serán toleradas.³

Nosotros pensamos que fue en estos años decisivos cuando se fijan y determinan el sentido, las formas y las presencias sonoras —sociales y culturales— de los instrumentos musicales y de los ministriles en la Catedral de México.

Si seguimos los textos conciliares, encontraremos que la directriz en el rito y en la liturgia es la austeridad: austeridad sonora, sobre todo; se prohíben, como hemos visto, representaciones, cantos y danzas. Y se insiste, particularmente, en que el rito y la liturgia se hagan conforme al “nuevo reza-do romano” que por aquellos años recién se había creado en Trento:

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

Para que el santísimo sacrificio de la misa, en que se ofrece al Padre eterno en olor de suavidad la ofrenda de que tanto se complace, Jesucristo, su hijo,

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

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

se celebre por los sacerdotes, y se reverencie por el pueblo con singular religión y piedad, dispone y manda este sínodo que así en las catedrales como en todas las iglesias parroquiales de este arzobispado y provincia, los prebendados, párrocos y beneficiados y demás sacerdotes y ministros se conformen enteramente en la celebración de las misas y rezo del oficio divino al misal y breviario publicados por decreto del concilio tridentino, y a lo establecido en sus iglesias, con tal que en nada se oponga al misal y breviario romano.⁴

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

Empero, estos mismos textos que pugnan por depurar el rito y la liturgia nos dan algunos de los indicios más brillantes de la presencia de los instrumentos y ministriles en la catedral metropolitana:

LXVI. Que se modere la música e instrumentos.

El exceso grande que hay en nuestro arzobispado y provincia cuanto a los instrumentos musicales de chirimías, flautas, vigüelas de arco y trompetas y el grande número de cantores e indios que se ocupan en los tañer y en cantar, nos obliga a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho. Por lo cual, *sancto approbante concilio*, mandamos y ordenamos que de hoy más no se tañan trompetas en las iglesias en los divinos oficios, ni se compren más de las que se han comprado, las cuales solamente servirán en las procesiones que se hacen fuera de las iglesias y no en otro oficio eclesiástico. Y en cuanto a las chirimías y flautas, mandamos que en ningún pueblo las haya si no es la cabecera, las cuales sirvan a los pueblos sujetos en los días de fiestas de sus santos, y las vigüelas de arco y las otras diferencias de instrumentos, queremos que de el todo sean extirpadas. Y exhortamos a todos los [...] ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano, por que cesen los estruendos y estrépitos de los otros instrumentos, y se use en esta nueva Iglesia el órgano, que es instrumento eclesiástico. Y, asimismo, encargamos a todos los religiosos y clérigos de nuestro arzobispado y provincia que señalen y limiten el número de los cantores [...] de manera que no queden, ni haya sino los muy necesarios, y éstos canten bien el canto llano, y éste se use y se modere y ordene el canto de órgano al parecer de el diocesano, y todo lo contenido en este capítulo.⁵

Resulta revelador este decreto del Primer Concilio Provincial: después de todo, si existían los instrumentos y si concurrían los ministriles en la liturgia y en los oficios divinos. Y debemos agradecer la prolijidad de los canonistas, que nos enumeran en detalle los instrumentos que se tañían durante los oficios. Repasemos: “chirimías, flautas, vigüelas de arco y trompetas”. Pero eso no es todo, pues tal decreto podríamos complementarlo con

4 “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, lib. III, tit. XV, *op. cit.*

5 “Primer Concilio Provincial Mexicano”, tit. LXVI, *op. cit.*

una Real Cédula, famosa, en donde se hace un nuevo recuento de los instrumentos musicales que aparentemente no existían:

El rey.

Presidentes e oidores de la nuestra Audiencia real de la Nueva España: A nos se ha hecho relación que hay muy gran exceso y superfluidad en esa tierra, y gran gasto, con la diferencia de géneros de instrumentos de músicas y cantores que hay, con trompetas reales y bastardas, clarines, chirimías y sacabuches, y trompones, y flautas y cornetas, y dulçainas y pifanos y vigüelas de arco, y rabeles y otros géneros de música que comúnmente hay [...] lo cual, dizque va creciendo, [...] y que de ello se siguen grandes males y vicios, porque los oficiales de ello y tañedores de los dichos instrumentos [...] son grandes holgazanes [...] y destruyen las mujeres casadas y doncellas y hacen otros vicios anexos a la ociosidad [...] y me fue suplicado lo mandase proveer y remediar como conviniere, o como la mi merced fuese [...] Fecha en Toledo, diez y nueve de febrero de 1561 años. Yo el rey [rúbrica].⁶

Además de la deslumbrante riqueza instrumental que describe, lo que esta Real Cédula revela —y que los textos conciliares tanto se afanan en ocultar— son dos temas primordiales: por un lado una práctica musical arraigada⁷

y por otro algunas de las nociones y conceptos que de los ministriles se tenían en el siglo XVI.

Iniciemos con la práctica. A primera vista, los instrumentos musicales, y los ministriles que los tañían, no tenían mayor relevancia ni eran frecuentes en la música catedralicia (y novohispana) del siglo XVI.⁸ Las actas de cabildo apenas si registran su existencia en la vida de catedral. Empero, tras un análisis pormenorizado de este *corpus* documental, complementado con el rastreo de otros fondos del archivo catedralicio, podemos vislumbrar algunos indicios que nos permiten reconstruir ese ámbito aparentemente soslayado de los instrumentos y los ministriles.

La primera referencia directa que tenemos sobre ministriles y, por ende, de instrumentos en las actas capitulares data de 1543: “En primero de junio se recibieron por sus señorías y mercedes, los ministriles indios con partido cada un año de veinticuatro pesos de oro común, y que ganen desde el dicho día primero de junio [...]”.⁹

Fecha tardía ciertamente, si consideramos que la catedral tenía ya casi ocho años abierta al culto y a la liturgia. No obstante, si tomamos en cuenta otros indicios, un poco más antiguos, podemos empezar a advertir la presencia de ministriles e instrumentos en la Catedral de México. En 1538,

6 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Correspondencia, libro 7, s.f., “Al presidente e oidores de la Audiencia Real de la Nueva España: Que provean que se moderen y no halla exceso en los instrumentos de música y cantos que hay en aquella tierra. Toledo, 1561”. Observo en los textos antiguos —tanto manuscritos como impresos— los siguientes criterios: modernizo el uso de mayúsculas y minúsculas, regulo según la norma actual la unión o separación de palabras, la acentuación y la puntuación, y deshago las abreviaturas sin indicarlo. Mantengo, dado su valor fonológico, los arcaísmos fonéticos y ortográficos. Las cursivas son mías. Esta real cédula se publicó en Genaro García (comp.), *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México* (58), México, Porrúa, 1974, pp. 459-460.

7 Cfr. Kenneth Kreitner, “Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600”, en *Early Music*, vol. 20, núm. 4, noviembre de 1992, pp. 533-546.

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

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

el cabildo ordena que se pague al maestro de capilla Joan Xuárez lo que sea necesario para las celebraciones y oficios de Navidad de ese año; lo interesante es que se mencionan las chanzonetas que la capilla ha de interpretar.¹⁰ Como sabemos, un repertorio como el de las “chanzonetas” requiere, además de una nutrida capilla de cantores, algunos ministriles que ayuden a reforzar las voces y dar más cuerpo y ornato a la interpretación.¹¹ Baste recordar las referencias que sobre esta práctica hacen las letras de los propios villancicos: “¡Toquen as sonajas/ sonem rabeles/ he folijen, folijen/ hos portugueses!”¹²

Por ello, pensamos que, desde al menos esas fechas, hay algunos ministriles dentro del servicio de la catedral.

Aquí da inicio el filón documental desde donde podemos vislumbrar su labor cotidiana, sus afanes y sus avatares inmediatos.

Aunque los silencian en la mayoría de las veces, y el grueso de la documentación en donde se habla de ellos trata de asuntos laborales, las actas capitulares en ocasiones los citan por sus nombres y muy rara vez por el instrumento que tañen, y casi nunca se refieren a su intervención sonora en el rito y en la liturgia.

Hasta donde sabemos, a lo largo de todo el siglo XVI estuvieron al servicio de la catedral, formando parte de la capilla de música, alrededor de 17

- 10 ACCMM, *loc. cit.*, *ibid.*, f. 4v, 15 de noviembre de 1538: “Este dicho día mes y año susodicho se mandó por los señores deán y cabildo al mayordomo de la dicha iglesia que den al canónigo Joan Xuárez lo que hubiere menester honestamente para aderezar los niños cantores para la natividad de nuestro Señor Jesucristo para las chanzonetas de la pascua y noche Sancta de Navidad [...]”
- 11 Sobre la interpretación de este repertorio, cfr. Tess Knighton, “Introduction”, en Tess Knighton (ed.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Londres, Ashgate Press, 2007, pp. 6 y ss.
- 12 “Villancico número 4” del *Cancionero musical Puebla-Oaxaca*, ed. y est. Margit Frenk, México, (inédito). Hay una edición de esta obra: Aurelio Tello (ed.), *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*, México, Cenidim, 2001, (Tesoro de la Música Polifónica en México, 10), pp. XLV (texto) y 16-20 (música); sin embargo, la calidad ecdótica y filológica de los textos —que es lo que a nosotros nos interesa— resulta insuperable en la versión de la doctora Frenk.

ministriles; un número ínfimo, si pensamos en las preocupaciones que estos “servidores” y sus instrumentos provocaban en el alto clero catedralicio.

A pesar de estos silencios documentales, y gracias a las magras noticias que de los instrumentos y sus ministriles nos han dejado las actas capitulares, podemos empezar a delinear algunas de sus prácticas, algunos de sus hábitos, algunos de sus gestos y, ante todo, su papel en la vida catedralicia.

Resulta imposible, por el momento, aportar noticias sobre la formación de esos músicos. Es muy probable que, desde los primeros tiempos en que se creó en la catedral la capilla de ministriles, allí mismo se impartiera esta enseñanza a los mozos de coro que querían aprender a tocar algún instrumento.¹³ Y, de modo simultáneo, se realizaría el aprendizaje en el seno de las familias, por transmisión de padres a hijos, lo que nos habla de marcados rasgos “artesanales”, corporativos, del oficio. En esta práctica, nos enfrentamos a una de las características del oficio durante el Antiguo Régimen, es decir, la tradición netamente oral de los ministriles, lo que explica, en parte, su separación del discurso institucional de la catedral. Así, por ejemplo, tenemos el caso de Francisco de Cobarrubias y su hijo Álbaro,¹⁴ y de Joan y Gaspar Maldonado, padre e hijo respectivamente, que tañeron en la catedral hacia finales del siglo XVI.¹⁵

- 13 ACCMM, *loc. cit.*, libro 2, f. 84, 21 de agosto de 1562: “Otro sí, se mandó que al racionero Álamo se le reservase un mozo de coro para su servicio, y servicio de esta Santa Iglesia, para enseñarle la música, porque esté hábil para el facistol; y reservase a Nicolás Martínez para lo dicho [...]”
- 14 *Loc. cit.*, libro 3, f. 151, 7 de julio de 1582: “Este dicho día, mes y año, leí y notifiqué los dos autos atrás contenidos a Francisco de Cobarrubias, ministril de esta Santa Iglesia, y dijo que él ni su hijo no se podían sustentar con lo que tienen, ni con otro tanto más; dejando él sólo quinientos pesos por maestro de capilla, por venir a servir a esta Santa Iglesia, que ellos buscarán su remedio...”
- 15 *Loc. cit.*, libro 4 f. 112, 27 de enero de 1595: “diéronse asimismo por no admitidos los cien pesos de tepuzque que se habían señalado de salario por este año a Gaspar Maldonado, ministril, respecto de que el señor canónigo Dionisio de Ribera Flores dijo que lo había así entendido de la parte y padre del dicho ministril y que le había encargado lo significase así en esta congregación[...]; *idem*. f.116v, 7 de abril de 1595: “habiendo sido llamados de *antediem*, para señalar salario de ministril a Gaspar Maldonado, hijo de José Maldonado, asimismo ministril; y habiendo visto por escrito el examen que

Siempre supeditados al maestro de capilla, los ministriles —en conjunto con los cantores— forman un compacto grupo de “servidores” de catedral. Celosos de su oficio, los encontramos guardando los secretos de su arte, que por lo demás la literatura de la época consigna con acritud: “Bien entiendo que ha habido y los hay en nuestra España hombres excelentísimos en vihuela, órganos y en todo género de instrumentos [...] empero es tal la sed y codicia, y avaricia de algunos, que les pesa si otro sabe algún primor y más si lo ven comunicar [...] antes prefieren ir al infierno que comunicarlo en parte [...]”.¹⁶

Los vemos continuamente pugnando contra el alto clero catedralicio por incrementos salariales, por privilegios jurídicos y, al final, por mejorar su nivel entre los estamentos de la catedral.¹⁷

Esenciales para el canto de órgano —es decir, para la polifonía—, los ministriles y sus instrumentos tendrán una sobria presencia en las funciones litúrgicas de la Catedral de México: las misas solemnes, las procesiones y ciertas partes del oficio divino, es decir, alrededor de unas 30 fiestas que constituyen el grueso de sus actuaciones anuales. Y, por supuesto, el gran mo-

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

- 16 Fray Juan Bermudo, *Comienza el libro llamado declaración de instrumentos musicales... Compuesto por... fray Juan Bermudo de la orden de los menores; en el qual se ballaran todo lo que en música desearen y contiene seys libros...; examinado y aprouado por los egregios músicos Bernardino de Figueroa y Cristóbal de Morales*, en Ossuna: por Juan de León..., 1555, lib. I, cap. VIII, f. VIII.
- 17 Véase Israel Álvarez Moctezuma, “La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *Segundo Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, Guadalajara, UNAM/Universidad de Guadalajara, 2007, pp. 31-43.

mento de los ministriles y sus instrumentos lo constituía la interpretación de los *villancicos* de la festividad.¹⁸

Ejerciendo un férreo control sobre sus ministriles, el cabildo catedral tendrá que compartirlos —unas ocasiones con su anuencia, otras clandestinamente— con los restantes potentados de la ciudad, sobre todo con el ayuntamiento,¹⁹ con los ricos terratenientes y comerciantes y con los virreyes en las festividades que éstos organizaban. Aquí sobresale el hecho de que los músicos del rito, de la liturgia, de lo sacro, continuamente sobrepasaban el espacio y el ámbito catedralicios para sumergirse en la exuberancia de las fiestas mundanas.

Como en lo sucedido durante las fiestas que se celebraron en el palacio virreinal con motivo de las paces entre España y Francia en 1554, Lázaro del Álamo, maestro de capilla de la catedral y gran vihuelista, para regocijar a sus amigos y terminar de buena manera la velada, tocó para todos, seguramente en conjunto con su capilla, las obras del nuevo libro para vihuela del maestro Miguel de Fuenllana, que recién le habían traído de Sevilla.²⁰ Él bien sabía que tenía prohibido sacar de su capilla a ministriles y cantores de la

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

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

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

catedral para tocar en otros sitios²¹ y que era muy poco decente que a un clérigo como él se le viera tañendo y cantando músicas de amores y de placeres mundanos. De seguir así la fiesta en el palacio del virrey, en unas horas tendría que salir de allí y cruzar la gran plaza mayor para asistir a los oficios de maitines, a las cinco de la mañana, que estaban por ser anunciados por la campana de catedral.

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

Tít. v, § vi. No lleven armas en la ciudad, ni recorran las calles de noche con músicos

Se prohíbe a los clérigos el uso de cualquiera clase de armas, ora sean ofensivas, ora sean defensivas, de modo que no pueden portarlas ni de día ni de noche en la ciudad o en el pueblo. Tampoco han de salir a la calle de noche con traje secular, ni pasearse durante ella con instrumentos de música, ni aun entrar en casas sospechosas. Si contraviniesen a lo mandado, incurran en la pena de perder las armas, los instrumentos de música y el traje indecente, y paguen además diez pesos, que se distribuirán por partes iguales a favor de las obras pías y del ministro ejecutor. Sean reducidos a prisión, y castigados con más severidad al arbitrio del obispo, siempre que hiciesen resistencia con la fuerza al ministro ejecutor o al fiscal.²²

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

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

22 “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, lib. III, tít. v, *op. cit.*

Hacia finales del siglo, nos encontramos con indicios privilegiados, como el del otoño de 1590, cuando vemos las gestiones del cabildo catedral, encabezado por el arzobispo Moya de Contreras, para hacerse de los servicios de seis ministriles venidos de la Península, contratados en la catedral para “el ornato y servicio del culto divino en esta dicha santa Iglesia”.²³

Actitud contradictoria esta última si recordamos que el mismo prelado fue quien, tan sólo cinco años antes, había encabezado la reunión conciliar en donde se trataba de desterrar las “profanidades” de la liturgia catedralicia.

¿Presenciamos, pues, un deslizamiento de las sensibilidades musicales? ¿Estamos ante una nueva actitud frente a las necesidades litúrgicas de la

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

Iglesia episcopal de México? Posiblemente haya algo de ambos móviles en este instante —por lo demás muy aislado— de la presencia de los ministriles en catedral.

Pero, finalmente, lo que nos permite entrever todas estas mutaciones en el contexto en donde se ciñe a los instrumentos y ministriles de catedral, es el conflicto real que subyace en los cientos de papeles del archivo, de las cartas y de los concilios, y que no es otro sino el que confronta —perpetuamente— las distintas visiones que de la música tienen estos hombres. Así, clérigos, maestros y ministriles, cotidianamente, se confrontan e interactúan en un espacio social tenso, en donde los valores, el prestigio y los privilegios se exteriorizan y se codifican con cada nota del sacabuche, con cada verso del bajón, con cada línea de la chirimía.

En una sociedad eminentemente oral, la música —entendida como un código— era mucho más que un “ornato” e iba más allá de sus dimensiones lúdicas y estéticas; constituía el entramado fino de los códigos identitarios no escritos, en donde todos los estamentos sociales encontraban un mensaje asequible y acogedor. Y el alto clero catedralicio, por más reformado y tridentino que fuese, era consciente de que controlar la producción del discurso musical —y a los productores de esos discursos— garantizaba la armonía y la estabilidad de su utópica visión de sociedad.²⁴ Por ello, las transgresiones que los ministriles continuamente realizan, si bien dentro del mismo código de valores, significan una nota disonante dentro del discurso sonoro controlado y moldeado por el alto clero episcopal.

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

Como sabemos, en el Antiguo Régimen existía una visión filosófica de la música, que los tratadistas se encargaron de crear, recrear y transmitir

desde la Antigüedad tardía hasta el siglo XVII. Según tal perspectiva, había tres grandes divisiones de este arte: la *musica mundana*, es decir, de los mundos, la música de las esferas celestes y de los elementos, que era la música más perfecta; en un segundo nivel estaba la *musica humana*, la que los hombres pueden percibir y experimentar con sus sentidos, y, finalmente, la *musica instrumentalis* “esto es la armonía musical causada de instrumentos”.²⁵ Entre los instrumentos se distinguen los “naturales”, como la voz humana, los “artificiales”, con los que se producen las “músicas rítmicas” (arpa, vihuela) y las músicas orgánicas (órgano e instrumentos de viento). Según esta visión intelectual, “la música harmónica es facultad y ciencia de medir y juzgar con la razón las diferencias del sonido causado por las voces graves e agudas”.²⁶

De esta visión filosófica de la música dependerá, en gran medida, el destino de instrumentos y ministriles en los centros de alta cultura como las catedrales novohispanas. Al ser la música el arte y la ciencia del número y del sonido, evidentemente el músico —digno de tal nombre— es el sabio que conoce los arcanos del cosmos y es capaz de descifrar el sonido de las esferas celestes. En este sentido, sólo los grandes maestros, los grandes inventores de música, eran dignos de ser llamados músicos. De aquí que los instrumentos artificiales e imperfectos, y los ministriles, se soslayan cuando se habla de la gran música en sí; tan sólo son —como sus nombres lo indican— instrumentos y ministriles de los grandes maestros del arte.²⁷

Por ello, en nuestra opinión, también se soslayan y se silencian en la documentación capitular. Pues, en esencia, las actas de cabildo están construidas sobre el andamiaje del derecho canónico, la teología y la patrología. Recordemos que las actas de cabildo —como casi todas las fuentes del Antiguo

25 Fray Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos*, op. cit., lib I, cap. II.

26 *Idem*.

27 Véase Iohannes Tinctoris, *Opera theoretica*, 3 vols., ed. Albert Seay, Neuhäuser-Stuttgart, Haenssler-Verlag, 1975-1984, (*Corpus scriptorum de musica*, 22), lib. I, cap. III, y Michel Huglo, *La théorie de la musique antique et médiévale*, Londres, Ashgate Press, 2005, *passim*.

24 Cfr. Alexander J. Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-reformation Augsburg, 1580-1630*, Londres, Ashgate Press, 2004, pp. 38 y ss.

Régimen— ofrecen, más que meros datos, fragmentos de universo. Pero frecuentemente —por no decir que siempre— esos fragmentos de universo resultan extraños, distantes.

Y será en documentos como las actas capitulares en donde a los músicos de instrumentos se les comenzará a designar “ministriles”, de *ministra*, “criados”, “sirvientes”.

Y es precisamente a partir de nuestro siglo XVI cuando el ministril mutará —lentamente— su papel en la sociedad: este músico se arraigará en una ciudad y en una institución, y, cuando el contexto social lo permita, se asociará con sus pares en cofradías, según el modelo de los oficios artesanales, y reclamará y obtendrá el monopolio de las fiestas de la ciudad, de las que excluirá a músicos callejeros, no “profesionales”. En adelante, el ministril se convertirá en el profesional de la “música de instrumento”, de los romances, villancicos y chanzonetas, de las danzas y chaconas, de los saraos y fantasías, de los entremeses, tientos y batallas, y de todo el prodigioso repertorio que en la música de España o de Italia se estaba escribiendo precisamente para él.²⁸ Con este vuelco en la figura del ministril, lo que se reafirma es que él “es” la música. Él la recrea, la porta y la organiza, para que circule en la sociedad.

El ministril, sin embargo, no es “el reflejo” de las dinámicas sociales y culturales de su tiempo, ni tampoco nos remite a un sistema ideológico único. En última instancia, los ministriles del siglo XVI fueron testigos del arduo ordenamiento del mundo en la fiesta y el ritual. Escuchada, repetida, ordenada y vendida, la música anunciará el establecimiento de un nuevo orden social totalizador, hecho de representación y de exterioridad.²⁹

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

29 Cfr. Fernando R. de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, *passim*.

ABREVIATURAS

ACCMM Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS*

ACCMM Series: Actas de cabildo, libros 1, 2, 3 y 4.

Correspondencia, libro 7.

Álvarez Moctezuma, Israel, “La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *Segundo Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, Guadalajara, UNAM/Universidad de Guadalajara, 2007.

Bermudo, Fray Juan, *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales... Compuesto por... fray Iuan Bermudo de la orden de los menores; en el qual se hallaran todo lo que en música desearen y contiene seys libros...; examinado y aprouado por los egregios músicos Bernardino de Figueroa y Cristóval de Morales*, en Ossuna: por Juan de León..., 1555. *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, (versión electrónica en CD), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

De la Flor, Fernando R., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Fisher, Alexander J., *Music and Religious Identity in Counter-reformation Augsburg, 1580-1630*, Londres, Ashgate Press, 2004.

Frenk, Margit, ed. y est., “Villancico número 4” del *Cancionero musical Puebla-Oaxaca*, México, (inédito).

Fuenllana, Miguel de, *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra. En que se contienen muchas y diversas obras. Compuesto por Miguel de Fuenllana*, Sevilla, 1554.

García, Genaro (comp.), *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México (58)*, México, Porrúa, 1974.

* N. de E.: Se ha conservado la ortografía de nombres propios y títulos de las fuentes.

- González y González, Enrique, "La ira y la sombra. Los arzobispos Alonso de Montúfar y Moya de Contreras en la implantación de la Contrarreforma en México", en *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.
- _____ *et al.*, "Los concilios provinciales mexicanos primero y segundo", en *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.
- Huglo, Michel, *La théorie de la musique antique et médiévale*, Londres, Ashgate Press, 2005.
- Knighton, Tess, "Introduction", en Tess Knighton (ed.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Londres, Ashgate Press, 2007.
- Kreitner, Kenneth, "Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600", en *Early Music*, vol. 20, núm. 4, noviembre de 1992.
- O'Gorman, Edmundo (dir.), *Guía de las actas del cabildo de la ciudad de México. Siglo XVI*, México, Departamento del Distrito Federal/FCE, 1970.
- Stevenson, Robert M., *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.
- _____, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- Tello, Aurelio (ed.), *Cancionero musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*, México, Cenidim, 2001 (Tesoro de la Música Polifónica en México, 10).
- Tinctoris, Iohannes, *Opera theoretica*, 3 vols., ed. Albert Seay, Neuhausen-Stuttgart, Haenssler-Verlag, 1975-1984 (*Corpus scriptorum de musica*, 22).
- Wainwright, Jonathan P., "Introduction: From 'Renaissance' to 'Baroque'?", en Jonathan Wainwright (ed.), *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, Londres, Ashgate Press, 2007.

AVANCES Y HALLAZGOS

IV Coloquio Musicat

Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX
se terminó de imprimir en diciembre de 2009 en los talleres de Documaster,
Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C. P. 03100, México, D. F.

La tipografía y la diagramación estuvieron a cargo de Carmen Gloria Gutiérrez.

Lucero Enríquez cuidó la edición.

El tiraje consta de 340 ejemplares.