

The background of the entire page is a close-up photograph of a musical score, tinted in a deep red color. The image shows several staves with musical notation, including a treble clef on the left and various note heads and stems. The text is overlaid on this background.

1 Coloquio Musical  
Música, catedral y sociedad

ra uita

## CONTENIDO

|              |    |
|--------------|----|
| PRESENTACIÓN | II |
|--------------|----|

*Lucero Enríquez*

### 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 |
|---|----|

*Ana Carolina Ibarra*

|  |    |
|--|----|
| La posmodernidad en la música de las catedrales:<br>una introducción al estudio de la chantría | 41 |
|--|----|

*Lourdes Turrent Díaz*

|  |    |
|--|----|
| Del <i>Te Deum</i> a los sonecitos: la música en Guadalajara (1788-1850) | 55 |
|--|----|

*Arturo Camacho Becerra*

|   |    |
|---|----|
| Con toda la música y solemnidad. Esbozo de una historia<br>de la cultura musical y la capilla catedralicia<br>novohispana del siglo XVI | 67 |
|---|----|

*Israel Álvarez Moctezuma*

|   |    |
|---|----|
| Francisco Xavier de Lizana: ceremonia de posesión del arzobispado | 81 |
|---|----|

*Citlali Campos Olivares*

*Laura Denis Galván Ayala*

*Ingrid Sánchez Rodríguez*

|  |    |
|--|----|
| El testamento de Francisco López Capillas: un testimonio histórico | 93 |
|--|----|

*Ruth Yareth Reyes Acevedo*

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*

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

CON TODA LA MÚSICA Y SOLEMNIDAD.  
ESBOZO DE UNA HISTORIA DE LA CULTURA MUSICAL  
Y LA CAPILLA CATEDRALICIA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVI

---

*Israel Álvarez Moctezuma*

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Dos de las catorce campanas que sonaban sobre la única torre de la catedral dieron aviso de que la ceremonia estaba por comenzar. Sobre la adusta figura del señor arzobispo se colocó el palio de terciopelo y oro, y, frente a él, se echó a andar hacia la nave catedralicia una larga procesión encabezada por dos acólitos con cruces, ciriales de plata y la imponente custodia de oro y esmeraldas enviada desde Roma por su santidad. El prelado salió por la puerta de la sacristía hacia el ábside de la iglesia mayor de la Nueva España, mientras la música del órgano, los sacabuches, las violas y las voces infantiles estallaban en una floritura de notas entrelazadas mágicamente. Sonaba el *conductus* de la celebración.

La procesión bordeó el altar mayor, con sus bóvedas flamígeras recién cerradas; pasó frente al altar de los Reyes, que exaltaba el papel de la monarquía católica como protectora de la Iglesia Verdadera, y torció hacia la derecha, mientras el arzobispo percibía el tufo a pulque y sudor de la multitud de indios aglomerados en las sombrías capillitas laterales. Siguiendo el protocolo, el clérigo que cargaba la capa magna del arzobispo bajó la pesada tela al pasar frente al virrey, las autoridades del virreinato y los priores de todas las órdenes. El chantre comenzó a entonar el himno elegido para la ocasión, canto que pronto fue alcanzado por los tersos lamentos de los bajones y de los sacabuches.

El arzobispo tomó entonces la cruz procesional y se encaminó al centro del recinto, en donde lo esperaba un túmulo de flores, cirios e incienso que se había levantado sobre un catafalco de plata y pedrerías. La procesión terminó frente al altar mayor.

—*In nomine Patris, et Filii et Spiritus Sancti*— se escuchó decir al celebrante, que daba inicio a la misa solemne.

Fray Alonso de Montúfar, segundo arzobispo de México, tendría que predicar en unos momentos más sobre las omnipotencias y amores del Dios Trino, y sobre las maldades y perversidades de los diablos que los indios seguían adorando. Esta idea le perturbó la conciencia, instantáneamente se tranquilizó: el cálido rumor de unas dulzainas y del órgano, sobre la insistente campana, le trajo a la mente la prodigiosa música del maestro, su amigo, Cristóbal de Morales. Finalmente, se reconfortó y recordó que él mismo había ordenado tan solemne celebración.



Tratando en cosas tocantes al servicio de Dios Nuestro Señor, y pro y utilidad de esta Santa Iglesia, y para mayor conversión de los infieles de esta tierra, acordaron y ordenaron y constituyeron, teniendo atención a lo que se usa en España: se ordena una fiesta solemne del Santísimo Sacramento que se haga cada domingo primero de cada mes por dentro de la iglesia, sacando el Santísimo Sacramento y volviéndolo a su lugar ordinario, *con toda la música y solemnidad* que conviene a tan alta fiesta. Y que se predique [en] todas las fiestas que se efectuaren. Y su Señoría predicó el primer domingo de la constitución de la fiesta.<sup>1</sup>

El texto inicial nació de los archivos, no de series documentales, ni de crónicas, ni de memorias, ni de novelas, ni siquiera de discursos, ya fuesen jurídicos, administrativos o literarios. Trata del archivo catedralicio, es decir clerical. La catedral de México es el centro cultural y político de la iglesia novohispana, síntesis del conocimiento, la autoridad, el poder y la riqueza de una ciudad, de un reino. Por ello, la catedral metropolitana se distinguirá desde sus inicios por mostrar un especial interés por el culto divino, es decir por la música “en pro y utilidad de Dios Nuestro Señor”.

<sup>1</sup> Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Actas de cabildo, libro 1, ff. 105v-106, 16 de octubre de 1554. (En todas las transcripciones de documentos manuscritos del siglo XVI de este artículo se han mantenido la ortografía y la sintaxis originales.) Esta sesión de cabildo es una de las primeras intervenciones del arzobispo Montúfar en el capítulo catedralicio y en la vida musical de la catedral, renglón en que hará constante hincapié, sobre todo en cuanto a liturgia y festividades se refiere.

En la Nueva España, como en la vieja, la mejor música sonaba en las iglesias. El *culto divino* conjuntó en sus recintos lo mejor del arte sonoro para cantar a *Dios su gloria eterna*. El siglo XVI será fundamental para el desarrollo de la música sacra en el ámbito católico. Música de catedral, música conventual, música misional: músicas espléndidas, ceñidas a sus ámbitos y a sus contextos sociales y culturales.<sup>2</sup>

El trabajo ya realizado y nuevas investigaciones<sup>3</sup> permiten percibir la complejidad de este proceso: el desarrollo que la música hispana tendrá en el ámbito eclesiástico como elemento de solemnización y boato, y, consiguientemente, de unificación de liturgias, de fiestas y de discursos eclesiásticos y monárquicos, en un Estado que proyecta como una de sus prioridades sociopolíticas y culturales la exaltación y la defensa del culto católico.<sup>4</sup> La explicación de este desarrollo extraordinario puede hallarse

- <sup>2</sup> Las catedrales, conventos, colegiatas y monasterios dotarán las diversas plazas de músicos en función de sus riquezas respectivas. Se accederá a ellas mediante el sistema del concurso-oposición o del nombramiento directo en función de la fama y valía de los posibles candidatos. Esto causa la gran movilidad de los músicos españoles de ese siglo: con el afán de mejorar de puesto, no tienen inconveniente en trasladarse de una región a otra, tal vez muy diferente y distante, en la que se ofrecen condiciones económicas más ventajosas. Pero lo más importante es que este intercambio artístico no se reduce sólo a la Península, pues se extiende también a las restantes posesiones de Carlos V, y a Roma en especial, ciudad por la que pasan los más renombrados músicos españoles, con la consiguiente revitalización e internacionalismo del arte musical. Entre las diversas escuelas musicales surgidas en este periodo carolino es especialmente importante la sevillana. Cfr. Samuel Rubio, *Historia de la música española. Del Ars Nova hasta 1600*, vol. 2, Madrid, Alianza Música, 1988.
- <sup>3</sup> Entre la enorme cantidad de obras dedicadas a *la música y los músicos* en el siglo XVI novohispano, nos remitimos a los trabajos que, pensamos, son fundamentales. Cfr. Gerard Behague, *La música en América Latina. Una introducción*, Caracas, Monte Ávila, 1983; Antonio Martín Moreno, “La Música Española en la época del Emperador Carlos V”, en *la fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, Junta de Castilla y León para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000, pp. 209-233; Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Cenidim, 1993; Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, Nueva York, Princeton University, 1979; “La música en la catedral de México. El siglo de fundación”, en *Heterofonía*, XXI, México, Cenidim, 1989; *La música de México. I. Historia. Periodo virreinal (1530 a 1820)*, vol. 2, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1986; Luis Weckman, *La herencia medieval de México*, México, El Colegio de México-FCE, 1979.
- <sup>4</sup> La música religiosa, engrandecida por el impulso que le dieron los Reyes Católicos con sus capillas musicales respectivas, alcanza sus mayores esplendores en el ámbito de la música europea durante los reinados de Carlos V y Felipe II. Musicológicamente

en el hecho de que se la concibe social y culturalmente como una de las cuatro *artes liberales*.<sup>5</sup>

Continuadora de la gran tradición medieval de las catedrales españolas, la sede del obispado más poderoso de la Nueva España será el vínculo perfecto entre la cultura musical europea y la novohispana.

Las campanas tañen y regulan con halo familiar y tutelar el tiempo y la vida de la cristiandad. Las campanas eran el sonido que dominaba el rumor de la vida cotidiana y que, por múltiple que fuese, no resultaba nunca confuso y lo elevaba todo a una esfera de orden y armonía. Las campanas eran como unos buenos espíritus que anunciaban el duelo, la alegría, el reposo, la exhortación, la vida y la muerte:

Se propuso [...] que atento a que los relojes de la ciudad muchas veces andaban desconcertados, a cuya causa las campanas de la iglesia no andaban concertadas a sus tiempos como está mandado [...] que el canónigo Ecija se encargase de mandar hacer dos relojes de sol en el campanario de esta santa iglesia: que sean de piedra y muy bien concertados, de persona que lo entienda y lo sepa hacer ...<sup>6</sup>

En acta de cabildo del 25 de octubre de 1538, se menciona una real cédula donde Carlos V “hace merced a la fábrica” catedralicia de un “tiro” (es decir de un cañón), propiedad del marqués del Valle, para fundir la primera campana de la catedral.<sup>7</sup> El rubro de las campanas siempre contará con el interés y el cuidado de todo el cabildo, encabezado por el prelado en turno, lo cual muestra la importancia de este sistema cultural de rito y de ordenación del tiempo en las sociedades del Antiguo Régimen.<sup>8</sup>

hablando éste es “el siglo de oro de la música española”, Cfr. Rubio, *op. cit.*, pp. 35 y ss.

5 A diferencia de las artes plásticas, la música se había considerado a lo largo de la Edad Media desde una perspectiva *filosófico-científica*, y posteriormente se le incluyó entre las *artes liberales* del *quadrivium*, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía. Todo ello se afianzó en el siglo xv gracias a la concepción propia del “humanismo musical”, consistente en el convencimiento del poder de la música, en especial a través de la palabra cantada para “mover los afectos”, Cfr., Rubio, *op. cit.*, pp. 20 y ss.

6 ACCMM, Actas de cabildo, libro 4, f. 23, 1º de septiembre de 1589.

7 ACCMM, Actas de cabildo, libro 1, f. 6v., 25 de octubre de 1538.

8 Al utilizar este concepto historiográfico nos apegamos al sentido preciso que uno de sus creadores le dio: *la historia* de la civilización occidental de los siglos xv al xviii: sus sis-

El culto divino es música, es canto, es fiesta. El tiempo ordenado es liturgia para la celebración de la divinidad. El tiempo litúrgico es un sistema cultural que llegó a convertirse en el tiempo social y vital para las sociedades de la cristiandad, como la novohispana.

Las *horas* regulaban y sistematizaban el tiempo, sistema que reproduce el tiempo cósmico y lo hace asequible a los hombres, convirtiéndolo en un *tiempo cotidiano*.



En su tiempo cotidiano, en la iglesia catedral, los clérigos cumplen su función, su oficio específico. El trabajo para Dios les incumbe. Consiste en pronunciar, en nombre de todos los demás hombres, en nombre del pueblo entero, las palabras de la plegaria, sin interrupción, de día en día, de hora en hora, desde el corazón de la noche, cuando se atraviesan las calles y las plazas de la ciudad para lanzar en medio de las tinieblas y del silencio la primera imploración, maitines, hasta completas, el momento de terminación. Rezar es cantar.



El Antiguo Régimen desdeña la oración muda y cree a su Dios más sensible a la oración en común, proferida a una sola voz, con ritmos de una música espléndida, a semejanza de los que parecieran cantar los coros de serafines que, en lo más alto de los cielos, rodean el trono del Omnipotente. Durante ocho horas diarias, el “coro de canónigos” canta a pleno pulmón.

De este canto llano solemos olvidar lo esencial: que era masculino, que era imbatible, que era un canto de guerra sacralizado, proferido por los clérigos de la catedral, quienes combatían contra los ejércitos satánicos para derrotarlos, al lanzar contra ellos la más segura de las armas ofensivas: las palabras de la

temas económicos y políticos, sus sociedades, la cultura material, la vida cotidiana, las mentalidades, los ambientes, los climas, etc. Vid. Fernand Braudel, *Civilización material, economía y capitalismo. 1. Las estructuras de lo cotidiano*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 5-7.

oración puestas en música. Cantar, danzar: la liturgia se despliega como una ronda muy lenta, majestuosa, a lo largo de la nave, de los ambulatorios, en torno a la piedra del sacrificio pascual, entre las piedras de los muros, bajo las piedras de las bóvedas. El canto llano codifica la música que comunica al hombre con Dios: templado, sencillo, puro.<sup>9</sup>

Desde sus orígenes, la catedral metropolitana de México tratará de reproducir íntegro el aparato musical de las catedrales del orbe católico. De acuerdo con el modelo sevillano, del cual la catedral novohispana fue sufragánea, el obispo Zumárraga fundará, primero, el coro de capitulares. Estos clérigos son todos prebendados de la catedral; canónigos, dignidades y capellanes cantarán los oficios divinos: las *horas canónicas*; para ellos se provee al enviado del cabildo catedral a la corte de España, Cristóbal de Campaya, y se pide que se le ajusten cuentas de "... todos los libros de canto llano, como de órgano,<sup>10</sup> y antiphonarios, y salterios, que los trujo de Castilla".<sup>11</sup> Con estos libros de música pronto el recinto catedralicio se llenará del solemne estruendo de la Iglesia militante en la Nueva España, bajo la dirección del canónigo responsable del culto divino: el chantre, que dirige el canto, la misa y el aparato musical catedralicio.



En principio se les observa frente a sí mismos, cuando se eligen o se enfrentan, se reencuentran y luego se abandonan a los oficios catedralicios. O en su

9 Pese a lo que comúnmente se piensa, esta forma se enriquecerá profusamente durante toda la Edad Media. Desde Cluny, París, Toledo, Roma y Milán, surgirán tradiciones musicales y litúrgicas sorprendentes: poniendo de relieve algunos elementos comunes, el "canto llano", con sus ritmos y su sonoridad, propicia la percepción de un tiempo y una calma inalterados; su monodía vocal expresa con admirable sencillez la oración litúrgica. Cfr. Richard H. Hoppin, *La música medieval*, Barcelona, Akal, 1986, pp. 71-107, 109-128.

10 El *canto de órgano*, o polifonía, es el canto a varias voces. Las técnicas de composición que se crearon en la liturgia de Cluny, entre otras, a partir del siglo xi, llegan a un punto climático en el siglo xv en el *ars maior subtilior*, intrincada y compleja técnica armónica y conceptual del canto de la Edad Media. Vid. Alberto Gallo, *Historia de la música*, vol. 3, *El medioevo. Segunda parte*, México, Conaculta, 1999, pp. 90-98.

11 ACCMM, Actas de cabildo, libro 1, f. 26v, 10 de enero de 1540.

convivencia con los frailes y con los clérigos petulantes, en su trabajo juntos, en la capilla de cantores o en el atrio del convento de san Francisco, donde, para sonar mejor, se agrupan bajo uno de los pórticos. O dominados por utopías que provienen de las autoridades clericales o reales, adoptando ellos mismos actitudes contradictorias donde se ponen en juego su individualidad y la conciencia de sí mismos. Por último, frente a los acontecimientos colectivos, a las celebraciones de la calle, a las manifestaciones festivas de la autoridad y a la religiosidad, donde, no obstante su omnipresencia, entregan a nuestra mirada las reglas de su función en estos actos y en las estructuras eclesiásticas y políticas del virreinato.



La catedral medieval, en el siglo XIII, había creado una institución dedicada única y exclusivamente a la música: la capilla de música.<sup>12</sup> La capilla musical de la catedral de México, como sus modelos europeos, se compone de dos cuerpos especializados: la capilla de ministriles y la capilla de cantores.

La capilla de ministriles será muy diversa; en ella confluirán "servidores" de diversa condición social y étnica: españoles, indios, mestizos y negros tañerán al servicio de la santa Iglesia de México. "En veinticuatro de marzo se recibieron por sus señorías y mercedes, por ministriles, [a] indios, con partidas cada un año de 24 pesos de oro común; y que ganen desde el dicho día veinticuatro de marzo".<sup>13</sup>

Esta referencia es la primera que tenemos sobre la presencia de ministriles en la catedral. Desde los primeros tiempos de la evangelización se les ofrecía a los indios de la elite recompuesta la enseñanza de las *letras* y las *artes* europeas, y en los colegios de indios se esmerarán aún más en esa educación, que se refinaba con la enseñanza de las *artes liberales*, entre ellas la

12 Las investigaciones nos sugieren que aparecieron en Francia, en París y en Chartres, de donde deriva su nombre, *chappelle*, lugar del culto, de la oración. Cfr. Hoppin, *op. cit.*, pp. 203 y 55.

13 ACCMM, Actas de cabildo, libro 1, f. 58, 1 de junio de 1543.



música. Muy probablemente estos indios tañedores, empleados por el cabildo catedralicio para la capilla de música, procedían de los afamados colegios de indios nobles (como el de Santa Cruz de Tlatelolco).<sup>14</sup> Con el tiempo, la estructura social y cultural de la capilla se diversificará y mostrará durante todo el virreinato una integración étnica y social sorprendente.

Igualmente, el instrumental será muy diverso: se componía de una parte de cuerdas frotadas (vihuelas de arco y rabeles), otra de cuerdas rasgadas (vihuelas de mano y arpas) y una más de alientos (sacabuches, flautas, dulzainas, bajones, cornetas y chirimías), además, por supuesto, del instrumento sacralizado: el órgano. Sin embargo, la capilla se estructurará según el concepto, el cariz y la celebración de las diversas festividades en donde debía participar.

La otra parte de la capilla, la de cantores, se componía según los dictámenes estilísticos y litúrgicos. En estos puestos habrá una movilidad constante y difícil de rastrear mediante la documentación. En un lapso que va de la década de los treinta hasta 1560, aparecerán como cantores Phelipe de Espinosa, Bernardo de Estrada, Francisco Gutiérrez, Juan y Pedro de Morales, Juan de Oliva, Marcos Tello, Ventura Gijón, Alonso de Eciija, Luis de Toro y Antonio Ortiz<sup>15</sup>, por mencionar a algunos. Todos estos hombres siguen un patrón más o menos común en cuanto a su procedencia y a su vida en Nueva España: todos son clérigos y hasta el momento todos parecen ser peninsulares, aunque la misma ambigüedad de la documentación no elimina la posibilidad de que algunos de ellos, sobre todo los activos en las décadas de los sesenta y setenta sean criollos.

Los *seises* (niños cantores) eran los intérpretes de las partes más agudas del canto, pues las mujeres, desde tiempos ancestrales, tenían prohibido

cantar en las iglesias seculares.<sup>16</sup> Algunos de ellos lograrán una exitosa carrera eclesiástica, siempre con el apoyo del cabildo catedralicio: Bartolomé Mejía, Alonso de la Serna, Diego de Olvera y Juan de Velasco,<sup>17</sup> nombres sin rostro pero con contexto, a quienes habremos de rastrear para poder saber cómo es que llegan a ser piezas clave en la música novohispana de finales del siglo xvi.

Toda la capilla estaba bajo la dirección del Maestro, que estaba obligado a componer músicas nuevas para las fiestas más importantes, enseñarles a los mozos de coro los rudimentos del arte, ensayar con su capilla y ocuparse de los negocios musicales con el cabildo y el deán, el chantre y el sochantre. Su autoridad musical y social en el ámbito catedralicio y urbano era absoluta.

La primera capilla novohispana data de 1538, nombrada por el cabildo y puesta bajo el maestrazgo del canónigo Joan Xuárez. Mencionado como canónigo en el primer cabildo catedralicio, Xuárez se mantendrá en la catedral hasta su muerte en 1561. Gran músico, *rethorico* reconocido y favorito de su majestad, Joan Xuárez nos da la pauta de la calidad intelectual y artística de los clérigos responsables de las músicas catedralicias en el siglo xvi. Su talento como músico indujo al ayuntamiento de la ciudad de México a colocarlo al frente de las ceremonias de recepción del primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza. El miércoles 25 de agosto de 1535, las autoridades de la ciudad "...dijeron que, por cuanto para el recibimiento del señor viçorrey conviene que haya cantores y música, por ende mandaron y señalaron que se dé a los dichos cantores sesenta pesos de oro [...] porque saquen sus *canzonetas y músicas e invenciones*, los cuales se han de dar al canónigo Xuárez".<sup>18</sup>

14 Con la llegada de los franciscanos flamencos arribó a la Nueva España una riquísima tradición musical: Pedro de Gante, en sus centros de instrucción para indios, enseñó a éstos los primeros rudimentos de la fe y la cultura europeas; lo hizo con música, cantando. En la Nueva España, los frailes crearon coros de indios para la liturgia conventual y demás festividades religiosas, fundamentales para el proceso evangelizador. A estas tierras llegaron las obras de los compositores más importantes de la época: Josquin des Prez, Thomas de Crecquillon, Orlando di Lasso y Cristóbal de Morales, músicos que establecerán los paradigmas estéticos y poéticos de las músicas y las sonoridades del siglo xvi.

15 Salvo por la acentuación, se ha respetado la ortografía original que los nombres propios de los personajes de nuestra historia tienen en los documentos.

16 Los *seises* contaban en la catedral con ayuda económica, vestido y una enseñanza especializada que contenía *gramathica*, matemáticas y música, es decir un compendio elemental del *trivium* y del *quadrivium*: "Así mismo, se mando por el dicho señor obispo y [por el] cabildo, que por cuanto estaba mandado que a los mozos de coro no se les diesen opas, que agora mandan que aliende de los dichos doce pesos que se les dan de salario por año, se les den sus opas, por razón que sirven de cantores". ACCMM, Actas de Cabildo, libro 1, f. 9, 7 de enero de 1539.

17 ACCMM, Actas de Cabildo, libro 4, f. 36v, 11 de diciembre de 1590.

18 ACCMM, Correspondencia, libro 7, f. 123 (no tiene caja ni expediente), incompleta, l. 4, f.

Bernal, el conquistador, nos ha dejado indicios de la sonoridad de ese día: "...grandes músicas de cantares a cada cabecera, y la tronpetería y géneros de instrumentos; harpas, biguelas, flautas, dulçainas, chirimías, en especial cuando los maestresalas servían las taças [que] trayan a las señoras".<sup>19</sup>

En 1538, se piden al maestro músicas nuevas para la noche de Navidad: "...Este dicho día mes y año susodichos, se mando por los Señores Deán y Cabildo, al mayordomo de la dicha iglesia que den al canónigo Juan Xuárez lo que le hubiere menester honestamente, para aderezar [a] los niños cantores para la Natividad de nuestro señor Jesú Christo, para las *chansonetas* de la pascua y noche sancta de Navidad".<sup>20</sup>

Dato precioso, aunque complejo. La liturgia omnipresente, que nos dejaba el resabio de un arte insensible e inflexible de tintes anquilosados y soberbios ante los avatares socioculturales de la religiosidad cotidiana, parece quebrantarse. Volvamos al texto. La orden es precisa: que se pongan a disposición del maestro recursos suficientes para su trabajo, pues la festividad lo amerita, ya que es una "festividad de primera dignidad". ¿Qué músicas son éstas? ¿Chansonetas? Estructuralmente la *chansoneta* corresponde al villancico hispano de tema profano, es decir estribillo-glosa-estribillo, en octosílabos. En Italia, para diferenciar estas piezas de las lascivas *villanesca*s, composiciones mundanas, los músicos forjaron el término *chansoneta*, lo que se conocerá en el mundo hispánico como *villancicos a lo divino*; éstas son las letras y las músicas provenientes de la prodigiosa tradición que emana de los cancioneros musicales hispanos de finales del siglo xv.<sup>21</sup>

123. Las cursivas son mías.

19 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Valladolid, Imprenta del Reyno, 1643, libro II, Cci, p. 311. "Como en México se hicieron grandes fiestas y banquetes y alegría de las paces del Cristianísimo Emperador Nuestro Señor, de gloriosa memoria, con el Rey don Francisco de Francia ..." En este bello pasaje, Bernal nos proporciona un detallado y fascinante (por excepcional) cuadro de una festividad "profana" en la ciudad de México. Los documentos impresos se han transcrito respetando la ortografía y sintaxis originales.

20 ACCMM, Actas de cabildo, f. 4v, 15 de noviembre de 1548.

21 Juan del Encina, el gran maestro del *Cancionero musical de palacio*, brinda una explicación sugerente: "Muchas veces vemos que algunos hazen solo un pie y aquél ni es verso ni es copla, ni ay allí consonante, pues que no tiene compañero, y aquél tal suelese llamar *mote*;

¿A qué sonaban estas músicas? La música vocal-instrumental, como estas piezas, se creaba para ocasiones especiales: *Fiestas de prima solemnidad*, cuyas interpretación y dotación instrumental dependían de varios factores: gusto, espacio social y físico, y aun otros detalles derivados de la naturaleza de la obra y el carácter que se le quería imprimir. Por su elasticidad tímbrica y por su riqueza literaria, enraizada en la tradición en que el autor quiera inscribirlos, los *villancicos religiosos* serán las piezas perfectas para llenar las necesidades rituales y musicales, litúrgicas y estéticas de la sociedad novohispana de los siglos xvi y xvii. Mientras más compleja se vuelve la sociedad, mientras más mestizajes étnicos y culturales se produzcan, más mestizajes musicales intensos surgirán: en castellano, en náhuatl o en "lengua de negros", los *villancicos novohispanos* serán el refugio sonoro de las sensibilidades y las devociones de la polifacética y compleja sociedad virreinal.

En la *invención* de estas músicas trabajarán poetas de la talla de Hernán González de Eslava, de quien tenemos noticias significativas en las actas capitulares: "... 10 de enero de 1561 [...] dieron los dichos señores, con parecer de su Señoría Reverendísima, a Hernán González, veinte pesos de tepuzque, en aguinaldo por haber hecho las letras de las fiestas de navidad y pascua de reyes ..." <sup>22</sup> Este indicio nos remite a una figura fundamental de la lírica novohispana, evocación de las músicas y las poesías del "siglo de oro" que también es novohispano.<sup>23</sup>

La catedral es una fiel proyección de su ciudad, de su virreinato. Como centro neurálgico de la Iglesia y de sus feligreses, el discurso eclesiástico e institucional que registran las actas de cabildo nos permite entrever en sus líneas sinuosas los procesos sociales y culturales del convulso siglo xvi novohispano.

y si tiene dos pies llamámosle también *mote* o *villancico* o *letra* de alguna *invención* por la mayor parte. Si tiene tres pies [...] también será villancico o letra de invención". *Vid.* Juan del Encina, "Arte de poesía castellana (1496)", en *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro-Ed. Turner, 1996, p. 25. Las cursivas son mías.

22 ACCMM, Actas de cabildo, libro 2, f. 44v, 10 de enero de 1561.

23 Margit Frenk, "Poesía y música en el primer siglo de la colonia", en Mariana Masera (coord.), *La otra Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2001, pp. 17-36.

Al maestro Xuárez lo sucederá Cristóbal de San Martín, del que no tenemos mayores datos, y a éste, un músico espléndido: Lázaro del Álamo: “... Avento a que no había maestro de capilla en esta santa iglesia, y que conviene que se pudiese para el buen servicio de ésta [...] acordaron que debían nombrar y nombraron a Lázaro del Álamo, clérigo presbitero, atento a su buena habilidad, y que lo hará muy bien, y a pro y servicio de esta sancta iglesia ...”<sup>24</sup>

Natural de Segovia (ca. 1530), ingresó al servicio de la catedral castellana como mozo de coro (ca. 1543), bajo el maestrazgo de Juan de Almorox, y posteriormente, de Tomás Luis de Victoria. Doctor en cánones por la Universidad de Salamanca,<sup>25</sup> pasó al nuevo mundo en el séquito de fray Alonso de Montañar, quien, ya en posesión de su arzobispado, lo apoyará en todo momento como pieza fundamental para sus proyectos de reforma litúrgica y del ritual de la Iglesia novohispana.

Para realizar en la ciudad de México las “solemnidades” de la muerte del emperador Carlos V, Álamo dirigió el 29 de noviembre de 1559 dos ceremonias: en la primera, con música de Cristóbal de Morales, se cantó su *Circumdederunt me* a 5; en la otra, el salmo del propio Morales *Venite, exultemus*. Más tarde, en la misma vigilia, se cantó *Parce mihi* a 4, del *Officium defunctorum*, también de Morales. El analista que registró el programa del 29 de noviembre fue Francisco Cervantes de Salazar, en cuyo *Título imperial* atribuye al propio Lázaro del Álamo la composición del segundo salmo cantado en las exequias imperiales. Polifonía y canto llano se alternaron en esa ceremonia, siempre bajo el maestrazgo de Lázaro del Álamo y con la capilla de música catedralicia en pleno.<sup>26</sup>

Nos hemos adentrado en las zarzas de palabras del archivo catedralicio. En este cosmos de palabras enunciadas hace siglos, nuestro objetivo esencial

ha sido descentramar las letras y las memorias que nos hablen de la cultura musical novohispana, de la vida catedralicia del siglo XVI, y lo que las vincula con la totalidad del mundo virreinal. Precisar el *sentido* y las *formas* de la cultura musical novohispana en esa centuria, *conocer* y *comprender* sus avatares y sus procesos íntimos, señalar su espacio social y su papel dentro del virreinato es el primordial motor de este texto. Sin embargo, tal sentido no se revela inmediatamente, pues no es la palabra de los maestros de capilla, Juan Xuárez, el primero, o de Lázaro del Álamo, ni de sus ministriles y cantores, “criados de la dicha Santa Iglesia”, la que nos guía por el entramado de manuscritos: los documentos del cabildo catedral están imbricados en el corazón del sistema político y burocrático del siglo XVI que los produce. Ofrecen a la mirada las causas de su origen, y no existirían de no ser porque una práctica de poder les ha dado vida. La coexistencia obligada entre el aparato eclesiástico y la cultura musical expone figuras perceptibles, cuyo contorno es posible trazar.

Al estudiar la cultura musical en la catedral de México en el siglo XVI, restituyo formas y dibujo contornos a partir de relatos minúsculos o de conflictos olvidados, construyo algunos cuadros del pasado: no por gusto del dibujo ni de la descripción, sino porque, a través de ellos, se puede seguir al mozo de coro Juan de Velasco o a los ministriles de bajón, de chirimía y de sacabuche, quienes adquieren perfil y proporción gracias al conjunto de la escena social y cultural.

En esos cuadros atisbamos la ilusión y la voluntad, el rechazo a las imposiciones del rito y la conservación de las tradiciones en la práctica de la música: detrás de las palabras escritas —en ocasiones demasiado vacuas o demasiado retóricas— hay trazas de encuentros decisivos: los que la música, el rito y la religiosidad inventan entre sí en medio de los papeles que se les imponen por su función, que se ajustan a las condicionantes sociales y culturales donde se enmarcan y que desempeñan juntos cuando se busca la mayor aproximación posible a la exactitud del sentido que les da vida.

En la catedral todo vive y todo se mueve sin cesar ante los ojos de cada uno: espacio abierto, donde clérigos, ministriles y feligreses son un testimonio

<sup>24</sup> AGNMA, Actas de cabildo, Ibero 2, f. 117r, 2 de enero de 1556.

<sup>25</sup> Antonio Martín Moreno, “La Música Española en la Época del Emperador Carlos V”, en *La feña en tiempos de Carlos V*, op. cit., pp. 212 y ss.

<sup>26</sup> Francisco Cervantes de Salazar, *Título imperial de la gran ciudad de México*, México, Antonio de Espinosa, 1560, pp. 25v y ss.

perpetuo de sí mismos. A través de la etérea y conmovedora sonoridad del *canto llano*, del ineludible sonar de las campanas de las horas canónicas, de la difícil situación económica de mediados de siglo debido a la cual se despide a los cantores por falta de recursos,<sup>27</sup> se perfila una cultura musical que traza obstinadamente sus complejas y sofisticadas formas a manera del *canto de órgano*. De esta cultura musical vista a través de los documentos capitulares, emergen fragmentos de vida de un eje del cosmos novohispano, la vida catedralicia, donde la espiritualidad del ritual y sus músicas consiguen poner tregua —momentáneamente— a los encarnizados trances mundanos.

---

<sup>27</sup> ACCMM, Actas de cabildo, libro 1, f. 130, 6 de junio de 1557.

# Musicat

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

