



**Conformación y retórica de los repertorios musicales
catedralicios en la Nueva España**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretaria Académica

Geneviève Lucet

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

DREW EDWARD DAVIES
Coordinador
LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Editora

**Conformación y retórica de los repertorios musicales
catedralicios en la Nueva España**



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 2016

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas, UNAM
ML3015.2.C65 2016
LIBRUNAM 1899855

Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España / Drew Edward Davies, coordinador; Lucero Enriquez Rubio, editora – Primera edición. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
184 pp., ils.

ISBN 978-607-02-8424-3

1. Música sacra – México. 2. Música sacra – Nueva España. 3. Música sacra – Iglesia Católica. 4. México – Historia de la iglesia. 5. Nueva España – Historia de la iglesia. I. Davies, Drew Edward, editor. II. Enriquez Rubio, Lucero, editor.

Este libro se realizó con el apoyo del programa UNAM-Dirección General de Asuntos del Personal Académico
PAPIIT IN402009-3

Primera edición: 24 de junio 2016

D.R. © 2016 Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas
Tel.: (55) 5622 7250 ext. 85026
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-8424-3

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Fotos del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de la Antequera Oaxaca, Catedral de Puebla, Catedral Metropolitana de México y Museo Nacional del Virreinato: Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (pp. 37, 40, 56, 60-64, 68-70, 74-76, 78, 79, 103)

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación <i>Lucero Enriquez Rubio</i>	9
Preámbulo: los repertorios musicales <i>Drew Edward Davies</i>	13
Una donación de fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México: deconstrucción de un párrafo y construcción de un contexto <i>Lucero Enriquez Rubio</i>	17
Problemas de estilo y autoría en una <i>Salve Regina</i> 'de Victoria' conservada en la Catedral de Puebla <i>Javier Marín López</i>	33
En 'mestizo y indio': las obras con textos en lengua náhuatl del "Cancionero de Gaspar Fernández" <i>Berenice Alcántara Rojas</i>	53
Las obras con textos en lengua náhuatl del "Cancionero de Gaspar Fernández". Transcripción de la notación musical <i>Drew Edward Davies</i>	85
La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar <i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	99
El 'Nuevo portal de Belén': imaginarios urbanos en los villancicos de Joseph Gavino Leal <i>Mónica Pulido Echeveste</i>	125
Adaptation as Authorship in Eighteenth-Century Responsories for the Holy Trinity at Mexico City Cathedral <i>Dianne Lehmann Goldman</i>	139

Particularidades de un repertorio <i>doméstico</i> y <i>catedralicio</i> : los vales de óperas del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México <i>Analía Cherñavsky y Gabriel S.S. Lima Rezende</i>	155
Siglas y acrónimos	171
Fuentes	173

La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar

Carolina Sacristán Ramírez*

En la fachada principal de la Catedral de México, colocado sobre la puerta del lado de la epístola (lado derecho, vista de frente), se encuentra un relieve que muestra un navío cuyo timonel es San Pedro. Esta imagen es un símbolo de la Iglesia católica romana conducida por su primer obispo quien, al tiempo que guía la embarcación, sostiene en su mano las llaves del cielo que acreditan su jerarquía en la tierra. La nave de San Pedro está también representada en al menos una obra pictórica novohispana, anónima, del siglo XVIII, y en una cantidad significativa de villancicos compuestos por Antonio de Salazar (ca. 1650-1715), maestro de capilla de las catedrales de Puebla y México. En el presente trabajo me referiré a los orígenes de la alegórica nave de San Pedro, según la tradición semántica del medioevo cristiano y, a partir de un sermón catedralicio, propondré una explicación de los elementos que la componen. Analizaré tres villancicos de Salazar para ver la forma sonora que adquirió esta alegoría —que se trasladó de la literatura medieval al espacio visual del templo— en los villancicos con que se solemnizó el oficio de *maitines*. Finalizaré con un esbozo del contexto que favoreció la adopción del simbolismo del bajel pedrino como autoafirmación del cuerpo de capitulares —dignidades y canónigos de la Catedral de México— durante una etapa conflictiva en la historia de la Iglesia novohispana.

La iconografía de la alegoría conocida como “la nave de la Iglesia” proviene de la tradición literaria.¹ El relato más antiguo se encuentra en el libro del Génesis, específicamente en los pasajes que narran la construcción del Arca de Noé y su papel en el diluvio universal.² Toma también elementos de dos episodios del Nuevo Testamento: cuando Cristo

* Estudiante del doctorado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ Una revisión más detallada de los orígenes de esta iconografía, basada en testimonios provenientes tanto de la tradición literaria como de la tradición plástica, se encuentra en José Luis Calbarro, “*Navis ecclesiae*. Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuria”, en *Tebeto. Anuario del Archivo de Histórico Insular de Fuerteventura*, núm. 15, 2002, pp. 293-317.

² Génesis 7, 1-24, en *Sagrada Biblia*, Madrid, La Editorial Católica, 1971. Véase en adelante esta fuente para todas las referencias bíblicas.



calmó la tempestad en el lago³ y cuando salvó a Pedro de hundirse en las aguas mientras intentaba caminar sobre ellas.⁴

Ambos episodios evangélicos fueron, desde el siglo IV d.C., temas frecuentes en la literatura apologética cristiana. San Ambrosio (ca. 340-397) habló de la nave como símbolo de la iglesia en su sermón 46: mencionó a Cristo crucificado en el mástil, a Dios Padre sentado en la popa, al Espíritu Santo colocado en la proa y, situados en los remos, a los doce apóstoles y a los doce profetas.⁵ San Agustín (354-430) empleó una imagen similar en sus sermones donde aseguró que la nave lleva a los discípulos y recibe a Cristo y puso énfasis en el carácter salvífico de esta embarcación a pesar de los peligros que afronta en el mar.⁶ Santo Tomás de Aquino (¿1225?-1274) afirmó en la *Catena Aurea* que “Cristo no tiene necesidad de la nave, sino la nave de Cristo; pues sin el pilotaje divino, la nave de la Iglesia no puede atravesar el mar del mundo hacia el puerto celestial”. Esta interpretación del mar como símbolo del mundo se encuentra también en el sermón a San Pedro escrito por San Vicente Ferrer (1350-1419), quien describió la nave de la Iglesia como una embarcación de tres cubiertas:

La primera cubierta, la más baja, es de los religiosos que se humillan. Y así como la cubierta inferior está oculta, del mismo modo el religioso debe estar oculto en el claustro y en la celda [...] La segunda cubierta significa el estado de presbíteros que administran los sacramentos de la Iglesia. Ordinariamente se depositan en esta cubierta mercancías de gran valor; así también en las manos y en el poder de los presbíteros se depositan todos los bienes del paraíso, por los que alcanzamos la vida eterna. La tercera es la del estado de los laicos, que van por el mundo de acá para allá, como los mercaderes en la nave que pasean cumpliendo su trabajo.⁸

La imagen de la iglesia como la nave de Pedro también tiene su fundamento en los evangelios, concretamente en el episodio que relata cómo, encontrándose a orillas del lago Genesareth (o mar de Galilea), Jesús vio dos barcas vacías y subiendo a una de ellas, que era la barca de Pedro, predicó desde ahí a la multitud. Después pidió a Pedro que se adelantase en el lago y echase las redes. Entonces ocurriría la pesca milagrosa.⁹ En este relato, Pedro es señalado como timonel de la barca, él que ha sido designado por Cristo como fundamento de su Iglesia.¹⁰ Pedro, como pescador de hombres,¹¹ ve materializada su barca en la iglesia romana; de ahí que se asociara este episodio con el aforismo latino *navis Simonis est ecclesia Petri* (la nave de Simón es la iglesia de Pedro).

Esta concepción impregnó el campo literario hispánico del siglo XVII, especialmente en el ámbito eclesiástico. En las *Excepciones de San Pedro, príncipe de los Apóstoles...*, impresas en Madrid en 1659, Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) pregunta: “¿A dónde ha de ir San Pedro sino a

⁸ San Vicente Ferrer, *Biografía y escritos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, p. 604.

⁹ Lucas 5, 3.

¹⁰ Mateo 16, 18.

¹¹ Mateo 4, 18-22; Marcos 1, 16-20.

³ Mateo 8, 23-27; Marcos 4, 35-41; Lucas 8, 22-25.

⁴ Mateo 14, 22-33; Marcos 6, 45-52; Juan 6, 16-21.

⁵ [...] *quia in arbore ejus id est, in cruce, Christus erigitur, in puppi Pater residet, gubernator proram paracletus servat Spiritus. Hanc per angusta hujus mundi freta duodeni in portum remiges ducunt, id est, duodecim apostoli, et similis numerus prophetarum*: *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, Jacques Paul Migne (ed.), vol. 17, Paris, Garnier Freres Editores, 1879, p. 720.

⁶ San Agustín de Hipona, *Obras*, vol. 7, Amador del Fueyo (trad. y pról.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950. Este sermón también se encuentra disponible en <http://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/index2.htm>, consultado el 13 de mayo de 2011.

⁷ Santo Tomás de Aquino, *Catena Aurea*, John Henry Parker (ed.), Oxford, J.G.F and J. Rivington, 1841, vol. I, p. 335. “Christ has no need of the vessel, but the vessel of Christ; for without heavenly pilotage the bark of the Church cannot pass over the sea of the world to the heavenly harbour”. La traducción es mía.

Roma? ¿Y en qué otra parte ha de buscar su silla el apóstol, vicario de Jesucristo, sino en el mismo lugar en que su mano sagrada, teniendo en ella el timón de su imperio, gobernó su universal nave la Iglesia?”¹²

En la Nueva España, diversos predicadores tomaron como tema para sus sermones la alegoría de la nave,¹³ siguiendo con ello una tradición basada en una imagen compleja pues cada uno de los elementos que la componían poseía un significado propio: el mar (el mundo con sus peligros), los peces (los pecadores), las redes (los sacramentos, especialmente la Eucaristía), el viento (el Espíritu Santo), el timón (la fe). En estos sermones, se describe a Pedro como timonel y a su reconocimiento de Cristo como hijo de Dios¹⁴ se atribuye el que se haya hecho digno de tan importante cargo.

Esto se refleja, por ejemplo, en la oración sacra que pronunció Felipe Galindo en la catedral metropolitana en el año de 1670, donde habla de Pedro como el santo “cuya ilustre confesión le dio el primado de piloto en la iglesia, como al más práctico y diestro apóstol en la difícil arte de su marinería”¹⁵

En la tradición plástica europea, la imagen de la nave de la Iglesia apareció por primera vez en el arte paleocristiano,¹⁶ tuvo un periodo de desa-

rollo durante la Edad Media y alcanzó su mayor auge durante el conflicto de la Reforma y la Contrarreforma, momento histórico en el cual fue usada continuamente por defensores y detractores de la Iglesia católica en sus respectivos discursos y representaciones.¹⁷ La nave de la Iglesia contrarreformista adquirió el carácter de Iglesia militante,¹⁸ que en la lucha contra sus adversarios resulta siempre vencedora. Santiago Sebastián ha señalado que esta victoria simbólica coincide iconográficamente con el modelo de *Triumphus Ecclesiae* que se conoce por un grabado de Filippo Tomasini hecho en Roma en 1602 y editado en Milán con el título: *El triunfo de la fe y de la ley de la Iglesia católica*.¹⁹

Al menos dos representaciones plásticas novohispanas están inspiradas en este “triunfo”: el relieve conocido como *La nave de la Iglesia* que se encuentra en la fachada principal de la catedral metropolitana de México (lado derecho, vista de

nave de la Iglesia” que hemos venido señalando. Mauro Dadea sugiere en su trabajo que estos trazos son obra de un prisionero cristiano, versado en teología, destinado a morir en el anfiteatro durante la persecución de Diocleciano en los primeros años del siglo IV: véase Mauro Dadea, *Lanfiteatro romano di Cagliari*, Sassari, Carlo Delfino Editore, 2006, p. 85.

¹⁷ En Lutero en el paraíso. *La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México, UNAM-IIH/FCE, 2008, p. 252, Alicia Mayer proporciona algunos ejemplos de esto; cita *La cautividad babilónica de la Iglesia* (1520) —texto en el que Martín Lutero reflexiona en torno a la alegoría de la nave— y menciona los “Triunfos” de Joachim Reuchlin, imágenes donde el Papa y el clero aparecen representados entre los condenados.

¹⁸ Con el título de “Iglesia militante” se designó a la Iglesia católica en su lucha contra el protestantismo. Este combate “contra la herejía” se llevó a cabo en Europa con un afán de reconquista que mostró un ánimo triunfalista, de ahí el término de “Iglesia triunfante”. De acuerdo con la doctrina de la Comunión de los Santos, estas dos iglesias —junto con la “Iglesia purgante”— formaban parte del Cuerpo Místico de Cristo y compartían, por este motivo, toda clase de bienes espirituales. Véase *Catecismo de la Iglesia católica*, Lima, Librería Editrice Vaticana, 2005, disponible en http://vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendiumccc_sp.html#, consultada el 13 de abril de 2011.

¹⁹ Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Azabache, 1992, p. 29.



frente), obra atribuida a Miguel Jiménez (fig. 1); y un lienzo anónimo titulado *La nave de la contemplación mística o El triunfo de la Iglesia*, actualmente conservado en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, México (fig. 2).

En ambos casos vemos que la nave lleva a Cristo en el mástil, a la Virgen María sentada en la vela, a los apóstoles en los remos y a San Pedro al timón. Es este santo quien al surcar con la embarcación el mar del mundo conduce, en palabras del predicador Felipe Galindo:

[...] felizmente la nave de la iglesia militante al puerto y tranquilidad de la triunfante sin descaminarla en tanta confusión de olas, ni de la caliginosa noche de la fe en el estado de viadora, ni perder de vista el rumbo, o norte fiel, que le enseñó la carta de marear de su confesión [...] tan recto lleva el camino esta nave llenando sus velas el viento favorable del Espíritu Santo y piloteando Pedro con el timón de la fe [...] que, entre escollos de errores y bajíos de tribulaciones, al paso que parece que va más combatida y atónita; navega más próspera.²⁰

La nave de San Pedro, como variante del Triunfo de la Iglesia, fue una célebre alegoría que se empleó también en composiciones poéticomusicales de carácter paralitúrgico; tal es el caso de los villancicos compuestos con motivo de la fiesta de San Pedro Apóstol que se celebra, hasta nuestros días, el 29 de junio.²¹ La importancia de esta festividad de “primera clase con octava” venía subrayada en el ambiente catedralicio mediante el

repique de las campanas en las horas litúrgicas, la iluminación de todo el templo y la participación de la capilla de músicos durante el Oficio Divino, la Misa y la procesión.²²

El oficio de *matines*²³ —que en las fiestas de primera clase como la de San Pedro, se hacía con gran solemnidad— se cantaba incorporando villancicos nuevos que componía cada año el maestro de capilla.²⁴ A Simón Esteban Beltrán de Alzate (1619-1671)²⁵ se atribuye lo que se denomina “la fundación de un aniversario” en honor a San Pedro. Esto implicaba hacer una donación importante para celebrar a este santo con música de nueva composición cada año, entre otras cosas. Esta “dotación” fue hecha entre 1655 y 1670, periodo en que Beltrán de Alzate se desempeñó como maestrescuela en la catedral metropolitana.²⁶

²² Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Ordo*, libro 2, “Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y se observa”, 1751, f. 87.

²³ El oficio de *matines* consta en su parte sustantiva, de tres nocturnos, cada uno conformado por tres salmos; tres lecciones y tres responsorios. Aunque no se sabe con precisión, se ha considerado que al final de cada nocturno, los villancicos se intercalaban en grupos de tres. De modo que, durante todo el oficio, se cantaban en total nueve villancicos excepto cuando el último de éstos era sustituido por el *Te Deum laudamus*. La estructura del oficio de *matines* se encuentra claramente explicada por Juan Carlos Asensio en *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 264-268.

²⁴ “Diario manual”, *loc. cit.*, f. 154v.

²⁵ Nombrado canónigo magistral (1651), tesorero (1665) y maestrescuela (1665) de la catedral metropolitana, Simón Esteban Beltrán de Alzate fue un personaje relevante en la vida de esta institución. Logró una larga permanencia en el cuerpo de capitulares y encabezó uno de los bandos en que se encontraba dividido el cabildo antes de la llegada de fray Payo Enriquez de Ribera a la sede arzobispal. Leticia Pérez Puente aborda este conflicto en *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*, México, UNAM-IISUE, 2005.

²⁶ La renta anual destinada a esta celebración fue de 200 pesos, de los cuales 30 correspondían a la capilla de músicos y diez al maestro de capilla por la composición de villancicos. Esto viene estipulado en el “Diario manual”, *loc. cit.*, f. 154v.



Fig. 1. Miguel Jiménez (atrib.), *La nave de la Iglesia*, siglo XVII, relieve en piedra blanca, Catedral Metropolitana de México. Foto: Carolina Sacristán.



Fig. 2. Anónimo, *La nave de la contemplación mística o El triunfo de la Iglesia*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepotzotlán, México. Foto: Rafael Doniz. Tomada de Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 29.

Cuadro 1
Villancicos a San Pedro de Antonio de Salazar (ca. 1650-1715)*

Signatura	Título	Dotación	Año de composición
A0005	<i>Oíd, aprended, tiernasavecillas</i>	4 voces, arpa	1699
A0012	<i>Suenen, suenen, clarines alegres</i>	11 voces, arpa	1703
A0013	<i>Aguas, tierra, fuego, vientos</i>	6 voces, acompañamiento	1703
A0014	<i>A la mar, que se anega la nave</i>	11 voces, acompañamiento	1705
A0016	<i>Vaya otra vez</i>	6 voces, acompañamiento	1706
A0019	<i>Ah, de la nave</i>	8 voces, acompañamiento	1708
A0020	<i>Al agua, marineros</i>	4 voces, acompañamiento	1708
A0021	<i>Pedro, aunque el mar</i>	4 voces, acompañamiento	1705
A0025	<i>Hola, hao, marineros</i>	11 voces, acompañamiento	1710
A0026	<i>Si el agravio, Pedro</i>	4 voces, acompañamiento	1710
A0031	<i>Pastores del valle</i>	11 voces, acompañamiento	1712
A0033	<i>La culpa y amor de Pedro</i>	4 voces	1712
A0038	<i>Al campo, a la batalla</i>	11 voces, acompañamiento	1713
A0044	<i>De Pedro sagrado</i>	10 voces	ca. 1710
A0050	<i>Pedro, detente</i>	8 voces	ca. 1689
A0052	<i>Marinero a la playa llega</i>	8 voces	ca. 1710

* El sombreado indica las obras que, en su estribillo o en sus coplas, presentan tropos relacionados con el mar.

En el *Archivo de música* de dicha institución hay un repertorio de 24 villancicos compuestos por los maestros de capilla Antonio de Salazar (ca. 1650-1715) y Manuel de Sumaya (1678-1755).²⁷ Ésta es una cifra relativamente alta en comparación con el número de villancicos destinados a otras festividades. Dieciséis de los 24 villancicos son de la autoría de Salazar y en la mitad de éstos se mencionan elementos náuticos o marinos relacionados con la nave de San Pedro (cuadro 1). Otras alusiones a esta categoría figuran también en los villancicos escritos por sor Juana Inés de la Cruz para los festejos de la Catedral de Puebla en 1690 y de la Catedral de México en 1691 y 1692, cuya música, compuesta por Salazar, lamentablemente se ha perdido.²⁸

²⁷ Se conservan, además, dos villancicos para la misma festividad compuestos por Ignacio Jerusalem (1707-1769): ACCMM, *Archivo de música*, Jerusalem, Ignacio, *A la milagrosa escuela*, A1487, y *Al que en solito de rayos*, A1871, en *Musicat-Catálogos de música* (en adelante *Musicat-Catálogo de música*), disponible en www.musicat.unam.mx, consultada el 23 de abril de 2011.

²⁸ De hecho, sor Juana hace una mención explícita de ella en las coplas de uno de los villancicos escritos en 1690 para la Catedral de Puebla, *Obras completas de Sor Juana*

Los villancicos “náuticos” dedicados a San Pedro retoman, mediante una reelaboración poética, ideas y conceptos que aparecen en los sermones del mismo periodo. Aunque en algunos casos aluden a eventos de la vida del santo ligados con el mar, no los relatan en detalle. El texto de estos villancicos está construido a partir de tropos como mar, nave, piloto, redes, etc. Éstos pretenden, por un lado, evocar la atmósfera marina que envuelve las escenas que se describen a lo largo del villancico. Por otro, actúan como metáforas que —al igual que los elementos que componen la alegoría de la nave— reafirman la jerarquía de San Pedro exaltando, a la vez, la infalibilidad y la garantía de salvación que ofrece la Iglesia que este santo encabeza.

En términos de estructura, estos villancicos comparten rasgos en común: las coplas poseen un

Inés de la Cruz, Alfonso Méndez Plancarte (ed.), vol. 2, México-Buenos Aires, FCE, 1995, pp. 321-322:

1. Cuando un buen lance en las Almas el Redentor quiere hacer, en la Nave de San Pedro se embarca, y de él sale bien.
2. ¿Cómo no ha de salir bien de sus lances, en la Fe asegurados de tanta Nave?

carácter predominantemente narrativo y son musicalmente más sencillas que los estribillos, cuya teatralidad se pone en realce precisamente por medio de la música.

Esta desigualdad en el tratamiento musical se relaciona, en el sentido literario, con el tipo de versificación. Los estribillos tienden a ser, en la mayoría de los casos, tiradas romanceadas de metro irregular mientras que las coplas suelen ser romances octosílabos.²⁹

Los villancicos *A la mar, que se anega la nave* (1705), *Ah de la nave* (1708) y *Hola, hao, marineros* (1710)³⁰ son ejemplos significativos de esto. En los tres casos, Salazar empleó una textura polícoral³¹ para acentuar la teatralidad de los textos de los estribillos. Éstos están formados por exclamaciones que indican con alarma la precaria situación de la nave, que exhortan a realizar acciones de salvamento, o bien, que claman en busca de ayuda como a continuación veremos.

²⁹ Un análisis de este repertorio desde un punto de vista literario se encuentra en Anastasia Krutitskaya, “Los villancicos cantados en la Catedral de México (1690-1730): edición y estudio”, tesis de doctorado en Letras, UNAM, 2011, pp. 155-169.

³⁰ ACCMM, *Archivo de música*, Antonio de Salazar, *A la mar, que se anega la nave*, A0014; *Ah, de la nave*, A0019; *Hola, hao, marineros*, A0025, en *Musicat-Catálogo de música*, disponible en www.musicat.unam.mx, consultada el 23 de abril de 2011.

³¹ Comúnmente se ha dicho que la técnica polícoral proviene de la tradición musical veneciana practicada en la basílica de San Marcos a inicios del siglo XVI. Esta técnica se basa, fundamentalmente, en el principio de contraste sonoro producido por voces e instrumentos musicales repartidos en agrupaciones corales diversas que se ubican en diferentes espacios del recinto. En la introducción de *Música barroca española. Polifonía polícoral litúrgica*, vol. 2, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología, 1982, Miguel Querol Gavaldá explica que, en el mismo periodo en que Gabrieli componía sus obras para San Marcos, en el monasterio de El Escorial, en España, también tenía lugar la interpretación de música polícoral.

Ah de la nave

El estribillo de *Ah de la nave* recrea el contraste entre la voz sola del piloto al emitir una orden y la respuesta, obviamente a múltiples voces, de la tripulación. Para remarcar esta interacción, Salazar ha repartido las voces en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B) que cantan en estilo homofónico. Integrada al primer coro está la voz solista de tenor que, salvo en dos breves intervenciones, no actúa de manera independiente. Su primera intervención corresponde a la frase “¡Ah de la nave, suelten las velas!”, exclamación a la que contestan ambos coros con palabras propias del vocabulario náutico referido al plegamiento de las velas: amainar y aferrar. Esta respuesta se ve enriquecida por un cambio de compás ternario a binario que, debido al uso de figuras rítmicas de menor duración, sugiere una sensación de premura en la realización de dichas acciones. En la segunda intervención, la repetición homofónica y rítmicamente idéntica por parte de los coros de la frase cantada por el solista, da contundencia al mensaje, es decir, que en medio de la tempestad no hay que temer peligro alguno dada la pericia de un piloto como Pedro. O, dicho de otro modo, que la Iglesia dirigida por Pedro, sin importar los conflictos que enfrente, siempre saldrá victoriosa.

En este estribillo Salazar hace también uso de algunos madrigalismos que son, en pocas palabras, recursos retórico-musicales orientados a ilustrar el significado conceptual y expresivo de las palabras que componen un texto. En este sentido, tenemos que la oración “se sube al cielo” ha recibido un tratamiento especial: esta frase, comienza con un intervalo ascendente en sus dos primeras sílabas aparece por primera vez en las voces del Coro 1, dispuestas en la parte superior de la partitura. A continuación, se le utiliza para construir una imitación tipo canon que, partiendo del acompañamiento, asciende progresiva-

mente en las voces del segundo coro hasta desembocar en un *tutti*.³²

La descripción de la nave de Pedro como una embarcación que se eleva hacia el cielo sobre las aguas es una semejanza más entre los villancicos *Ah de la nave* y *Hola, hao, marineros*. Ésta es una similitud interesante pues, remitiéndonos a la tradición literaria que dio origen a la alegoría de la nave, es evidente que en estos versos se traza una analogía entre la nave de la Iglesia y el Arca de Noé, es decir, entre el Nuevo y el Antiguo Testamento. Sin embargo, en el aspecto musical no hay una correspondencia en el manejo de esta analogía debido, sin duda, a la sección del villancico en la que ésta se enuncia: en el caso de *Ah de la nave*, en el estribillo y, en el caso de *Hola, hao, marineros* en las coplas.

Las de *Ah de la nave* únicamente refuerzan el mensaje de salvación y esperanza que comunican los últimos versos del estribillo, designan a Pedro como vicario de Cristo y lo identifican como líder de la Iglesia militante.

Ah de la nave

[Estribillo]

¡Ah de la nave,
suelten las velas!
¡Amaina, amaina!
¡Aferra, aferra!
¡Quedo, quedo,
que la nave de Pedro
se sube al cielo!
¡Socorro, socorro,
aunque nunca hay peligro
con tal piloto!

³² Véase la transcripción.

[Coplas]

1. Pedro aunque fue un gran piloto
hubo menester maestro
para navegar en popa
y ponerse en salvamento.

2. Dos llaves le dio tan grandes
que pueden abrir el cielo,
y eso sin estar por puertas,
porque es mucho su gobierno.

3. De la iglesia militante
fue cabeza, así lo creo,
tal que, puesto a la romana,
fue de grandísimo peso.

Ah de la nave (1708). Compases 24-39. Empleo de madrigalismos para ilustrar el ascenso de la nave sobre las aguas.

The musical score is set in 3/4 time and features a madrigalistic texture. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Coro I (Tenor T, Bass b), Coro II (Soprano S, Alto A, Tenor T, Bass b), and a basso continuo (acompanamiento). The lyrics are: "se su - be al cie - lo, al cie - lo se su - be al cie - lo".

28

S
su - be al cie - - lo

A
al cie - lo,

Coro 1
T
- - lo, al cie - lo,

b

S
-

A
-

Coro 2
T
se su - be al cie -

b
se su - be al cie - - lo

acompanamiento
-

32

S
-

A
-

Coro 1
T
-

b
-

S
se su - be al

A
se su - be al

Coro 1
T
se su - be al

b
se su - be al

S
se su - be al cie - - lo, se

A
-lo, su be al cie - - lo, se

Coro 2
T
se su - be al cie - - lo, se

b
se su - be al cie - - lo, se

acompanamiento
-

36

S
cie - lo, se su - be al cie - - lo.

A
cie - lo, se su - be al cie - - lo.

Coro 1
T
8
cie - lo, se su - be al cie - - lo.

b

S
su be al cie - lo, se su be al cie - - lo

A
su be al cie - lo, se su - be al cie - - lo.

Coro 2
T
su - be al cie - lo, se su - be al cie - - lo.

b

acom

Hola, hao, marineros

En *Hola, hao, marineros* nos encontramos ante una auténtica puesta en escena. El estribillo de este villancico está construido, literalmente, a manera de diálogo entre San Pedro (Coro 1: A, T, b) y la tripulación (Coro 2: S, A, T, b, y Coro 3: S, A, T, b), cualidad del texto que viene resaltada por la alternancia entre los coros, que cantan como sigue:

¡Hola, hao, marineros!

[Estribillo]

¡Hola, hao, marineros!
¿Quién llama?
Vuestro sagrado piloto y maestre.
Pues diga, ¿qué manda?
Pues diga, ¿qué quiere?
Que prevenidos estéis,
porque airadas tormentas
amenazan las ondas crueles.
Las velas se arrien,
se amainen y plieguen
y alternando las fatigas
repitan confusamente.
y del marinaje los ecos resuenen:
¡Arría de gavia!
¡Larga la cebadera y trinquete!
¡A la mesana! ¡A la escota!
¡A la amura! ¡Al chafaldete!

Tras entablar este diálogo viene entonada, a tres coros, la orden de plegar las velas, y ya hacia el final de esta sección hay, como en *Ah de la nave*, un cambio a compás binario que tiene también el propósito de evocar el rítmico apuro con que los marineros acuden a asegurar las velas antes de narrar, en las coplas a dúo, la furiosa embestida de las olas:

[Coplas]

1. Azotado de las ondas,
fatigado llega a verse
ya en el último peligro
de Pedro al bajel viviente.

2. De Galilea las ondas
en él su rigor impelen
por ver si sañudas lo logran
romper de su fe las redes.

3. Ya a ser nube hasta los cielos
la mísera nae asciende,
sirviéndole las estrellas
de faroles refulgentes.

Hola, hao, marineros (1710). Compases 1-20. Diálogo entre San Pedro (Coro 1) y la tripulación (Coros 2 y 3)

Musical score for measures 1-4. The score is in 3/8 time. It features three vocal parts: Coro 1 (Soprano, Tenor, Bass), Coro 2 (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and Coro 3 (Soprano, Alto, Tenor, Bass). An accompaniment part (acomp) is also present. The lyrics for Coro 1 are: "Ho - la, hao, ma - ri - ne - - - ros," and "Ho - la,".

Musical score for measures 5-8. The score continues with the same vocal parts and accompaniment. A measure rest symbol (5) is placed above the first staff of Coro 1. The lyrics for Coro 1 are: "ma - ri - ne - - - ros, ho - la, hao, ma - ri -" and "hao, ma - ri - ne - - - ros, ho - la, hao, ma - ri -".

9

A - ne - ros. Vues - tro sa -

Coro 1
T - ne - ros.

B

S ¿Quién lla - ma, quién lla - ma?

Coro 2
A ¿Quién lla - ma, quién lla - ma?

T ¿Quién lla - ma, quién lla - ma?

b

S ¿Quién lla - ma?

Coro 3
A ¿Quién lla - ma?

T ¿Quién lla - ma?

b

acompanamiento

13

A - gra - do pi - lo - - - - to y ma - es -

Coro 1
T Vues - tro sa - gra - do pi - lo - to y ma -

B

S

Coro 2
A

T

b

S

Coro 3
A

T

b

acompanamiento

17

Coro 1
A
T
B

Coro 2
S
A
T
b

Coro 3
S
A
T
b

acompañamiento

A la mar, que se anega la nave

Sin embargo, ningún estribillo describe una tormenta tan violenta como aquella que sacude el bajel en *A la mar, que se anega la nave*. En este caso, la embarcación destrozada navega sin timón de modo que no hay, como en *Hola, hola, marineros* o en *Ah de la nave*, un coro o una voz que figure como guía. Así, la confusión general fue representada por Salazar distribuyendo las voces en tres coros que, imitándose entre sí, insisten en que la mejor solución es lanzarse al agua ya “que al mar entregado se arroja el piloto”. Es al cantar esta frase que se produce una auténtica alternancia entre coros en un puro estilo homofónico que se mantendrá incluso en el *tutti* final de esta sección. Apparently, Salazar has decided to make emphasis in this phrase, repeating it in a style that makes clear its intention, before giving way to the coplas. In them we will understand that, the sea to which Pedro is abandoned is his own tears.

[Estribillo]

¡A la mar, a la mar,
que se anega la nave!
¿Jesús que será?
¡Oh, que tormenta!
¡Que se cortan los cabos
y rompen las velas!
¡Iza de gavia,
que sin timón
navega las aguas!
¡A la mar, a la mar,
por aquí, por allí, por allá!
¡Tener, parar, que se anega!
¿Jesús que dolor!
¡A estribor, a babor!
¡Cielo, socorro!
Que al mar entregado
se arroja el piloto.

[Coplas]

1. En mares de llanto Pedro se ve, y según el naufragio, ha negado una y dos veces, y tres veces ha negado.
2. Su llanto en líquidas ondas a su inconstancia mirando, por el mar de su tormento es su fiscal y abogado.
3. Arrojado a sus corrientes, sin hallar ningún descanso, mucho siente lo tendido, y gran dolor ha costado.
4. Su amor que empeñando vía, fueron con golpes amargos a censurarle sus culpas, sus lágrimas a lavarle.

A la mar, que se anega la nave (1705). Compases 91-112. Imitación homofónica a tres coros para enfatizar la confusión y el triste desenlace.

91

Coro 1
A que al mar en - tre - ga - do se a -
T - rro - ja el pi - lo - - - to, se a -
b

Coro 2
S
A
T
b

Coro 3
S
A
T
b

acomp

95

Coro 1
A - rro - ja el pi - lo - - - to
T - rro - ja el pi - lo - - - to,
b

Coro 2
S
A que al mar en - tre -
T que al mar en - tre -
b que al mar en - tre -

Coro 3
S
A
T
b

acomp

99

Coro 1
A
T
b

Coro 2
S
A
T
b

Coro 3
S
A
T
b

acomp

103

Coro 1
A
T
b

Coro 2
S
A
T
b

Coro 3
S
A
T
b

acomp

107

Coro 1
S mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!
A mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!
T mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!
b mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!

Coro 2
S mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!
A mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!
T mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!
b mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!

Coro 3
S mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!
A mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!
T mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!
b mar en - tre - ga - do se a - rro - ja el pi - lo - to!

acomp

La negación de Pedro³³ fue un episodio de la vida del santo que se reprodujo múltiples veces en el arte de la Contrarreforma y que también estuvo presente en el arte novohispano.³⁴ Negando a Cristo, Pedro había demostrado la debilidad y la inconstancia de la condición humana pero con su llanto había dejado indicado el camino del arrepentimiento para alcanzar el perdón de Dios. Así, las lágrimas se consideraron una vía de expiación que propiciaba el sacramento de la penitencia en sus dos dimensiones: el acto de la absolución por parte del ministro de la Iglesia, y el de la contrición por parte del penitente.

En *A la mar, que se anega la nave*, las coplas tienen la intención de recordar, a quien las escucha, la virtud prodigiosa de las lágrimas para lavar las culpas de quien las vierte con auténtica compunción.³⁵

En el caso de estos villancicos, las coplas fortalecen la comunicación de ideas específicas de la doctrina católica, mientras que los estribillos son una representación teatral de la alegoría de la nave de san Pedro. Mediante su dinamismo poético y musical, estas composiciones recrean frente al oyente o espectador aquello que ocurre al interior de la nave de la Iglesia mientras hace su singladura en el mar del mundo, al tiempo que transmiten una enseñanza.

Es interesante notar que la continua aparición de la nave de san Pedro en los villancicos coincide con el apogeo del culto a este santo que tuvo lugar hacia el último tercio del siglo xvii. El aumento en la producción de obras visuales y sonoras que lo legitimaron se dio a raíz de dos acontecimientos fundamentales: el conflicto surgido entre el clero regular y el secular tras la reorganización de las doctrinas, y la llegada de fray Payo Enríquez de Ribera a la sede arzobispal.³⁶ Fue en especial este último acontecimiento el que señaló el inicio de un periodo decisivo para la historia de la Catedral de México. La cohesión lograda a partir de entonces entre el arzobispo y el cabildo, así como la permanencia de algunos de sus miembros en calidad de preladados o dignidades por periodos más o menos largos, propiciaron la continuidad de un estilo de administración y de gobierno que fortaleció a la catedral como institución. Esta consolidación sentó las bases del predominio de la Iglesia episcopal que, posteriormente, también se haría presente durante los gobiernos de Francisco Aguiar y Seijas y Juan de Ortega y Montañés.³⁷ Al parecer, la catedral fortalecida reconoció en la figura de san Pedro a un miembro del clero secular e hizo de él, mediante relieves, pinturas y villancicos, una imagen representativa de su poder, autoridad y acierto en la conducción de la Iglesia novohispana.

³³ Mateo 26, 69-75; Marcos 14, 66-72; Lucas 22, 55-62; Juan 18, 15-27.

³⁴ En el retablo de san Pedro que se encuentra en la capilla dedicada a este santo en la catedral metropolitana hay dos pinturas relacionadas con este tema: colocada en el primer cuerpo está *Jesús predice la negación* y en el último cuerpo tenemos *La negación de san Pedro*. La serie de pinturas de dicho retablo, fechada entre 1672 y 1673, ha sido atribuida a Baltasar de Echave Rioja.

³⁵ Véase la transcripción.

³⁶ Sobre el conflicto entre clero regular y secular durante el siglo xvii véase Antonio Rubial García, "La mitra y la cogulla. La secularización palofoxiana y su impacto en el siglo xvii", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, núm. 73, vol. xix, El Colegio de Michoacán, 1998, pp. 239-272.

³⁷ Pérez Puente, *op. cit.*

Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España
editado por el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas
de la UNAM se terminó de imprimir el 26 de julio de 2016, en Impresos Vacha, S.A. de C.V.
(Juan Hernández y Dávalos 47, Algarín, 06880, México), en offset, Bond blanco de 120g.
La tipografía y la diagramación son de Teresa Peyret y Carlos Orenda, en Minion Pro en 9,
9.5, 10.5 y 16 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Itzel Rodríguez González.
El tiraje consta de 500 ejemplares.

