

1 Coloquio Musical
Música, catedral y sociedad

ra uita

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	II
<i>Lucero Enríquez</i>	
HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA	
Hacia una historia social de las catedrales	25
<i>Ana Carolina Ibarra</i>	
La posmodernidad en la música de las catedrales: una introducción al estudio de la chantría	41
<i>Lourdes Turrent Díaz</i>	
Del <i>Te Deum</i> a los sonecitos: la música en Guadalajara (1788-1850)	55
<i>Arturo Camacho Becerra</i>	
Con toda la música y solemnidad. Esbozo de una historia de la cultura musical y la capilla catedralicia novohispana del siglo XVI	67
<i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	
Francisco Xavier de Lizana: ceremonia de posesión del arzobispado	81
<i>Citlali Campos Olivares</i> <i>Laura Denis Galván Ayala</i> <i>Ingrid Sánchez Rodríguez</i>	
El testamento de Francisco López Capillas: un testimonio histórico	93
<i>Ruth Yareth Reyes Acevedo</i>	

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

PRIMERA PARTE. TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO, ESTÉTICA

- Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales:
¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703) 105
Eva María Tudela Calvo
- Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la
Virgen del *Códice Valdés* de 1599 137
Juan Manuel Lara Cárdenas
- El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el siglo XVIII 165
Drew Edward Davies
- ¿Y el estilo galante en la Nueva España? 175
Lucero Enríquez
- Compendium Musicae* de Descartes 193
María Teresa Ravelo

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

SEGUNDA PARTE. PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA

- La música en las catedrales de la Nueva España.
La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI - XVIII) 205
Óscar Mazín

Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano	219
<i>Omar Morales Abril</i>	
El órgano de Félix de Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla	235
<i>Patricia Díaz Cayeros</i>	
La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico	247
<i>Montserrat Galí Boadella</i>	
Arte, liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara	257
<i>Dom Antonio Ramírez</i>	
FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS	
Los Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico	265
<i>Margarita Covarrubias</i>	
DIRECTORIO	285

LA POSMODERNIDAD EN LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES: UNA INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA CHANTRÍA

Lourdes Turrent Díaz

Centro de Arte Mexicano

El modernismo fue, y para muchos sigue siendo, la construcción cultural en la cual nos amparamos los occidentales durante los últimos 170 años. Lo moderno nos inspiró a hacer de la crisis un valor, a progresar más allá del progreso y a transgredir la propia ideología de lo transgresivo.¹ Sin embargo, esta dinámica que aparentaba permanencia empezó a detenerse alrededor de 1960. Su impulso, que parecía no tener límites y se fundaba en la unión de la idea del progreso, al lado del positivismo, la racionalidad y la ciencia, tendió a convertirse en una estructura rígida y dogmática que poco a poco perdió el rumbo. Se volvió inflexible, se amparó en definiciones cerradas y verdades absolutas, y comenzó a señalar temas tabúes como la religiosidad, la magia, la metafísica, la intuición, la subjetividad, la semántica y los estudios multidisciplinarios,² temas imperativos para entender la cultura de finales de siglo que marcaba nuevos rumbos y abría distintos caminos. Además, como el modelo moderno parceló la realidad para obtener un conocimiento autónomo y profundo de los temas que consideró prioritarios o científicos, desdeñó la interdependencia, olvidando que en la realidad todo está conectado y que no puede haber contaminación sin, por ejemplo, deterioro ambiental o que los elementos de una cultura están relacionados y pierden significado si se les observa de manera individual. Por otro lado, la modernidad propuso definiciones inamovibles de las cosas. Llegó a afirmar que la Cultura es una, cuando lo que hay son culturas. Poco a poco hemos dejado de hablar de Arte y ahora usamos la palabra artes o lenguajes

-
- 1 Lily Kassner y Jorge Reynoso, "El objeto museable. Lenguajes artísticos posmodernos", en *Gaceta de Museos: Memoria del Coloquio "Museo, sociedad y posmodernidad"*, México, INAH-Conaculta, octubre de 2002-marzo de 2003, p. 7.
 - 2 Alan Wallace, *The Taboo of Subjectivity*, Nueva York, Oxford University Press, 2000, p. 3; Matthieu Ricard y Trinh Xuan Thuan, *El infinito en la palma de la mano*, México, Urano, 2001 (véase cap. 5)

para entender la creatividad y las obras de nuestra época.³ Este replanteamiento ha llegado a la ciencia, en donde se afirma que el microcosmos se refleja en el macrocosmos, que operan de manera similar. Por eso es importante tener presente que aun los científicos han replanteado sus conceptos y explicaciones de la realidad. Los descubrimientos más recientes de la astrofísica demuestran que los átomos y los elementos que los constituyen no son cosas fijas, inmutables y cerradas en sí mismas, sino fenómenos observables que se entienden en función de los elementos que los rodean. Inclusive se ha encontrado que las partes que constituyen un átomo pueden ser tanto partículas como ondas.⁴

Profundicemos. La postura de la modernidad influyó negativamente en el ámbito de la cultura, el humanismo y el pensamiento de los últimos años del siglo pasado. Fue imponiendo una explicación materialista animista de todas las cosas, recurriendo a definiciones absolutas, verdades eternas y leyes de la naturaleza que poco a poco encubrieron e hicieron rígida la lectura global de la realidad. En el ámbito del arte, por ejemplo, la modernidad llegó a oscurecer la comprensión de los temas relativos a la creatividad hasta el punto de que, en los lenguajes plásticos y en ciertos ámbitos de la música culta, generó vanguardias anárquicas que destruyeron las viejas valoraciones relativas a la imaginación y al sonido, mostrando gran incapacidad para proponer una resignificación de su objeto artístico. Además, esta postura alejó tanto a los especialistas y creadores que la distancia entre un poeta, un economista y un compositor parecía insalvable.⁵

Mientras la modernidad se anclaba en la Historia del Arte o la Musicología tradicionales que continuaban dividiendo los lenguajes creativos en artes mayores o menores, o en Arte, artesanías, folclor o Música Culta, masiva o popular —postura eurocentrista y elitista—, los propios creadores del mundo occidental crearon paulatinamente nuevas formas de expresión. Tomaron la fotografía, el cine, los medios de comunicación, las artes aplicadas,

el diseño, las artes escénicas, la mercadotecnia, la danza y los lenguajes sonoros regionales y empezaron a proponer obras mixtas, que al mismo tiempo podían ser fotografía, diseño, mercadotecnia o teatro. Muchas de ellas empezaron a desenvolverse como la música lo había hecho siempre, es decir de manera efímera, destruyendo el ideal de Obra de Arte Maestra y Eterna.⁶

Fue entonces cuando se acuñó el término de posmodernidad. Se empezó a divulgar en la década de los ochenta y adquirió gran aceptación entre la mayoría de los estudiosos de la filosofía, la historia, las letras y las artes. Su uso no definía un momento histórico concreto sino un estado anímico y una postura cultural que trataba de encontrar denominadores comunes en la gran diversidad de manifestaciones creativas surgidas en el mundo desde la guerra fría.⁷ La posmodernidad fue y se considera, más que movimiento cultural, un conjunto de operaciones lógicas inspiradas en diversos saberes que se proponen estudiar algo de la realidad, ya sea un tema social concreto, una obra de arte, la música de las catedrales o un fenómeno mundial, a partir de una visión multilineal integradora que rompe las definiciones cerradas construidas por la modernidad. La posmodernidad estudia los fenómenos o temas de estudio, tal como lo propuso Marcel Mauss, como *hechos sociales totales* cuyas características se entrelazan para ofrecer una circunstancia única e irrepetible, explicable en el ámbito de su tiempo, su lugar, sus actores, su cultura y su historia.⁸

Resulta de gran utilidad, para entender el planteamiento de la posmodernidad, recordar la obra de Douglas R. Hofstadter, quien obtuvo el premio Pulitzer en 1980 con el notable libro *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*.⁹ En este texto, el autor desea explicar el funcionamiento de la mente humana, en especial el que se expresa a través de los lenguajes creativos. Hofstadter afirma que todo lenguaje se desenvuelve a partir de una serie de

3 Jean Pierre Rioux y Jean Francois Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, FCE, 1998, capítulo "Por una historia de las artes"; Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1993 (véase intr.).

4 Ricard y Thuan, *op. cit.*, p. 98.

5 Hal Foster (comp.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985.

6 Rioux y Sirinelli, *op. cit.*

7 Kassner y Reynoso, *op. cit.*, pp. 8 y 9.

8 Lourdes Turrent, "El lenguaje de los museos: lazos, cadenas y sistemas", en *Gaceta de Museos*, num. 13, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Conaculta, noviembre de 1998, pp. 6-12.

9 Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets, 1987.

elementos fácilmente identificables. Por ejemplo: los sonidos base que conforman alfabetos dan origen al lenguaje hablado y a la literatura; las notas musicales, cualesquiera que sean, a la música; los colores primarios, a la pintura; los números, a las matemáticas, y las células cerebrales, a la inteligencia humana. Ahora bien, la complejidad de los lenguajes humanos radica en que, para actuar como medios de comunicación o de comprensión, es decir como canales de signos para todos los miembros de ese grupo humano, se desenvuelven enlazando diversos aspectos de la cultura que les corresponde. Y es este conjunto de elementos el que conforma cadenas, trenzas o lazos de datos y hechos, donde se van ligando distintos niveles de información. Así es como el patrimonio cultural adquiere significado para los hombres y mujeres de cada época. Gracias a este tejido de elementos, los medios de expresión, las artes, tienen sentido para una sociedad. Por la liga que hay entre ellos, no sólo entre los elementos que conforman un lenguaje, sino por la interdependencia entre los lenguajes que establecen una cultura. Sólo así es posible que los miembros de una sociedad los entiendan y reproduzcan. Es decir, los artistas crean con cierto significado. Producen obras plásticas, literarias o musicales, y éstas documentan la cultura, el tiempo y la sociedad del creador.¹⁰

Lo interesante, continúa explicando Hofstadter, es que la coherencia y el significado de los lenguajes tienen un tiempo y una época de vigencia histórica, ya que —y con esto recuerda aquí uno de los grandes teoremas del pensamiento científico del siglo xx, el *de la incompletitud* de Gödel, relativo a lo que nunca se completa o está completo— los lenguajes creativos nunca son concluyentes. Es decir que tienen una vigencia, un momento y un lugar, y son significativos para ciertas personas, pero cambian y se transforman. De ahí la necesidad de conocer el momento cultural en que la obra estudiada se creó, y su significado.¹¹

Dentro de este panorama de la posmodernidad, ¿será posible analizar la música de las catedrales? ¿Podremos pretender insertar a los maestros de

capilla, seises, ministriles y su repertorio en su contexto cultural? ¿Será este contexto distinto al nuestro? Para responder tales preguntas tendríamos que conocer el criterio del que partimos para estudiar la música: ¿somos modernos o posmodernos? La primera postura nos llevará a coincidir con los positivistas y científicos que consideraron a las artes, ligadas al gran Arte, como un universo no científico, romántico, en donde opera la creatividad que es una, la del genio, a través de sus cualidades individuales. El tema de los estudios musicales modernos era y sigue siendo, desde este punto de vista, la obra y la biografía de los creadores y sus intérpretes. Parece que no importa si un estudioso se aproxima al lenguaje sonoro de otra época, de distintos contextos culturales, de diversas sociedades y ámbitos creativos.¹² Los estudios de tradición musicológica siguen viendo al Arte desde la lectura moderna que se construyó en la Ilustración, inspirada en el pensamiento aristotélico. Porque la modernidad afirma que la música es una disciplina liberal y noble cuya meta es el placer. Para esta postura, la música representa el ocio, es decir cualquier cosa que se oponga al trabajo, y las nociones y prácticas de la música tienen como fin la propia música.¹³

Aristóteles y los pensadores de la Ilustración se oponían a diversas lecturas del arte de los sonidos porque estaban refutando el pensamiento medieval platónico fundado en temas aparentemente incompatibles con el Arte Liberal. Por eso, desde la modernidad se empezó a afirmar que la música era una, ociosa, producida para mostrar la capacidad del creador o la habilidad de los intérpretes, compuesta de una sola manera, *el arte por el arte*, e interpretada siempre por ejecutantes liberales que no expresaban ninguna creencia o punto de vista social o político en su trabajo. También se estableció que había un tipo de compositor o ejecutante y un lenguaje sonoro: el moderno. Pero la vida musical misma, aun la de los siglos XIX y XX, demostró que, si bien la técnica musical puede ser una —algo que tendría que comprobarse—, el significado de la música y el uso a que los grupos humanos la destinan son muy diversos

10 Hofstadter, *op. cit.*, pp. 17-27; Turrent, *op. cit.*; Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2001 (véase cap. I).

11 Turrent, "El lenguaje de...", *op. cit.*

12 Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-textos, 2000.

13 Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988.

y están sumergidos en las condiciones históricas. Por ejemplo, una cosa es estudiar la obra de Richard Wagner desde la historia de la técnica y la genialidad personal de este gran artista; otra, insertarla en sus escritos y relacionarla con sus intereses políticos y el contexto cultural de mediados del siglo XIX; otra más, explicar esta misma música como lenguaje de identidad racial, elitista, europeo, de los grupos wagnerianos arropados por Cosima Liszt y el *Bayreuth Blatt* a principios del siglo XX, y todavía otra más explicarla dentro del Tercer Reich y los horrores del gobierno nazi. Ahora bien, faltaría considerar en este panorama la lectura que los músicos del Estado de Israel hicieron del repertorio wagneriano. Éste tuvo que esperar a un personaje con tanto prestigio como Leonard Bernstein para que Wagner fuera programado dentro del nuevo país.

Porque, en definitiva, esta postura de Aristóteles y los modernos sólo trataba de rechazar otras lecturas de la música consideradas irracionales, aunque relevantes para entender el arte sonoro de esas u otras épocas, donde el planteamiento medieval u otras posturas tienen sentido. Por ejemplo, consideremos el papel importantísimo que la música tiene y ha tenido en la danza, la magia, la poesía, los ritos, la religión, la educación ética del hombre, la política y el poder. Y éstos son los temas que la posmodernidad ha adoptado como propios, por lo que enriqueceremos el estudio de la música desde la posmodernidad si contemplamos el lenguaje musical en su contexto, como un hecho social total explicable de acuerdo con los parámetros vigentes en la sociedad de su tiempo. Así, aunque es verdad que la música catedralicia —tema que nos ocupa en este escrito— puede considerarse arte liberal, y a sus actores —léase maestro de capilla, ministriles, etc.—, participantes de un evento artístico similar a los que se celebran en la sala Nezahualcōyotl o en Bellas Artes, los habitantes de Nueva España que participaron en las ceremonias religiosas de las catedrales no se leyeron con esos ojos, ni a la música interpretada en ese espacio se le juzgó arte liberal. Esto no niega que en las capillas catedralicias se enfrentaran problemas técnicos, logísticos, o que no hubiera cambios y avances en la música o que los cabildos no debieran resolver problemas similares a los que hoy enfrentan los compositores y las

orquestas. Estamos simplemente hablando de otro mundo donde estas actividades respondían a metas e ideologías que no tenían un fin artístico en sí mismo.

LA MÚSICA, LA FILOSOFÍA Y LAS AUTORIDADES DEL CABILDO

Si la modernidad nos abrió las puertas de los catálogos musicales, el desarrollo técnico del repertorio, las escuelas, los niños cantores, los ministriles y las biografías de los maestros de capilla, la posmodernidad nos ayuda a comprender a otros personajes del cabildo catedralicio que generalmente quedan fuera de los estudios y que desempeñaban un papel determinante en el desarrollo de la música y la organización de las ceremonias: me refiero a los chantres y sochantres. ¿Por qué no se les ha estudiado como a los maestros de capilla? Porque su papel en el ámbito del cabildo era básicamente filosófico y organizativo y no hay obviedad de sus conocimientos en las actas capitulares. La chantría era uno de los cargos establecidos en el ámbito de los cabildos catedralicios. Se dice que de quien desempeñaba esta responsabilidad y del deán dependía la actividad central de ese espacio religioso: el culto y la liturgia, donde la música cumplía una función primordial.¹⁴ El puesto no era vitalicio y lo ocupaban los eclesiásticos más preparados en ese campo. Conocemos el caso de chantres que, por estar vacante la plaza, se desempeñaban un tiempo como maestros de capilla y después se dedicaban a otros quehaceres catedralicios.¹⁵ La chantría era el espacio donde las autoridades del cabildo organizaban las expresiones del culto externo, cuyo vehículo lo constituían la palabra, los textos sagrados, las formas, el ritual y el sonido, y exigía a los cabildos demostrar, además de una esmerada preparación en filosofía y teología, profundos estudios musicales, tanto teóricos como prácticos. Gracias a estos conocimientos y habilidades se desarrollaba el complejo ritual sonoro catedralicio.

¹⁴ Ana Carolina Ibarra, *El Cabildo Catedral de Antequera, Oaxaca y el movimiento insurgente*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, p. 37.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 66-93.

Los chantres, sochantres, maestros de capilla, ministriles, etc., trabajaban en conjunto y daban al ritual su gran calidad. A diferencia de lo que hoy pensamos, a los chantres se les consideraba verdaderos músicos, convivían con los maestros de capilla que muchas veces mostraban también una alta preparación teórico-práctica. El caso de Francisco López Capillas, maestro de capilla de la catedral metropolitana en 1654, lo demuestra: sacerdote, músico especulativo de gran sabiduría teórica y compositor admirable. No fue chantre, pero en su examen de oposición debió mostrar profundos conocimientos filosóficos.¹⁶

El desempeño y quehacer de los chantres y sochantres se refleja en las actas de cabildo, pero pocas veces se habla de ellos porque en los estudios de la música catedralicia hay una tendencia a exaltar el aspecto práctico y a soslayar el ámbito especulativo, religioso y normativo de la misma. Los chantres reunían, como veremos, un gran número de factores en las ceremonias: un sentido del tiempo, del espacio arquitectónico sagrado, de la historia del hombre y del papel del arte en lo sagrado, conjunto que construía el sentido teológico del ritual y de la vida novohispana, gran parte del cual se estudiaba en la universidad y los seminarios.

Como comentamos antes, Aristóteles afirmó que la música era un arte liberal y noble porque deseaba subrayar un aspecto del arte de los sonidos que no era el dominante en su época. El sentido teológico de la música catedralicia se inspiraba en la otra corriente del pensamiento griego, la de Platón y Pitágoras, ligada a la obra teórica medieval de Boecio y a san Agustín, padre de la Iglesia, autores ambos que influyeron en todos los teóricos medievales y cuya propuesta permaneció en la Iglesia hasta el siglo XIX. A pesar de que la escolástica y los escritos de santo Tomás nos hacen pensar que las autoridades eclesiásticas replantearon para la Iglesia la propuesta platónica antes del descubrimiento de América o en el Concilio de Trento, en realidad esto no se llevó a cabo en

Roma sino hasta finales del siglo XIX con León XIII. Los acontecimientos se desarrollaron de la siguiente manera: en el siglo XIII había en la Universidad de París diferencias entre los regulares y los seculares. Los primeros acostumbraban dar clases sin esperar paga alguna y lo hacían con libertad de asistencia, es decir que a sus lecciones podía acudir cualquier persona. Los maestros del clero secular acostumbraban esperar algún pago, porque necesitaban ingresos y deseaban organizar con cuidado al público, el contenido y la orientación de los cursos que impartían. Esta diferencia desembocó en una encendida polémica cuando se conocieron los escritos y las teorías de un dominico influido por Aristóteles: santo Tomás. Al morir éste, Roberto Grossatesta y muchos de sus seguidores decidieron acusarlo de herejía. Para salvarlo de tal afrenta y conservar para la Iglesia el trabajo y prestigio de santo Tomás, san Alberto Magno le pidió al papa que lo canonizara, a lo cual accedió inmediatamente. Pero los ataques contra santo Tomás se prolongaron y la Iglesia no cambió su orientación abiertamente platónica hasta bien avanzado el siglo XIX.¹⁷

Los pensadores influidos por Platón y los *ministros de lo sagrado*¹⁸ coincidían en afirmar que la música era un elemento civilizador capaz de armonizar las facultades del hombre, aunque también era una fuerza oscura que podía precipitarlo al mal, y por ello resultaba necesario vigilar los cánones de composición e interpretación con sumo cuidado, sobre todo los de la música religiosa que se escuchaba en un recinto consagrado a lo divino.¹⁹ En pocas palabras, durante la interpretación y el goce de la música catedralicia no sólo importaban la motivación del compositor y del intérprete, sino también la intención de la sociedad entera, reflejada en las ceremonias del espacio sagrado.

La música cultivada en los templos alcanzó entre cierto grupo de filósofos griegos y los pensadores cristianos medievales la dimensión de rito, ya que conducía a los hombres al delirio y despertaba en ellos la necesidad de lo sagrado. Tenía un origen divino, pues sólo así se entendía su capacidad de

16 Juan Manuel Lara, "Francisco López Capillas, primer gran compositor del Nuevo Mundo, alumno ilustre de la Real y Pontificia Universidad de México", en *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos XVI-XX*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2003 (Colección Cátedra).

17 Lourdes Turrent, "Entrevista a Xavier Massimi", México, Centro de Arte Mexicano, 2004.

18 William Taylor, *Ministros de lo sagrado*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001.

19 Francisco José León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Musicología, 1962, (véase segunda parte: La teoría española de la música en los siglos XV y XVI), pp. 193-640.

magia y encantamiento. Un pensador afirmó: “Invención divina, la música posee una dignidad perfecta bajo cada proporción”.²⁰ Esta aseveración, que refleja el pensamiento de la Iglesia respecto al tema de la música, implicaba que el lenguaje sonoro tenía un poder y una función dentro del quehacer humano: permitía instituir en él las leyes divinas de forma estable y competente.

Los pitagóricos y los pensadores del medioevo fueron más allá: establecieron filosóficamente la base del ritmo musical. Tal como se estudiaba en las universidades españolas, incluidas las novohispanas donde se educaron los chantres, hablar de música implicaba establecer un punto de partida para comprender el universo. Desde la Grecia antigua se tomó de la música el concepto de armonía entendido como unificación. Armonía proviene de *harmo* que significa ensamblar, ajustar, encajar. Esta armonía no designaba tan sólo el ámbito sonoro, pues también explicaba el movimiento del mundo que se concebía como un todo ordenado. Y era “precisamente ese canto —escribió Clemente de Alejandría— el que integra[ba] la totalidad de la creación en un orden melodioso y concilia[ba] los elementos en discordia, motivos de sobra por los que el universo entero debe hallarse en armonía con dicho canto”.²¹ Incluso los astros y las fuerzas que los movían se ajustaban en ese todo armónico. Los grandes textos estudiados en las universidades coincidían en afirmar que si el cosmos era armonía, el alma también lo era y el reflejo de tal equilibrio lo representaba tanto la música celestial, que no sonaba, como la que los hombres interpretaban. El universo se concebía como *un instrumento con muchas voces* y hasta llegó a identificarse con el *verbo divino*.²² Por eso, el sonido sagrado debía construirse, teóricamente, sobre un ritmo ternario, ya que tres era el número perfecto y representaba a la divinidad que se diversificaba.²³

20 Seudo Plutarco, *De Musica*, 40, traducción conforme al texto que estableciera F. Lasserre, *De la Musique*, Olten, Lausana, Graf Verlaq, 1954 (texto griego y traducción francesa), p. 15, citado por Fubini, *op.cit.*, p. 45.

21 *Ibid.*, p. 82.

22 *Idem.*

23 Es interesante destacar que —para la *teoría estándar*— la que mejor explica actualmente las propiedades de las partículas subatómicas (los quarks) tres es el número de quarks necesarios para formar un protón o un neutrón. Matthieu, *op. cit.*, p. 115.

Fue así como el concepto de armonía se completó con el de número, ya que nada era comprensible, ni las cosas en sí ni las relaciones entre ellas, si no se podían contar. La capacidad y posibilidad de numerar armonizaba en el alma todas las cosas. La naturaleza más profunda tanto de la armonía como del número se revelaba con precisión mediante la música: proporción, armonía y sonido y número en movimiento. Cantar y tocar las creaciones sonoras de las catedrales permitía alinear al ser humano con lo sagrado. Los chantres eran doctores en teología, entre otras aptitudes. Profundizaban sus estudios y su percepción del arte y de la realidad alentados por una mística que se inspiraba en Platón y envolvía todas las cosas. Por eso consideraban la música como el lenguaje religioso por excelencia: oración y plegaria. Dedicaron su vida a desarrollarla y recurrir a ella en la liturgia.

Esta explicación filosófica de la música, que implicaba la reflexión sobre las escalas, estaba ligada a una concepción del tiempo manifiesta en el ciclo de festividades que marcaban en la vida de la sociedad novohispana el tiempo sagrado y el tiempo cotidiano. La fecha propicia para cada ceremonia y el significado de los ritos que se realizaban en ella no sólo seguían una tradición inspirada en las grandes catedrales europeas —para la Nueva España el modelo era la de Sevilla—, pues se determinaban de acuerdo con una jerarquía de temas, lenguajes y significados. La mayor parte de las semanas del año litúrgico se ligaba a un evento religioso que lo marcaba y le daba sentido. Este tiempo, sacro, se enlazó con las grandes personalidades de la historia de la Iglesia que se reflejaban en las imágenes y los temas pintados o esculpidos en los retablos o las portadas de la catedral. No era fortuito el tema de estas obras, ni las advocaciones. La imagería y su significado se vinculaban con el ritual que respondía a la armonía sagrada del universo. También los chantres eran especialistas en este tema.

La música de los rituales, por otra parte, estaba constituida en gran medida por obras cantadas apoyadas en textos. Tampoco éstos provenían de la casualidad, aunque se innovara, pues todos abordaban temas religiosos y casi siempre se consideraban de inspiración sagrada. Si se incluían nuevos textos,

se estudiaban previamente. Pero por lo general resultaba que textos antiguos inspiraban obras originales. Así, la interpretación de música en las catedrales tenía una finalidad deprecativa y por ello las actas señalan con incomodidad a los músicos que llegan tarde a los oficios, hablan durante ellos o interpretan sin el debido respeto. Por otra parte, también era esta concepción de lo sagrado en la tierra la que justificaba la innovación y la perfección de las obras de arte interpretadas o representadas en las catedrales. La tradición era ésta: decir siempre lo mismo, aunque con nuevos ropajes. Aún hoy, se afirma: *los sacramentos de las oraciones que hacen los obispos, transmitidos por los apóstoles, se recitan de igual modo en todo el mundo y en toda la Iglesia católica a fin de que el modo obligatorio de orar determine el modo obligatorio de creer.*²⁴ Mientras los temas centrales de la fe no se alteraran, las autoridades del cabildo y los *ministros de lo sagrado* en general podían proponer cambios en los lenguajes artísticos. De hecho, el espacio catedralicio fue durante mucho tiempo el lugar adecuado para innovar y proponer nuevos caminos en el arte. Debido a ello, la creciente complejidad de la polifonía creada en el ámbito de la música secular se manifestaba también en la catedral. Los chantres conocían igualmente esto.

La música se ligaba asimismo a la arquitectura catedralicia. El espacio de la catedral se construía teniendo presentes las proporciones numéricas de los intervalos musicales. La chantría tenía, por lo tanto, conocimiento de las materias que se estudiaban en las universidades relativas a los números, la música y la construcción. Aritmética, geometría, astronomía y música eran los nombres de saberes complejos que no sólo explicaban todas las cosas, como ya dijimos, sino que implicaban reproducir el universo en la fábrica de edificios sagrados. Las catedrales, como todos los templos de la antigüedad, se construían de conformidad con ciertas proporciones geométricas. Un templo no se levantaba como cualquier cobertizo. Aunque no siempre se hizo así por diversas circunstancias, la tradición establecía que, además del lugar designado teóricamente por sus cualidades, se debía consagrar el solar en lengua sacra, mediante una cantidad de letras que se traducían en números. Generalmente,

se intentaba que esos números y su relación determinaran la longitud y anchura del futuro templo. Otro módulo o medida única de ese templo se derivaba de la observación del ciclo astronómico a partir de una vara que se colocaba en cierto lugar del solar el día de la consagración, para estudiar sobre ese terreno, mediante la sombra de la estaca, los movimientos de los astros en ciertas fechas del año. A partir del triángulo que formaban el terreno, la sombra y la vara, se deducía un módulo o medida sagrada para esa fábrica. Esta medida, la orientación y los números se entregaban entonces al maestro de obras, quien realizaba la construcción base y, a partir de ella, se calculaban las medidas de la cúpula, el techo y los muros. La referencia para cerrar el espacio catedralicio la brindaba la proporción que hay entre los intervalos musicales. Así, cierto modo musical era el fundamento armónico del espacio catedralicio, cuya finalidad era vibrar.²⁵

En el mundo de la Nueva España, las ceremonias catedralicias, además de ser ritos sagrados, tenían diversas funciones en la sociedad, muchas de ellas ligadas al poder. La catedral se situaba en el centro administrativo, económico y religioso de un virreinato. La guerra, las luchas políticas, el prestigio de las elites, el nacimiento de un heredero, la bancarrota y el hambre de recursos de la monarquía española, todo ello se tejía con el calendario sagrado para dar a la música un significado que rebasaba la meta religiosa y artística. Los chantres y las autoridades catedralicias participaban en ese ciclo porque la Iglesia formaba parte del espacio de poder del gobierno monárquico español. El desempeño de los rituales no estaba desligado de la vida mundana, y los intereses particulares de grupos y clientelas empujaban al rito religioso a adecuarse a ciertas necesidades y circunstancias. Esta compleja red de lenguajes culturales de lecturas de la realidad —visión de lo sagrado más intereses económicos y relaciones políticas presentes en el espacio catedralicio— se pueden conocer gracias a las estrategias intelectuales de la posmodernidad.

²⁴ Domi Cipriano Vagaggini, *El sentido teológico de la liturgia*, Madrid, BAC, 1965, p. 493.

²⁵ Louis Charpentier, *El enigma de la catedral de Chartres*, Barcelona, Martínez Roca, 2002.

Musicat

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente

