

DE MÚSICA Y CULTURA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE:
TESTIMONIOS DE INNOVACIÓN Y PERVIVENCIA

Volumen II



LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Coordinadora y editora

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia
Volumen II**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretaria Académica

Geneviève Lucet

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Coordinadora y editora

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia
Volumen II**



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, 2017

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE: DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS, UNAM

De música y cultura en la Nueva España y el México independiente : testimonios de innovación y pervivencia / Lucero Enríquez Rubio, coordinadora y editora. -- Primera edición.

volúmenes : ilustraciones.

ISBN 978-607-02-6081-0 (Colección).

ISBN 978-607-02-9465-5 (Volumen 2).

1. Música -- Aspectos religiosos -- México -- Historia. 2. Música -- México -- Historia. I. Enríquez Rubio, Lucero, 1943- , editor.

ML3015.D45

LIBRUNAM 1858221

Este libro fue financiado por el programa UNAM-DGAPA-PAPIIT (proyecto PAPIIT IN401092)



Las imágenes de los templos de Santiago Nurío y Nuestro Padre Jesús, Naranja, Michoacán, de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo, y de Santa María Tonantzintla y la Catedral de Puebla, así como de las obras pertenecientes a la Catedral Metropolitana de México, son una “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia” / Secretaría de Cultura – INAH – México.

Primera edición: 22 de octubre de 2017

D.R. © 2017. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria
04510 Coyoacán, Ciudad de México

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n
Ciudad Universitaria
04510 Coyoacán, Ciudad de México
Teléfono: 5622 7250 ext. 85026
www.esteticas.unam.mx
libroest@unam.mx

ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)

ISBN 978-607-02-9465-5 (volumen II)

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

Publicación académica sin fines de lucro.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

Índice

Presentación <i>Lucero Enríquez Rubio</i>	7
La música y la armonía cosmológica en las prácticas culturales y literarias de la Nueva España <i>Linda Báez Rubí</i>	13
La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de Sor Juana <i>María Dolores Bravo Arriaga</i>	35
Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz <i>Javier Marín López</i>	55
Apéndice. Glosario de términos musicales utilizados en los cuatro textos de Sor Juana <i>Javier Marín López</i>	84
La música del universo en un sotocoro novohispano: música, ángeles y tradición neoplatónica en el templo de Santiago Nurío, Michoacán, siglo xvii <i>Antonio Ruiz Caballero</i>	103
Antonio Juanas como vínculo entre pasado y presente visto a través de los responsorios de la Catedral de México <i>Dianne L. Goldman</i>	137
El arte en el momento de la consagración de los tabernáculos de la Catedral de Puebla (1649 y 1819). Consideraciones sobre arte y liturgia <i>Montserrat Galí Boadella</i>	161
Abreviaturas y fuentes	185

La música del universo en un sotocoro novohispano: música, ángeles y tradición neoplatónica en el templo de Santiago Nurío, Michoacán, siglo XVII

Antonio Ruiz Caballero

Posgrado en Historia

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

En torno a la representación visual de los pasajes y personajes de la Sagrada Escritura, de los textos patrísticos y otros documentos del cristianismo, se fue constituyendo un repertorio iconográfico rico y variado al que pudieron recurrir los artistas, comitentes y patrocinadores para elaborar obras artísticas con contenido y función religiosas. La tradición y los documentos normativos indicaban cómo debían representarse la Santísima Trinidad y cada una de sus tres Personas, la Virgen María en sus diversas advocaciones, los ángeles o los santos.¹ Pero no todos los conceptos eran fáciles de representar visualmente. Por ejemplo, era difícil imaginar y representar el cosmos cristiano y la música celestial ligada a ese universo según la tradición neoplatónica, y análoga dificultad presentaba acercar estos conceptos y su representación visual a los feligreses, tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, muchos de ellos analfabetas y sin una formación teológico-filosófica.

A pesar de beber de la tradición, cada nueva representación de estos pasajes constituía no una mera copia del modelo sino una nueva interpretación en función del contexto y de los otros a quienes estaba destinada la imagen, así como del gusto y la intención del comitente o patrocinador y del artista que realizaba la obra. Tradición e innovación tenían así un punto de unión.

En este texto presentaré algunas ideas sobre el programa visual plasmado en el sotocoro del templo de la comunidad indígena de Nurío, Michoacán, en el que considero que está expresada la idea de armonía celestial que incluye tanto la representación de un cosmos simbólico cristiano como de la música celestial. Para demostrarlo, presentaré datos y reflexiones sobre el contexto en el que pudo ser pintado, sobre las prácticas musicales en la región y la época, así como sobre los conceptos y representaciones plásticas del cielo y de la música celestial que se relacionan con el sotocoro en cuestión.

¹ Véase, entre otros, Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (introducción y notas), (Madrid: Cátedra, 1990), caps. XI-XIV.

El artista y el comitente o patrocinador, tratando de establecer comunicación con los “otros”, en este caso los indios de Nurío, eligieron ciertos géneros discursivos del repertorio visual con el que contaban. Carolyn R. Miller define el género como una “categoría convencional de discurso basada en una recurrente tipificación de acciones retóricas”.² Así, es la acción retórica la que determina la elección del género como tipo específico para comunicar un discurso.

Mijaíl Bajtín también habla de la situación discursiva como determinante en la elección del género, al que define como “forma típica de enunciado”,³ y dice que una condición para poder hablar de una obra como enunciado es que esté “orientada hacia la respuesta del otro”, esto es, que el hablante o autor de la obra exprese de manera completa y conclusiva su discurso, abriendo la posibilidad de ser contestado por los “otros sujetos de la comunicación discursiva” a quienes va dirigido.

En el presente estudio podemos hablar de género cuando tratamos sobre los artesanados,⁴ estructuras de madera colocadas a manera de techumbres en templos y palacios. Pero lo que importa sobre todo aquí es la función didáctica y ritual que los artesanados “historiados”⁵ parecen tener: contar

una historia, mostrar una imagen del cielo, conminar a los feligreses a la oración y a la conversión, o alabar a Dios por medio de la música. El artesanado historiado es así un verdadero género discursivo que cumple una función didáctica y persuasiva, análoga a la que cumple el sermón, pero con la ventaja de ser permanente por estar el discurso plasmado en un recinto visitado y usado frecuentemente por los “otros” a los que se dirige el mensaje.

También pueden considerarse géneros discursivos las representaciones del cielo —por lo general plasmadas en bóvedas, cúpulas o artesanados historiados— así como los ángeles músicos representados en esas techumbres, aludiendo siempre a la música celestial, especialmente cuando se presentaban en los coros y sotocoros. De estos géneros trataremos a detalle más adelante. Todos estos géneros discursivos estaban al alcance de los artistas y comitentes, cuyos códigos eran compartidos parcial o totalmente por los otros a quienes se dirigía el discurso, y que podían responder al enunciado.⁶

Descripción e historicidad del sotocoro de Nurío

El pueblo de Santiago Nurío está ubicado en la Meseta Tarasca, en el actual estado de Michoacán, y está habitado desde tiempos prehispánicos por personas de la etnia p'urhépecha o tarasca. Su fundación virreinal aparentemente fue obra de los

² “Genre refers to a conventional category of discourse based in large-scale typification of rhetorical action”: Carolyn R. Miller, “Genre as social action”, en *Quarterly Journal of Speech*, Núm. 70, 1984, p. 163. La traducción es mía.

³ M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova (México: Siglo XXI, 1982), 267-268.

⁴ Artesonado: “Techumbre adornada y compuesta de artesones, o la misma labor de que están labradas, que semeja a la artesa”. Artesón: “En la Arquitectura se llama la techumbre labrada y adornada con ciertos fondos y labores, a modo de artesas, lo que es muy común en las iglesias y templos suntuosos antiguos, y en los palacios y salas de los príncipes y grandes señores”: *Diccionario de Autoridades*, Tomo I, 1726, disponible en <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 19 de enero de 2014).

⁵ Manuel González Galván calificó como “artesonados historiados” a estas techumbres cuando ocultan la estructura dejando al descubierto amplias superficies de tablas que son aptas para la decoración pictórica y en las que son plasmadas imágenes que transmiten una historia o un

mensaje didáctico: Manuel González Galván, “Del alfarje al artesanado”, en Manuel González Galván, *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal. Antología personal* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas / Gobierno del Estado de Michoacán / Secretaría de Cultura, 2006), 259-280.

⁶ Bajtín afirma que la respuesta del otro podía limitarse a una “comprensión silenciosa y activa”, como en el caso de los géneros líricos, o bien llevar a cabo “una acción respuesta basada en tal tipo de comprensión”: Bajtín, *Estética*, 260.

franciscanos sin que se conozca la fecha exacta.⁷ Se le dio por santo titular a Santiago y dependió seguramente del convento de Uruapan que fue uno de los principales sitios de avanzada de los frailes menores en la sierra michoacana y la Meseta Tarasca.

Pocos años duró Santiago Nurío bajo administración franciscana pues a partir de la década de 1540 se establecieron las primeras parroquias seculares; en 1570 figuraba ya como visita⁸ de la parroquia de Aranza, administrada por un clérigo secular de nombre Hernán Pérez Coloma, calificado como “clérigo de España, muy buena lengua tarasca, buen gramático y músico”;⁹ en ese año figuraban como principales visitas de Aranza los pueblos de Paracho, Nurío y Cherán. Se sabe que también estuvo a cargo de religiosos agustinos por un breve lapso, cuando el pueblo estuvo sujeto a Zirosto.¹⁰ Sin embargo, la mayor parte del tiempo estuvo bajo administración secular, perteneciendo a la parroquia que a veces tuvo su sede en Aranza y otras en Paracho.

Santiago Nurío tuvo sus periodos de auge económico por lo que sus habitantes edificaron un hospital —que ya existía en 1631—, así como un templo bastante grande. Las fechas de culminación de la construcción del templo, o quizás las de reedificaciones, posiblemente corresponden con ciertas inscripciones en el frente del edificio que

señalan el año de 1639 en la portada y el de 1667 en el muro del lado derecho.¹¹

Una descripción del Obispado de Michoacán que data aproximadamente de los años 1680-1681 informaba sobre Nurío:

Tiene su iglesia parroquial de piedra y lodo, muy bien adornada; su retablo de tres cuerpos y cuatro muy lindos colaterales, todos dorados. La iglesia toda colgada de doseles y mandarines. Su sacristía muy bien proveída. Tiene baptisterio, cercada la pila de rejas de madera doradas y pintadas. Coro y órgano y lo demás nuevo de música. Su torre de piedra de cal y canto y en ella tres campanas....¹²

Aunque en esta descripción no se habla expresamente de los artesonados o techumbres, sí se menciona el bautisterio, que aún existe, y que parece ser contemporáneo al entablado del sotocoro. Debo hacer énfasis también en la mención del coro y el órgano que en principio nos habla de la presencia de prácticas musicales en el templo. La frase “lo demás nuevo de música”, según Nelly Sigaut, podría estar relacionada con las imágenes del sotocoro que incluyen ángeles músicos,¹³ aunque podría también referirse a papeles de música o bien a otros instrumentos que por aquellos años se hubiesen comprado.

Para el siglo XVIII contamos con otra descripción en la que se menciona a Nurío como pueblo sujeto a Paracho; se dice que tiene cofradía de la Concepción y se describe así el templo:

⁷ Gloria Angélica Álvarez Rodríguez, *Los artesones michoacanos: los cielos historiados en tablas pintadas* (México: Gobierno del Estado de Michoacán, 2000), 180.

⁸ En Michoacán, durante el periodo novohispano, las parroquias de carácter rural funcionaban de acuerdo con el esquema cabecera-visitas, es decir, se llamaba cabecera al pueblo donde se encontraba el templo parroquial y residía el cura; de esta cabeza de parroquia dependían otros pueblos, llamados visitas, porque eran visitados periódicamente por el párroco para administrar los sacramentos y celebrar actos litúrgicos.

⁹ Ricardo León Alanís, *Los orígenes del clero y la Iglesia en Michoacán, 1525-1640* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 1997), 304.

¹⁰ Álvarez, *Los artesones*, 181.

¹¹ Nelly Sigaut, “El cielo de colores”, en Carlos Paredes Martínez (dir.), *Arquitectura y espacio social en poblaciones purépechas de la época colonial* (México/Tokio: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas/CIESAS/Universidad de Keio, 1997), 279. Álvarez, *Los artesones*, 181.

¹² Alberto Carrillo Cázares, *Michoacán en el otoño del siglo XVII* (México: El Colegio de Michoacán, 1993), 337.

¹³ Sigaut, “El cielo de colores”, 279.

La iglesia es una nave capaz con torre adjunta de piedra, igualmente que las paredes, buen entablado inferior, coro alto con órgano útil costoso, bautisterio en el cuerpo de la iglesia, aseado; artesón pintado, viejo y maltratado, sacristía descuidada y ocho altares formales con sus retablos dorados de mala escultura.¹⁴

Además de la alusión al buen órgano con que el pueblo contaba, cabe destacar la mención explícita del artesonado “pintado” y el hecho de que se describa como “viejo”, lo que podría confirmar que se había pintado tiempo atrás, posiblemente desde el siglo XVII como pensamos.

Un documento más, éste de 1765, debido a la pluma del bachiller José Cardoso y Lunas, dice con respecto de Nurío que “... tiene muy buena iglesia, su fábrica de piedras con artesón de madera pintado de azul y oro que aunque antiguo y en algunas tablas maltratado, está muy lucido con un arco de madera todo dorado”.¹⁵

Todos estos testimonios nos informan sobre la presencia de un artesón pintado por lo menos desde los años de 1680-1681, si bien no se aclara si se refieren al entablado del sotocoro o a la cubierta de la nave del templo, e indirectamente nos hablan también sobre cierta importancia concedida a la práctica musical, ya que los pobladores de Nurío y los clérigos a cargo del templo se preocuparon por el ornato del coro de la iglesia y por la compra de órganos y papeles de música o instrumentos.

Este templo principal, dedicado al apóstol Santiago,¹⁶ es espacioso y cuenta con un artesonado que cubre toda la nave, el cual actualmente no presenta policromía aunque las vigas horizontales

que funcionan como tirantes de la estructura sí tienen colores, lo que nos indica que posiblemente estuvo pintado también. Hoy en día, se conserva la policromía sólo en el entablado del sotocoro así como en el bautisterio colocado debajo de aquél.

El coro se encuentra situado sobre la puerta de entrada del templo, en el extremo opuesto al altar. Este espacio es bastante amplio y presenta forma de “L”, pues uno de sus extremos laterales se extiende hacia el frente, posiblemente para la colocación del órgano (véase fig. 1).

Por debajo del coro encontramos un entablado totalmente policromado, sostenido por seis columnas. Presenta un diseño a base de tableros rectangulares dentro de los cuales están plasmados varios personajes, principalmente ángeles, enmarcados por cartelas.¹⁷

La ornamentación es de tipo manierista, dependiente de modelos grabados¹⁸ pues contiene cartelas, roleos y lacerías que recuerdan las portadas de muchos de los libros que circulaban en España y la Nueva España.

En la sección central del sotocoro se ubican ciertas figuras geométricas que llaman la atención. Se trata de un cuadrado en cuyo interior podemos ver un círculo que a su vez tiene en el centro un pinjante dorado. Del pinjante y del círculo nacen formas alargadas, doradas también, que en conjunto con el círculo asemejan un sol.¹⁹ En torno a este sol, que constituye el centro del artesonado, es que se ubica el resto de las imágenes.

¹⁷ Véase Sigaut, “El cielo”, 283.

¹⁸ Sigaut, “El cielo”, 280.

¹⁹ Gloria Álvarez piensa que se trata de una representación de la *Ahuanda* —término tarasco o purhépecha que define como “la gloria”— pues al parecer este tipo de representaciones son comunes en otros artesonados de la zona: Álvarez, *Los artesones*, 189. De ser así, el significado no se contrapone con el que yo propongo pues finalmente se trata de una representación de la bóveda celeste. Según el *Diccionario Grande de la Lengua de Michoacán*, *Ahuanda* significa “El cielo”: *Diccionario Grande de la Lengua de Michoacán*, tomo II, tarasco-español, introducción, paleografía y notas J. Benedict Warren (Morelia: Fímax, 1991), 59.

¹⁴ *Inspección ocular en Michoacán. Regiones central y sudoeste*, introducción y notas, José Bravo Ugarte, (México: Jus, 1960), 85-86.

¹⁵ Citado en Álvarez, *Los artesones*, 184.

¹⁶ Existe también una capilla en el hospital anexo que cuenta con su propio artesonado pintado y un singular coro. Véase Manuel González Galván, *Arte virreinal en Michoacán* (México: Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 1978).

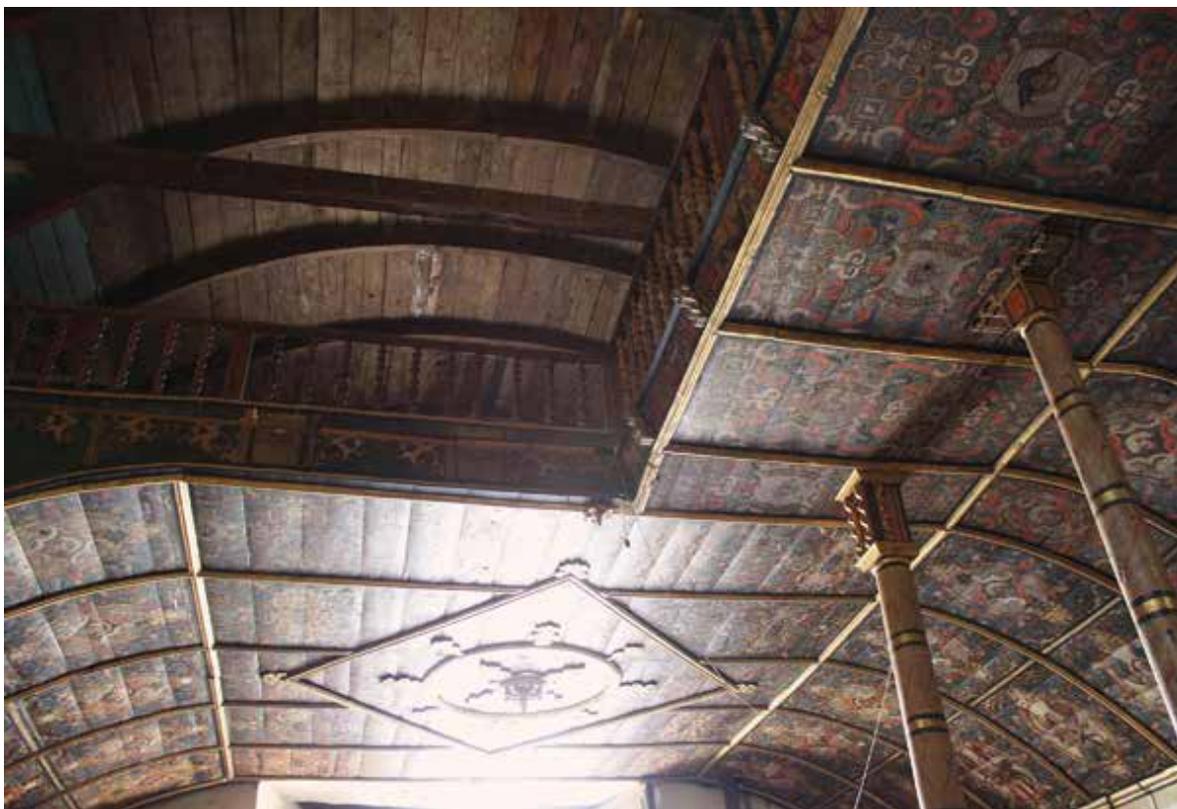


Fig. 1. Anónimo, *Coro y sotocoro*, madera ensamblada, dorada y policromada, templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.

Alrededor del pinjante dorado y dentro del círculo vemos cuatro rostros alados de angelillos o *putti*, fuera del cuadrado aún en la sección central, más angelillos, enmarcados esta vez por cartelas o medallones ovalados (véase fig. 2).

En las secciones laterales encontramos dos franjas, una de ellas poblada por más imágenes de angelillos dentro de cartelas; en la otra franja, que cae hacia el muro, es donde se observa a los ángeles músicos que presentaré más adelante (véase fig. 3).

En la sección que se extiende hacia el altar, por el lado izquierdo con respecto de la entrada del templo, aparecen otros personajes: comenzando por el lado del altar observamos a un obispo que según Nelly Sigaut podría tratarse de un San Agustín “joven e imberbe”,²⁰ y según Gloria Álvarez podría ser

el retrato de Francisco de Aguiar y Seijas, obispo de Michoacán entre 1678 y 1681 (véase fig. 4).²¹

A la imagen de este obispo siguen las de los tres arcángeles más conocidos: Miguel, Gabriel y Rafael mostrando cada uno sus atributos más característicos (véase fig. 5) y, en seguida, encontramos la única figura femenina, identificada como María Magdalena por los cabellos largos que le caen hacia los hombros y el recipiente que lleva en sus manos, significando los aceites perfumados con los que limpió los pies de Jesucristo según la tradición cristiana (véase fig. 6).²²

Debajo del entablado del sotocoro, al lado derecho con respecto de la entrada, se ubica el bautisterio que cuenta también con un pequeño artesonado sos-

²⁰ Sigaut, “El cielo”, 283.

²¹ Álvarez, *Los artesones*, 157 y 187.

²² Sigaut, “El cielo”, 283.



Fig. 2. Anónimo, *Figuras geométricas y representación solar en la sección central del sotocoro*, sotocoro, madera ensamblada, dorada y policromada, templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.



Fig. 3. Anónimo, *Angelillos, cartelas y ángeles músicos*, sotocoro, madera ensamblada, dorada y policromada, templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.



Fig. 4. Anónimo, *Retrato del obispo Francisco de Aguiar y Seijas*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.

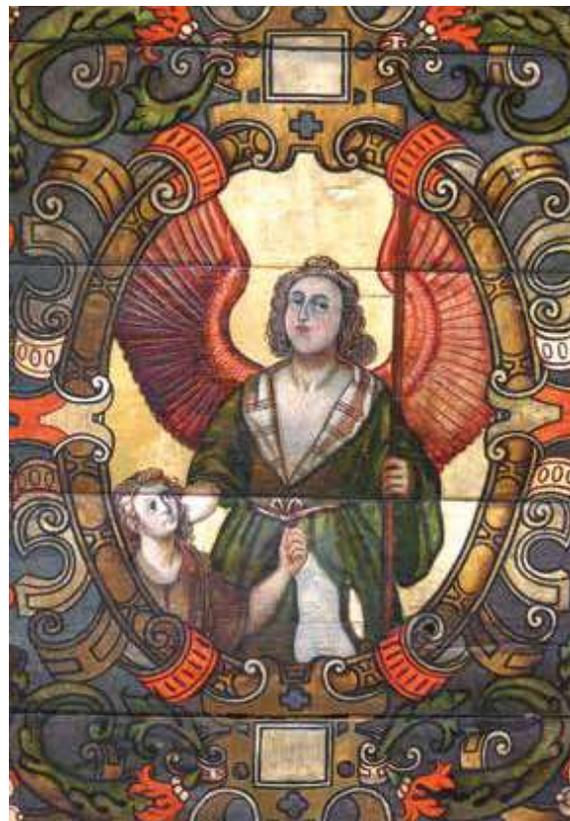


Fig. 5. Anónimo, *Arcángel San Rafael*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.

tenido por columnas delgadas que encierran la pila bautismal.²³ Esta es en términos generales la disposición de las imágenes en el artesanado del sotocoro, misma que presento en forma de esquema (véase fig. 9).

El decoro de los templos y el proyecto del clero secular en Michoacán

Muchos de los artesanados que sobreviven en Michoacán están ubicados en templos parroquiales o de visita que pertenecían al clero secular, si bien tanto los franciscanos como los agustinos promovieron también estas techumbres especialmente en el siglo xvi.²⁴ Ello me lleva a pensar que su construcción y decoración pueden situarse en el marco de un proyecto mayor consistente en elevar el decoro²⁵ de los templos seculares de la

²³ En ese artesanado están representados ángeles enmarcados en medallones, similares a los del entablado del sotocoro, así como una imagen del Padre Eterno en un rompimiento de gloria. En una estructura que sirve de basamento a las columnas, vemos imágenes de los apóstoles.

²⁴ No fue exclusivo de los clérigos seculares el interés en la construcción y pintura de techos artesanados. Las crónicas agustinas hablan, por ejemplo, del artesanado de Tiripetío, destruido por un incendio: Álvarez, *Los artesanos*, 52. Gloria Álvarez afirma que tanto franciscanos como agustinos promovieron la construcción de artesanados, especialmente en el siglo xvi, aunque después los sustituyeron paulatinamente con bóvedas: Álvarez, *Los artesanos*, 53.

²⁵ De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, decoro es “honor, respeto, reverencia que se debe a alguna persona por su nacimiento o dignidad. Viene del Latino *Decus*, que significa esto mismo”. También equivale a “circunspección, seriedad, gravedad, entereza, pureza, honestidad, recato, honra, punto, estimación”, y está relacionado con el sustantivo en latín *decorum*: *Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732, disponible en <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 21 de diciembre de 2013). De manera que estos atributos del decoro de una persona podían serlo también de un espacio como el templo. Francisco Pacheco dedica un capítulo de su tratado *Arte de la Pintura* a la definición del concepto de decoro; en el capítulo “De la orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención” identifica el decoro también con la decencia, la honestidad y la templanza, pero añade una



Fig. 6. Anónimo, *Santa María Magdalena*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.

diócesis en un contexto novohispano en el que el clero secular trataba de obtener el control de las parroquias y doctrinas, administradas por las órdenes religiosas desde el siglo xvi.²⁶

Para la segunda mitad del siglo xvii, el cabildo catedral de Valladolid gozaba de cierta estabilidad y sus miembros se hallaban arraigados a la

visión estética al considerar que el decoro natural consiste en tres cosas: “en la hermosura, en el orden y en el decente atavío”; por su parte, afirma, el decoro artificial o “invención”, aplicado al caso de la pintura, consiste en pintar las sagradas imágenes con orden y conveniencia, Pacheco, *Arte*, 291-299.

²⁶ José Guadalupe Victoria, entre otros, habla de la importancia que gradualmente fue adquiriendo el clero secular novohispano como patrono de obras artísticas, José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España, siglo xvi* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989), 126.

ciudad episcopal y al obispado; la recaudación del diezmo se había hecho más eficiente y los capitulares controlaban la administración de las rentas. En esas circunstancias favorables, los capitulares emprendieron obras como la construcción de la nueva y definitiva catedral de Valladolid y se preocuparon por dar mayor esplendor al culto en la ciudad episcopal a través de la construcción de nuevos templos y capillas, la fundación de cofradías, la erección de aniversarios y capellanías, el impulso de nuevas devociones, y el patrocinio de nuevos altares e imágenes.²⁷

El afán en elevar el decoro de los edificios y del culto debió extenderse también hacia las parroquias y visitas del obispado, aunque para este periodo no existe un estudio sistemático sobre el tema. Tenemos, en cambio, referencia de varios capitulares que ya en el siglo XVIII patrocinaron obras artísticas para el culto en otros templos de la diócesis, incluyendo construcción y ampliación de las iglesias así como la fabricación de imágenes, retablos y artesanados.²⁸ Por ello, considero que es posible que desde la segunda mitad del XVII los capitulares y los párrocos nombrados por ellos hubiesen puesto interés en el ornato de los templos diocesanos, más allá de la ciudad episcopal. Los obispos también debieron interesarse en el ornato de los templos de la diócesis y en consecuencia es posible que patrocinaran obras en algunos lugares.

Algunos documentos del clero secular —como los autos de visita o las relaciones del obispado— dan cuenta de ese interés en el decoro en lo que a

las parroquias y visitas de la diócesis respecta pues en ellos se dan detalles sobre las cofradías fundadas en cada parroquia, o la construcción y ornato de los templos, entre otros aspectos. De manera que podemos hablar de un patrocinio directo del clero secular de obras artísticas para el culto en los templos parroquiales y de visita de la diócesis con miras a elevar el decoro de los edificios bajo su administración.

Los artesanados michoacanos y sus creadores: comitentes, patrocinadores y ejecutores

Además de los clérigos, en el encargo y el pago de las obras también debieron participar las propias comunidades para cuyos templos se elaboraban tales obras. El caso del templo de Naranja, un pueblo indígena no muy lejano de Nurío, puede ilustrarnos parcialmente al respecto: en muchos de los artesanados y entablados de otras iglesias no han quedado consignados los nombres de quienes ejecutaron la obra ni de quienes la patrocinaron; en cambio, en los tirantes del artesón del templo de Naranja, pintado en 1783-1784, se conservan cartelas con los nombres del cura en turno, las autoridades del pueblo (alcalde, prioste y mayordomo), el maestro pintor y sus ayudantes, y tres personas que fungieron como “bienhechores”.²⁹ Aunque no se especifica en qué medida y en qué sentido participaron cada uno de los personajes consignados,

²⁷ Óscar Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996), 205-215.

²⁸ Mazín, *El Cabildo*, 317. Mazín da cuenta de varios capitulares que fueron antes párrocos en la diócesis y que en sus respectivas parroquias promovieron la construcción o reedificación de templos y capillas, la contratación y hechura de retablos y la adquisición de alhajas y ornamentos para el culto. Menciona entre ellos a Agustín Francisco de Esquivel y Vargas quien, siendo cura de Irimbo, “levantó techo de artesón” e hizo un retablo de Nuestra Señora de la Luz.

²⁹ Según las cartelas, el cura de Tiríndaro y Comanja, parroquia a la que pertenecía Naranja, era el bachiller don Joseph Antonio de Yrigollen; las autoridades de la comunidad: el alcalde Joseph Lorenzo Ramirez, el prioste Pedro Andres, y el “Maior” o mayordomo Christoval; los “bienhechores”: don Juan Antonio Torres de la Cruz, don Juan Aguiar y don Gerónimo Damián; los pintores: el maestro Juachin Chimal y sus ayudantes Joseph Ascensio, Tomas Lopes y Antonio Bartolo. Véase Antonio Ruiz Caballero, *Un cielo en espera. El artesón del templo de Santa María de la Asunción, Naranja, Michoacán, siglo XVIII* (Morelia: Conaculta / Secretaría de Cultura de Michoacán / H. Ayuntamiento de Zacapu, 2010), 35.

podemos considerar como patrocinadores de la obra tanto al cura como a la comunidad representada por sus autoridades, depositarios de los recursos de la caja de comunidad, y a los tres “bienhechores” que seguramente también aportaron recursos económicos; el cura debió, además, vigilar el contenido de las imágenes plasmadas en el artesonado, mientras que los ejecutores de la obra fueron el maestro pintor y sus tres ayudantes.

Este mismo esquema de participación en el encargo y ejecución de la obra podría haber funcionado en la elaboración de otros artesonados de la región: una responsabilidad compartida entre el cura, las autoridades de la comunidad, y los carpinteros y pintores, además de la ocasional aportación de otros patrocinadores o “bienhechores”.³⁰

Si bien el caso del sotocoro de Nurío podría asimilarse a este esquema general, presenta algunas particularidades. Tres son las más notables: la presencia del retrato de un obispo como patrocinador de la obra, la atribución de las pinturas a un artista formado en la tradición culta, y la singularidad del programa visual con respecto de otros artesones y techumbres de la región.

La visita pastoral del obispo Aguiar y Seijas y su posible relación con el sotocoro de Nurío

La presencia del retrato de un obispo entre las imágenes puede ser interpretada como la participación de un prelado del clero secular en calidad

³⁰ Nelly Sigaut consigna, por ejemplo, el caso de la capilla del hospital —también en Nurío—, donde aparecen los nombres de los “bienhechores” doña María Petra y su hijo Manuel Salvador, el cura Diego Nicolás, el prioste Juan Miguel, el maestro carpintero José Chanaqua y el pintor José Gregorio Servantes: Sigaut, “El cielo”, 293. En el artesón de Tupátaro aparece también el nombre del cura patrocinador, doctor don Diego Fernández Blanco y Villegas; no aparecen, sin embargo, los nombres de las autoridades ni de los pintores: Sigaut, “El cielo”, 284; mientras que en San Miguel Huáncito aparecen los nombres de las autoridades y el del pintor pero no el del cura: Sigaut, “El cielo”, 294.

de patrocinador de la obra. Como vimos, Gloria Álvarez piensa que puede tratarse del obispo Francisco de Aguiar y Seijas (véase fig. 4). Este prelado, nacido en Betanzos, Galicia, había fungido como catedrático de filosofía en la Universidad de Santiago de Compostela y como canónigo penitenciario en la catedral de la misma ciudad; más tarde fue canónigo magistral en la catedral de Astorga. Su amplia cultura y su fama de austeridad le valieron el nombramiento para el obispado de Nueva Galicia el cual le fue permutado por el de Michoacán. Aguiar y Seijas tomó posesión de su diócesis el 1º de enero de 1679, en Valladolid, contando con 47 años de edad y su gestión episcopal —calificada como breve pero fecunda— duró hasta 1681 cuando fue promovido al arzobispado de México.³¹

Si realizamos una comparación superficial entre los retratos conocidos de este prelado —uno de ellos en la Catedral de Morelia— y la imagen que aparece en el sotocoro de Nurío notaremos que, en efecto, existe parecido, sobre todo en el rostro y especialmente en la barba que porta el personaje (véase fig. 7); pero encontramos mayores coincidencias entre la imagen de Nurío y el retrato de Aguiar y Seijas que se conserva en la Pinacoteca de la Profesa en la Ciudad de México (véase fig. 8): en ambos retratos el prelado aparece con la mitra episcopal sobre la cabeza y las dos manos en posición similar, una sosteniendo el báculo y la otra en actitud de bendecir. Sin embargo, también hay notables diferencias como el color de la vestimenta, la edad del personaje, o el perfil que éste muestra.

Por el momento no contamos con documentación notarial o de otro tipo que permita confirmar el patrocinio del obispo Aguiar y Seijas de la obra de Nurío, pero me inclino a pensar que, en efecto, se trata del retrato de este prelado lo que remite a

³¹ Alberto Carrillo Cázares, “El Obispo Aguiar y Seijas: su perfil pastoral en Michoacán: 1678-1682”, en Josefina Muriel, Alberto Carrillo Cázares, Antonio Rubial García, *El arzobispo Francisco Aguiar y Seijas* (México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2000), 29-30.



Fig. 7. Anónimo, *Retrato del obispo Francisco Aguiar y Seijas*, siglo XVII, detalle, óleo sobre tela, 1.86 × 1.05 m, Morelia, Mich. Catedral de Morelia. Foto: Edén Zárate.



Fig. 8. Nicolás Rodríguez Juárez, *El ilustrísimo señor doctor don Francisco de Aguiar y Seijas*, óleo sobre tela, 1.10 × 1.97 m, Ciudad de México, Pinacoteca de La Profesa. Foto: Edén Zárate.

la costumbre de retratar al donante o patrocinador en algún punto de la obra patrocinada, sin que fuera necesario incluir su nombre.

De acuerdo con Alberto Carrillo Cázares, el obispo Aguiar y Seijas dio una gran importancia a la visita pastoral en Michoacán;³² buscó tener buena

³² Carrillo, “El Obispo Aguiar y Seijas”, 31. La visita pastoral es la que realiza el obispo o un representante suyo en la diócesis para inspeccionar los templos, los libros de sacramentos y la instrucción cristiana de la feligresía, entre otros aspectos. El *Diccionario de Autoridades* la define como “el acto de jurisdicción, con que algún juez o prelado se informa del proceder de los ministros inferiores, o de los súbditos, o del estado de las cosas en los distritos de su jurisdicción, pasando personalmente a reconocerlo, o enviando en su nombre a quien lo ejecute”: *Diccionario de Autoridades*, Tomo VI, 1739, disponible en <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 18 de enero de 2014).

relación con los indios, especialmente con las autoridades,³³ lo que pudo influir de algún modo en que se interesara en patrocinar un artesonado en el pueblo de Nurío, tratando al mismo tiempo de elevar el decoro de su templo.

Según los autos correspondientes, Aguiar y Seijas arribó con su comitiva al “Partido de San Miguel Pomacoaran y Aranza” en el marco de su visita pastoral el 28 de febrero de 1681, visitando primero la cabecera parroquial asentada en Pomacuarán en donde fue recibido por el bachiller Juan Rodríguez Calvo de Mendoza, cura beneficiado del partido, con las ceremonias que marcaba el

³³ Carrillo, “El Obispo Aguiar y Seijas”, 33-34.

Ritual Romano. Entraron a la iglesia en procesión con cruz alta y ciriales:

cantando la capilla el *Te Deum Laudamus*, y se hincó en el medio del presbiterio mientras que se cantaron las preces y oraciones, e inmediatamente se revistió de paramento morado e hizo la visita de dicha iglesia en la forma y manera que dispone el Pontifical Romano. Después con capa blanca visitó el sagrario y depositó el Santísimo Sacramento que está en el altar mayor.³⁴

El obispo visitó también el bautisterio, los santos óleos, los altares, la sacristía y los libros de sacramentos; además celebró misa en el templo parroquial, predicó, cantó el rosario y celebró confirmaciones. El 1 de marzo salió de Pomacuarán rumbo a Nurío donde:

fue recibido en la puerta del cementerio y patio de la iglesia de dicho pueblo en la forma que se acostumbra recibir a los señores obispos en semejantes ocasiones de visita por el dicho cura beneficiado revestido de preste, y hechas las ceremonias ordinarias entró en ella y echó sus bendiciones episcopales, y concedió 40 días de indulgencia a los presentes; después rezó el rosario de Nuestra Señora y asistió a la Salve que se cantó con toda solemnidad, y acabada se puso a predicar el bachiller don Joseph de Lesamis, confesor de su señoría ilustrísima, en lengua tarasca y castellana, con lo que se retiró a descansar.³⁵

³⁴ Archivo Histórico Casa de Morelos (en adelante AHCM), fondo *Diocesano*, sección *Gobierno*, serie *Visitas*, sub-serie *Asientos*, caja 57 (1636-1670), expediente 14, documento 299 (1670-1680): “Auto General de Visita del Partido de San Miguel Pomacuarán y Aranza”, imagen 567.

³⁵ AHCM, “Auto General”, imagen 567.

Al día siguiente, domingo 2 de marzo, celebró misa dominical en la que “predicó su ilustrísima desde el púlpito”; por la tarde de ese mismo día realizó su visita revisando la capilla, el sagrario, la pila bautismal, los santos óleos, los altares y la sacristía,

y reconoció estar todo con toda decencia, curiosidad, y haber ornamentos de todos colores muy ricos y costosos, de que su señoría ilustrísima dio las gracias a los naturales y vecinos de este dicho pueblo por el buen celo con que sirven así a su hospital como a su iglesia parroquial, y les ruega lo continúen en adelante, con lo cual hizo la visita referida en la forma y manera que la que hizo en Pomacoran.³⁶

De Nurío pasó Aguiar y Seijas a Paracho, donde fungía como vicario el licenciado Josep de Arevalo, siendo recibido con las mismas ceremonias que en Pomacuarán y Nurío, y realizando su visita en la misma forma.³⁷

La presencia de un obispo realizando su visita pastoral era un acontecimiento extraordinario en la vida de los pueblos en el periodo virreinal, por lo que debía causar una fuerte impresión y dejar huella en la memoria de sus pobladores. Posiblemente, el buen entendimiento entre el prelado y las autoridades de Nurío y la buena impresión que tuvo el obispo del cuidado del templo y del culto en ese pueblo abrieron la oportunidad para que se acordara la realización de la obra del sotocoro, bajo el patrocinio del obispo. De esa manera, la memoria de la visita pastoral quedaría perpetuamente plasmada en aquel lugar a través del retrato del patrocinador, con la vestimenta (capa blanca) y los símbolos episcopales con los que el prelado había entrado al templo de Nurío en procesión: la mitra y el báculo.³⁸

³⁶ AHCM, “Auto General”, imagen 567.

³⁷ AHCM, “Auto General”, imagen 567.

³⁸ AHCM, “Auto General”, imagen 567. De acuerdo con el documento, el obispo se revistió de una capa blanca para

Un anónimo pintor formado en la tradición culta

En lo que respecta a la ejecución de la obra, hasta el momento las pinturas del sotocoro permanecen anónimas por falta de identificación de alguna firma o de documentación que permita aclarar la incógnita. Nelly Sigaut piensa que puede tratarse del pintor Baltasar de Echave Orio, o bien, de alguno de sus discípulos, con base en la comparación que realizó entre las imágenes de Nurío y las pinturas del artista de origen vasco, especialmente las figuras angélicas, entre las cuales encuentra similitud.³⁹

Si es el caso, sería uno de los pocos artesonados de la región pintados por un artista, quizá de etnia española,⁴⁰ formado en una tradición culta, contratado por el obispo Aguiar y Seijas o por el cura Juan Rodríguez Calvo de Mendoza y las autoridades de la comunidad en turno para la elaboración de la obra. No sería rara la intervención de un pintor académico en una obra como esta si consideramos que a fines del siglo XVI la Ciudad de México contaba con varios “artesones de oro”, uno de los cuales había sido pintado por Andrés de Concha.⁴¹

Además otros pintores de origen español habían realizado obras para templos y conventos ubicados en contextos indígenas. El propio Echave Orio había pintado lienzos para retablos en Tlatelolco y Xochimilco, por ejemplo,⁴² así como en Tlalmanalco,⁴³ si bien no hay constancia de la presencia de Echave Orio o sus descendientes en Michoacán o en otros lugares del Occidente novo-

realizar la visita, tal como aparece en el retrato del sotocoro. El báculo y la mitra, además de ser los símbolos episcopales usados por convención en los retratos de obispos, también eran portados por los preladados al realizar visitas pastorales y ceremonias litúrgicas.

³⁹ Nelly Sigaut, “El cielo”, 281.

⁴⁰ Sigaut, “El cielo”, 270. Nelly Sigaut considera que la mayor parte de estos artesonados se debe a pinceles de maestros indígenas.

⁴¹ Victoria, *Un pintor*, 65.

⁴² Victoria, *Un pintor*, 38.

⁴³ Sigaut, “El cielo”, 281.

hispano. En todo caso, si el sotocoro se pintó hacia 1681, como proponemos, es posible que se deba al pincel no de un miembro directo de la dinastía Echave⁴⁴ sino de algún integrante de su taller, como sugiere Nelly Sigaut.

Ciertos documentos notariales indican que hubo otros pintores españoles activos en el Occidente, concretamente en el obispado de Michoacán. Por ejemplo, hacia 1576 el escultor Juan Rodríguez y el pintor y dorador Francisco de Morales tenían concertado hacer un retablo para el convento agustino de Yururiapúndaro; sin embargo, el también pintor y dorador Nuño Gómez, vecino de la Ciudad de México, ganó el contrato de la obra por hacer una considerable rebaja al costo.⁴⁵

Aunque por el momento no ha sido posible identificar al pintor o pintores del sotocoro de Nurío, podemos pensar que se trató de un artista de etnia española formado en una tradición culta quien realizó las pinturas, capaz por ello de plasmar allí un programa visual complejo, como veremos a continuación.

⁴⁴ A partir de los estudios de Manuel Toussaint, se habían considerado tres generaciones de pintores Echave representadas por Baltasar de Echave Orio (el Viejo), Baltasar de Echave Ibía y Baltasar de Echave Rioja. Sin embargo, más recientemente, Rogelio Ruiz Gomar ha llamado la atención sobre una cuarta generación representada por Manuel de Echave que estaría situada entre Echave Orio y el segundo Baltasar de Echave (Ibía). Véase Rogelio Ruiz Gomar, “Nuevos enfoques y nuevas noticias en torno a ‘los Echave’”, en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, eds. Cecilia Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 183-207. El último de la dinastía, Baltasar de Echave Rioja, murió en 1682: Ruiz Gomar, “Nuevos enfoques”, 185, por lo que quizá pudo haber trabajado en Nurío, pero no hay documentación ni firma que lo prueben, como tampoco la hay para probar que se trate de algún discípulo de los Echave o miembro de su taller.

⁴⁵ Archivo General de Notarías, notario: Pedro Sánchez de la Fuente, notaría: 1, vol. 156, fs. 1075-1076, ficha 159 del banco de información del acervo histórico. Transcripción: Edén Mario Zárate Sánchez. Agradezco al transcriptor el haberme facilitado el contenido del documento.

El programa visual del sotocoro de Nurío

El último aspecto que hace singular el artesanado de Nurío es que no parece responder a un programa visual relacionado con las devociones locales, como al parecer ocurre con varios de los artesanados conservados en Michoacán.⁴⁶ Esto se explica si la obra fue encomendada directamente por un obispo, con una sólida formación teológica, a un pintor formado en la tradición culta pues entre ambos podrían haber establecido un programa relacionado con conceptos teológicos más profundos, como creo que ocurrió en Nurío.

De ser correcta esta interpretación, estaríamos ante un caso de patrocinio de una obra por parte del clero secular a través del obispo. En la vigilancia de la realización de las pinturas del sotocoro debió participar el cura en turno, pero el pueblo y sus autoridades no debieron quedar totalmente al margen pues serían ellos los beneficiarios y destinatarios finales de la obra.⁴⁷

Dicho esto, me pregunto si el diseño y el contenido teológico del artesanado respondieron solamente al gusto e interés de los clérigos patrocinadores y a los del pintor, o pensaron también en función del contexto en el que el mensaje había de ser recibido. Pienso que están presentes ambas cosas: existe en el artesanado un contenido teológico y musical de tradición neoplatónica no fácil de explicar a los feligreses en general y, al mismo tiempo,

algunos elementos fácilmente reconocibles por los indios de Nurío, como son los ángeles y la mayor parte de los instrumentos musicales que tañen.

Me interesa en consecuencia explorar brevemente las prácticas musicales presentes en los pueblos indios de Michoacán y relacionarlas con los ángeles músicos de Nurío, por un lado, y por el otro reflexionar sobre el posible contenido teológico-filosófico de tradición neoplatónica en el programa visual del sotocoro en cuestión.

Los ángeles músicos de Nurío y las prácticas musicales en la región

En el artesanado de Nurío encontramos grupos de ángeles músicos que cantan o tañen instrumentos. Me interesa en este apartado poner atención a estos grupos situados a ambos lados de la representación solar central así como a cada instrumento en particular. Los conjuntos que forman se pueden apreciar en el siguiente esquema (véase fig. 9).

Llama la atención que los instrumentos estén agrupados en conjuntos diferenciados de cuerdas y vientos. Los de viento están colocados a la derecha de la entrada del templo. De la entrada hacia el altar encontramos, por orden, primero un ángel cuyos atributos no se alcanzan a apreciar por encontrarse detrás del bautisterio, luego un ángel que toca un sacabuche,⁴⁸ seguido de un ángel ba-

⁴⁶ En la mayor parte de los artesanados michoacanos están plasmadas imágenes relacionadas con temas como la letanía lauretana, la pasión de Cristo, o devociones marianas y de santos. Al respecto véase González, *Arte*, 143-159; Sigaut, “El cielo”, 269-304, y Álvarez, *Los artesones*, 164-166.

⁴⁷ Para los pueblos de indios en esta época, tener una iglesia de buena construcción y bien adornada, además de casas rurales y hospital, representaba la oportunidad de desprenderse de sus cabeceras en lo civil o en lo religioso, de allí su interés en emprender obras tales como la decoración de un sotocoro. Véase Juan Carlos Cortés Máximo, *De repúblicas de indios a Ayuntamientos constitucionales. Pueblos sujetos y cabeceras de Michoacán, 1740-1831* (Morelia: UMSNH-Instituto de Investigaciones Históricas, 2012), 103.

⁴⁸ Aunque la imagen no se aprecia completa por encontrarse detrás del bautisterio, este instrumento se representa en color amarillo, con un pabellón acampanado pequeño y el tubo o vara en forma de “U” que evidencian que se trata de un sacabuche, aerófono de metal antecesor del trombón, usado en la música renacentista y barroca. Véase Ramón Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales de la Antigüedad a J.S. Bach* (Barcelona: Península, 2009), 384. El instrumento no está representado con gran realismo pues presenta, por ejemplo, demasiada curvatura en el pabellón. Praetorius escribe que el sacabuche era en su tiempo el instrumento de viento por excelencia para la música concertada: Michael Praetorius, *Syntagma*

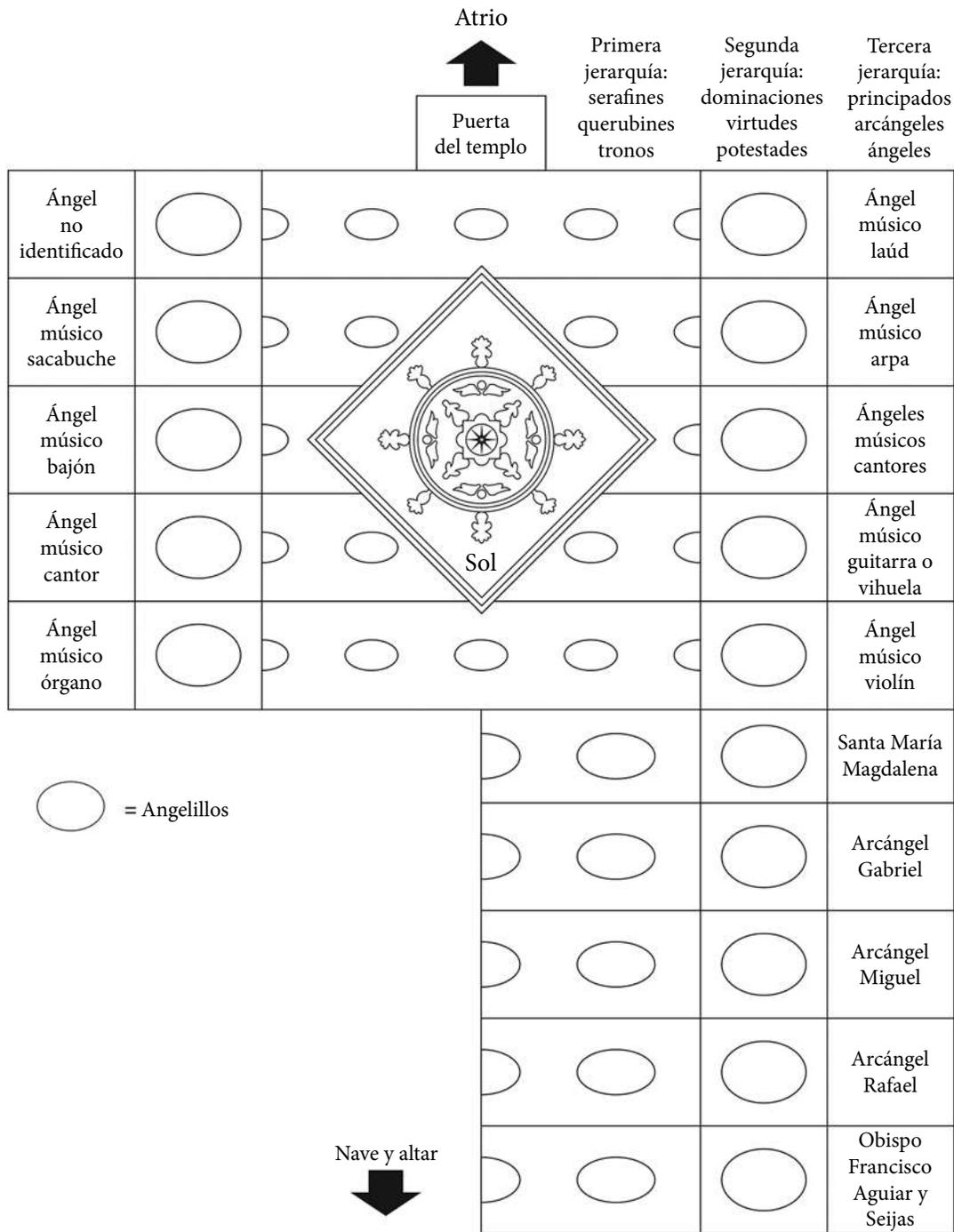


Fig. 9. Esquema del sotocoro de Santiago Nurío

jonero,⁴⁹ después un ángel cantor que muestra un papel con música escrita,⁵⁰ y por último un ángel que tañe un órgano pequeño⁵¹ (véanse figs. 10 a la 13).

En el lado opuesto se encuentran los ángeles que tañen cuerdas, en este orden: primero un ángel que tañe un laúd,⁵² luego otro que toca un arpa,⁵³ después un par de cantores, uno de los cuales sostiene un libro abierto en sus manos, les

sigue un ángel que tañe vihuela (sin descartar que pudiera ser guitarra)⁵⁴ y, por último, un ángel que toca un pequeño violín⁵⁵ (véanse figs. 14 a la 18).

Una primera pregunta que puede hacerse es si estos conjuntos vocales-instrumentales y la presencia de los propios instrumentos tienen alguna correspondencia con la realidad musical de los pueblos de indios en la época en la que el arteso-

Musicum II. De organographia, parts I and II, trad. y ed. David Z. Crookes (Oxford: Clarendon Press, 1989), 44.

⁴⁹ El bajón, aerófono de madera usado en el periodo renacentista, es antecesor del fagot barroco: Andrés, *Diccionario de instrumentos*, 179-184. Está representado en Nurío con mayor realismo, incluyendo detalles como las llaves o el tudel; la doble caña inserta en el tudel no se aprecia pues se infiere que está en el interior de la boca del ángel bajonero; los orificios en la madera fueron omitidos o no se alcanzan a apreciar en la pintura.

⁵⁰ Las notas de la partitura pudieran corresponder a alguna pieza dedicada a Santiago, titular del templo, o bien a un *Sanctus* que, además de ser una pieza litúrgica perteneciente al Ordinario de la misa, es el himno que según la tradición interpretan los ángeles en el cielo.

⁵¹ Se trata de un órgano de tamaño mediano, conocido como positivo. Tampoco es una representación realista pues no incluye las teclas, sino que el teclado parece una tabla plana; los tubos están sugeridos solamente por líneas verticales mientras que el fuelle no se alcanza a apreciar.

⁵² Identificamos este instrumento de cuerda pulsada por su cuerpo en forma de pera; aunque no se representa el clavijero completo, pareciera que está construido en ángulo recto, perpendicular al mástil, como era usual en estos instrumentos: Andrés, *Diccionario de instrumentos*, 259-273; sin embargo, no tiene roseta en la boca de la tapa armónica ni trastes en el mástil y sólo se incluyen cinco cuerdas u órdenes. Praetorius habla de un laúd "original" de cuatro órdenes al que después se le añadió un quinto y, a través del tiempo, más órdenes: Praetorius, *Syntagma Musicum*, 56-57. El laúd de cinco cuerdas u órdenes representado en Nurío podría ser copia de algún grabado que tuviese un instrumento de estas características aunque también pudo ser descuido del pintor o fruto de su desconocimiento del instrumento.

⁵³ Se trata de un arpa en la que algunos detalles organológicos no están representados con realismo y otros sí: la caja, el clavijero y el mástil se acercan a la realidad, así como la posición de las cuerdas perpendiculares a la tabla armónica —con cierta inclinación—; las manos del ángel tañedor también tienen cierta correspondencia con la técnica de ejecución pero la tabla armónica no tiene bocas y el instrumento cuenta sólo con 18 cuerdas visibles en la imagen, mientras que Praetorius habla de arpas con un mínimo de 24 cuerdas: Praetorius, *Syntagma Musicum*, 62.

⁵⁴ Por el contexto que proporcionan los instrumentos representados en el sotocoro, podría tratarse de una vihuela de mano, instrumento renacentista de cuerda pulsada emparentado con el laúd, que fue usado en España y en sus dominios especialmente en el siglo XVI. La imagen se asemeja a la vihuela en algunas características como el cuerpo poco estrangulado y alargado, así como el clavijero de pala, que se muestra sólo parcialmente; sin embargo no presenta trastes ni roseta, y se aprecian sólo cinco cuerdas u órdenes, mientras que la vihuela contaba con seis o siete órdenes: Andrés, *Diccionario de instrumentos*, 455. Cabe la posibilidad de que el pintor no haya tomado en cuenta todos los detalles organológicos. Pero también es posible que se trate de una guitarra pues este instrumento compartía varias características con la vihuela de mano —como la forma del cuerpo y el clavijero de pala— mas se distinguía por el número de órdenes, que eran cinco en el caso de la guitarra: Andrés, *Diccionario de instrumentos*, 455. Era usual que en la guitarra el puente se ornamentase con bigotes como los que se aprecian en la imagen de Nurío, mientras que en la ornamentación de la vihuela era común el uso de taraceas en forma de cruces y rombos. Praetorius habla de la guitarra como un instrumento de cuatro y cinco órdenes: Praetorius, *Syntagma Musicum*, 59. Por estos detalles, me inclino a pensar que se trata de una guitarra aunque, por la falta de algunas características importantes como los trastes, no descarto que sea vihuela y que el pintor hubiese querido representar uno u otro cordófono, ambos quizá conocidos en la región y también presentes en grabados europeos que gozaron de amplia circulación en la Nueva España.

⁵⁵ En Nurío aparece un instrumento de cuerda frotada, de tamaño pequeño, que al parecer pertenece a la familia del violín. Evguenia Roubina menciona algunas características de los instrumentos de esta familia que coinciden con la representación de Nurío: hombros redondos, esquinas puntiagudas, diapasón angosto sin trastes, aberturas acústicas en forma de "f" y de tres a cuatro cuerdas: Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España* (México: Conaculta, Fonca, 1999), 36. Praetorius trata sobre la familia del violín mencionando las tesituras de bajo, tenor y discanto, el más agudo, al que también le nombra *violino, violeta picciola o rebecchino*: Praetorius, *Syntagma Musicum*, 56; es posible que el ángel de Nurío tenga en sus manos uno de estos violines pequeños de tesitura aguda.

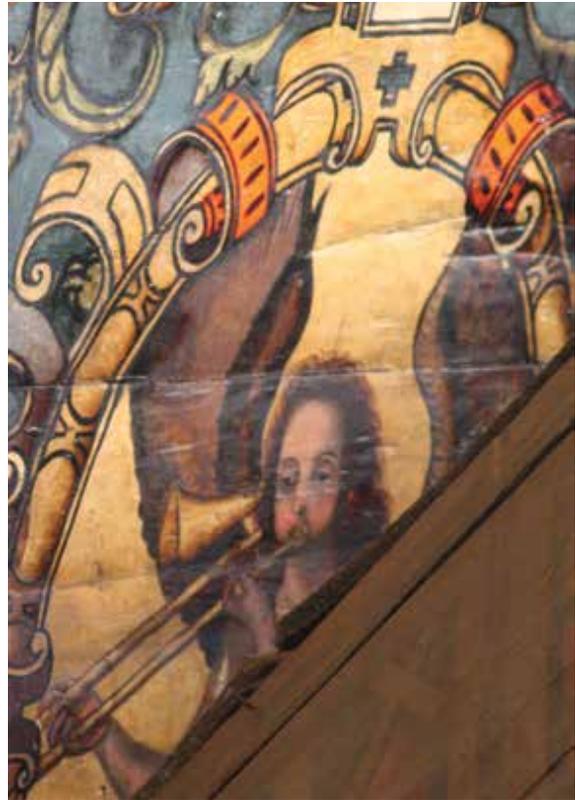


Fig. 10. Anónimo, *Ángel músico (sacabuche)*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.



Fig. 11. Anónimo, *Ángel músico (bajón)*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.



Fig. 12. Anónimo, *Ángel músico (cantor)*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.



Fig. 13. Anónimo, *Ángel músico (órgano)*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.

Fig. 14. Anónimo, *Ángel músico (laúd)*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán.
Foto: Irena Medina Sapovalova.

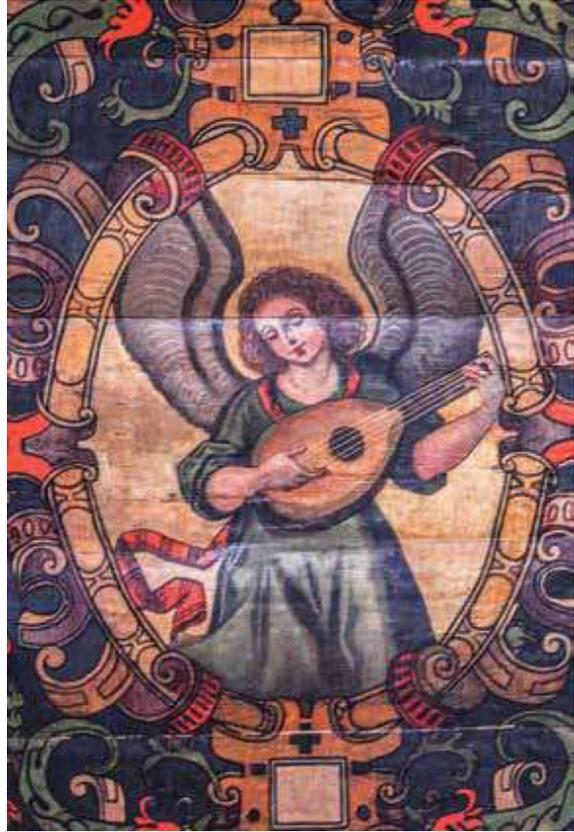


Fig. 15. Anónimo, *Ángel músico (arpa)*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán.
Foto: Irena Medina Sapovalova.





Fig. 16. Anónimo, *Ángeles músicos* (cantores), óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.



Fig. 17. Anónimo, *Ángel músico* (guitarra barroca o vihuela), óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.



Fig. 18. Anónimo, *Ángel músico (violín)*, óleo sobre tabla, sotocoro del templo de Santiago Nurío, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.

nado fue pintado. Para ello me remito a algunos datos sobre las prácticas musicales de éstos en los siglos XVI y XVII.

En el marco del proceso evangelizador, la introducción de la música europea en Michoacán fue obra principalmente de los religiosos franciscanos y agustinos así como del clero secular. Así se introdujo desde el siglo XVI una cultura musical que incluía el canto, la construcción y la ejecución de instrumentos y, en algunos casos, la lectura y escritura de la música.

De las noticias y descripciones contenidas en crónicas y otros documentos podemos deducir que no todos los indios recibieron los mismos conocimientos musicales. Los hijos de la *elite* recibieron en las escuelas anexas a los conventos una

educación sistemática y especializada que incluía la formación para leer, escribir y entonar el canto llano⁵⁶ y el canto de órgano,⁵⁷ así como la ejecución de instrumentos musicales. Los demás indios participaban en el canto de la doctrina y otras actividades paralitúrgicas a partir de las cuales adquirieron cierto conocimiento práctico de la música y, por transmisión oral, se acercaron también a la práctica instrumental.

Al cabo de algún tiempo, la práctica de la ejecución de instrumentos había arraigado tanto en los pueblos de indios que las autoridades trataron de poner freno a su proliferación.⁵⁸ Los documentos emitidos por el rey o por los obispos a través de los concilios enumeran tanto instrumentos de viento (chirimías, sacabuches, bajones, flautas, trompetas, entre otros) como de cuerda (vihuelas de arco, rabeles), lo que nos lleva a considerar que ambos tipos de instrumentos estaban presentes en los pueblos de indios, ambos ligados al ritual religioso.

El Primer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1555 ordenó limitar “el exceso grande que hay en nuestro Arzobispado y Provincia, cuanto a los instrumentos musicales de chirimías,

⁵⁶ “El canto llano (hoy denominado gregoriano) es un canto monódico (de una sola melodía), religioso y supeditado al texto, interpretado en la liturgia de la Iglesia católica romana por un sochantre o un grupo de clérigos”: fragmento de una definición más extensa del término incluida en Javier Marín, “Anexo. Glosario de términos musicales” en este mismo volumen. Cabe señalar que el canto llano era interpretado tanto en conventos masculinos como femeninos, y que en los pueblos indígenas novohispanos también las capillas de cantores aprendieron a cantarlo.

⁵⁷ El canto de órgano es “música polifónica escrita (no improvisada), anotada en los libros que se utilizaban en las iglesias y catedrales”: fragmento de una definición más extensa del término incluida en Javier Marín, “Anexo. Glosario de términos musicales”, en este mismo volumen.

⁵⁸ Algunos investigadores han insistido en que esta proliferación de músicos se debió en gran medida a la exención de tributos de la que los músicos gozaron en esos primeros tiempos. Sin embargo, debemos considerar que si se logró esa exención seguramente fue a pedimento de los frailes y clérigos que debieron ver en la música un importante elemento para la evangelización y el afianzamiento del culto cristiano.

flautas, vigüelas de arco, y trompetas, y el grande número de cantores e indios que se ocupan en los tañer y en cantar”. El decreto mandaba:

que de hoy más no se tañan trompetas en las iglesias en los divinos oficios, ni se compren más de los que se han comprado, las cuales solamente servirán en las procesiones que se hacen fuera de las iglesias, y no en otro edificio eclesiástico; y en cuanto a las chirimías y flautas, mandamos que en ningún pueblo las haya si no es la cabecera, las cuales sirvan a los pueblos sujetos en los días de fiestas de sus santos, y las vigüelas de arco, y otras diferencias de instrumentos, queremos que del todo sean extirpadas, y exhortamos a todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano, que es instrumento eclesiástico.⁵⁹

Es importante tener en cuenta la prohibición de tocar dentro de las iglesias ciertos instrumentos como las trompetas; la orden de que éstas sólo se usen fuera para las procesiones, así como el intento de “extirpar” otros instrumentos de cuerda como las vihuelas de arco permiten inferir que si estas prácticas se tuvieron que prohibir es porque estaban presentes, sin duda.

Resulta también importante la orden de que sólo en las cabeceras se concentren los ensambles de vientos como chirimías y flautas, y la obligación expresa de que los músicos de las iglesias parroquiales debían proporcionar la música necesaria para la celebración de las fiestas patronales en los pueblos sujetos.⁶⁰ De acuerdo con esto,

⁵⁹ *Concilios provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal Ciudad de México, presidiendo el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Fray Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565*, ed. Francisco Antonio Lorenzana (México: Imprenta del Superior Gobierno, 1769), 140-141.

⁶⁰ Resulta difícil valorar, sin embargo, los resultados de este decreto en la práctica. Por una parte existen indicios de que los religiosos mendicantes no tuvieron intención de

en teoría debía existir capilla musical en Aranza, Paracho o Pomacuarán, que fueron alternativa-mente cabeceras de la misma parroquia, y sus músicos debían participar en las fiestas de Nurío, aunque en este último pueblo también debieron existir músicos y prácticas musicales, como se infiere de las descripciones en las que se mencionan los órganos y “lo demás nuevo de música”.

Algunas descripciones y narraciones realizadas en décadas o siglos posteriores continúan atestiguando la presencia de cantores y ministriles con diversidad de instrumentos en la Nueva España. El franciscano fray Jerónimo de Mendieta escribía hacia 1598 que:

No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y vísperas en canto de órgano, con sus instrumentos de música. Ni hay aldeas, apenas por pequeñas que sean, que dejen de tener siquiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia las horas de Nuestra Señora [...]. No hay género de música en la iglesia de Dios que los indios no la tengan y usen en todos los pueblos principales, y aun en los no principales, y ellos mismos lo labran todo [es decir, construyen los instrumentos], que ya no hay que traerlo de España como solían.⁶¹

En lo que respecta concretamente a Michoacán, tanto los religiosos franciscanos y agustinos como

obedecer cabalmente ciertos mandatos de los concilios, sobre todo aquellos que afectaban sus privilegios, sus propiedades o sus rentas, y posiblemente también la vida ceremonial de las comunidades a su cargo, misma que constituía la base de su prestigio ante los indios. Por otro lado, no se podían desterrar de la noche a la mañana ni el exceso de cantores ni el de músicos y sus instrumentos puesto que para entonces eran muchos los que sabían tocar, según las crónicas, aún en las poblaciones pequeñas, además de que en varios lugares se fabricaban ya los instrumentos para cubrir la consecuente demanda.

⁶¹ Citado por Lourdes Turrent, *La conquista musical de México* (México: FCE, 1993), 129-130.

los clérigos seculares fomentaron la enseñanza de la música y la construcción de instrumentos musicales en los pueblos de indios. El franciscano fray Alonso de La Rea escribía que “después de la conquista, nuestros frailes trayéndoles maestros de todos oficios, se consumaron en el arte de la fundición, y salieron grandes oficiales de campanas, trompetas y sacabuches, y así es lo mejor de estas provincias”;⁶² decía asimismo que los indios michoacanos eran capaces de construir órganos con flautas de madera.⁶³

Los agustinos, por su parte, establecieron un convento con escuela anexa en Tiripetío, que fue una de sus fundaciones michoacanas más importantes, en la cual se formaron muchos indios en la música y aprendieron oficios como la carpintería, que al parecer incluía la construcción de instrumentos musicales.⁶⁴ En la “Relación de Tiripetío”, realizada en 1580, se dice del convento agustino allí fundado que:

es uno de los más principales monasterios que hay en la Provincia de Mechoacán y más cu-

rioso en una cosa ha sido extremado y lo es hoy día, y es en la capilla de música, así de varias voces como de instrumentos de chirimías, flautas, orlos, vihuelas de arco, trompetas; todo muy amaestradamente, especialmente las chirimías que son las mejores de la Nueva España de indios; hay órganos, y todo esto tocan los indios los días señalados de fiesta.⁶⁵

En cuanto al clero secular de los primeros tiempos es de destacar la labor del primer obispo de Michoacán, Vasco de Quiroga, tanto en los pueblos-hospitales de Santa Fe, que instituyó antes de ser promovido a la silla episcopal, como en Pátzcuaro, la ciudad que fundó para establecer allí la catedral del obispado. Cristóbal Cabrera, uno de los clérigos seculares más cercanos al obispo Quiroga, refiere que en los días en que se administraba el bautismo solemne en Pátzcuaro estaban presentes “gran número de cantores y músicos con toda clase de instrumentos”.⁶⁶ Por su parte el cronista agustino fray Diego de Basalenque afirmaba que los indios de aquella ciudad “hacían chirimías, flautas, trompetas, sacabuches, de que proveían a los demás cantores”.⁶⁷

En Valladolid de Michoacán, la nueva sede del obispado desde 1580, la primera noticia que tenemos acerca de instrumentistas al servicio de la catedral data de 1582, cuando el obispo fray Juan Medina Rincón habla de los salarios de los cantores y “ministriles”, que al parecer eran en su mayoría indios.⁶⁸ Cuatro décadas después, en una

⁶² Alonso de La Rea, *Crónica de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán* (México: Academia Literaria, 1991), 14.

⁶³ El cronista afirma: “Entre todas estas grandezas tiene también su lugar el haberse hecho por tarascos algunos órganos, todos de palo, con flautas y mixturas, sin que en ellos haya más que madera, con tan lindas voces como el mejor de estaño, como se ven hoy algunos en esta Provincia, admirando el oírlos con tan lindas consonancias”: La Rea, *Crónica de la Provincia*, 16.

⁶⁴ Las ordenanzas del gremio de carpinteros contenían un capítulo referente a los violeros y mandaban “que el oficial violero se examine y sepa hacer un claviorgano y clavicinbalo, un monocordio, un laud, una bigüela de arco, una arpa, una bigüela grande de piezas y otras bigüelas menores y si no supiere se examine de lo que supiere. Y sólo eso use y el examen se haga con un oficial de oficio, el alcalde y veedores de carpintero, pena al oficial llamado sino viniere diez pesos. Que el oficial que no fuere examinado no tenga tienda so la dicha pena; y también se ha de examinar de una bigüela con labor de talla de incomes, y esta se vea hacer, y el que no supiere algo de esto, no sea examinado ni pueda poner tienda” (“Las Ordenanzas del Gremio de Carpinteros, Entalladores, Ensambladores y Violeros”, citado en Turrent, *La conquista*, 152).

⁶⁵ *Relación geográfica de Tiripetío. 1580*, transcripción, notas y estudio Igor Cerda Farías (México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002), 80-81.

⁶⁶ Leopoldo Campos, “Métodos misionales y rasgos de Quiroga según Cristóbal Cabrera, Pbro.”, en *Don Vasco de Quiroga y Arzobispado de Morelia* (Morelia: Arquidiócesis de Morelia, México, Jus, 1965), 144.

⁶⁷ Diego de Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán* (Morelia: Balsal, 1989), 238.

⁶⁸ “Relación que su Majestad manda se envíe a su Real Consejo, del Obispo de Michoacán Fray Juan de Medina Rincón, O.S.A., Valladolid de Michoacán, 4 de marzo de

“memoria de salarios” de los oficiales al servicio de la catedral que data de 1622, se incluyen el organista, los cantores y los instrumentistas, todos ellos ejecutantes de instrumentos de viento: bajón, sacabuche, chirimía, corneta y trompeta.⁶⁹ Sin embargo, en ocasiones especiales como el *Corpus Christi* y las fiestas donde había villancicos⁷⁰ y chanzonetas,⁷¹ la catedral contrataba músicos que tocaban instrumentos de cuerdas como el arpa,⁷² la vihuela⁷³ o la guitarra.⁷⁴

Así tenemos que con respecto de la música, la actividad de los clérigos tanto regulares como seculares dio frutos en las primeras décadas posteriores a la conquista. La ciudad de Pátzcuaro se convirtió en un importante centro de manufactura de instrumentos musicales junto con otros lugares de la Provincia de Michoacán como los pueblos de Tzintzuntzan y Uruapan, de filiación franciscana, o el pueblo y convento agustino de Tiripetío. Por

1582, AGI, México, leg. 374”, citado en J. Benedict Warren, *Michoacán en la década de 1580* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 2000), 31.

⁶⁹ Archivo del Cabildo Catedral de Morelia (en adelante ACCM), *Actas de cabildo*, libro II, fs. 70-72v., agosto de 1622, “Memoria de los salarios de todos los oficiales de esta Santa Iglesia Catedral de Valladolid, así de Fábrica como de Mesa Capitular y hospital”.

⁷⁰ “Obra paralitúrgica y erudita, usualmente para una o dos voces y acompañamiento, en textura homofónica, con texto en lengua vernácula, escrita para ser interpretada en un servicio religioso por cantantes entrenados”: Drew Edward Davies, “Villancicos y cantadas en la Catedral de México”, en *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. I. Villancicos y cantadas*, Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Cheriñavsky (México: UNAM-IEE / Cabildo Catedral Metropolitano de México / ADABI / Conacyt, 2014), 66.

⁷¹ De acuerdo con Drew E. Davies, el término se encuentra frecuentemente en los siglos XVI y XVII en documentos catedralicios usado como sinónimo de villancico (véase nota anterior). Sin embargo, su estilo musical “tiende a ser más imitativo que el del villancico, más parecido al de la *chanson* francesa de compositores como Orlando di Lasso”: Davies, “Villancicos y cantadas”, 67.

⁷² ACCM, *Actas de cabildo*, libro III, f. 15v., 19 de junio de 1626.

⁷³ ACCM, *Actas de cabildo*, f. 63v., 4 de enero de 1628.

⁷⁴ ACCM, *Actas de cabildo*, libro II, f. 220v., 18 de junio de 1624.

ello no es gratuito que el cronista Gil González Dávila afirmara sobre el obispado y provincia de Michoacán que “no hay iglesia que no tenga capilla de músicos, por ser la madre de las chirimías, trompetas, flautas, campanas, y órganos”.⁷⁵ Esta producción de instrumentos necesariamente tenía que ver con cierta demanda de los mismos, lo que nos habla de una más o menos nutrida actividad musical en Michoacán en la época.

En otros documentos, tales como los autos de visita, también se menciona la existencia de capillas musicales en varios pueblos, aunque no se describan los instrumentos usados. En los autos de visita del obispo Aguiar y Seijas que ya hemos citado se menciona, por ejemplo, la presencia de capillas y la interpretación de música en San Miguel Pomacuarán y en San Pedro Paracho, ambos pueblos cercanos a Nurío.⁷⁶

Los instrumentos que aparecen representados en el artesanado de Nurío, por tanto, tienen cierto grado de correspondencia con la realidad musical de los pueblos michoacanos en los siglos XVI y XVII pues está documentada la presencia en la Nueva España de la mayor parte de los instrumentos plasmados en las imágenes de los ángeles músicos: órgano, sacabuche, bajón, arpa, vihuela o guitarra y rabel o violín,⁷⁷ con excepción solamente del laúd, que no se menciona en las crónicas, relaciones y otros documentos que he revisado pero que en cambio aparece abundantemente en la iconografía novohispana. Los objetos musicales

⁷⁵ Gil González Dávila, *Teatro Eclesiástico de la Primitiva Iglesia de la Nueva España en las Indias Occidentales*, Tomo I (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1959), 163.

⁷⁶ AHCM, “Auto General”, imagen 567.

⁷⁷ En la imagen de Nurío, al parecer se trata de un violín, como vimos, pero en los documentos aparece generalmente el nombre del rabel. Quizá el instrumento del ángel de Nurío fue copiado no directamente de un modelo real sino de un grabado en el que estuviese representado un violín y no un rabel. Sin embargo, más allá de los detalles organológicos, la intención era representar un instrumento de cuerda frotada de registro alto que seguramente era conocido en la región, se tratase de violín o rabel.

representados en el sotocoro, aunque no sean representaciones totalmente fieles, tienen relación con instrumentos reales conocidos por los indios, algunos de los cuales posiblemente se fabricaban desde aquella época en lugares tan cercanos a Nurío como Paracho, donde se construyen actualmente guitarras y otros instrumentos de cuerda; Ahuirán, donde se manufacturan aún violines; o Cocucho, donde hasta la fecha se elaboran chirimías tradicionales. Todos estos pueblos eran cercanos a Nurío y pertenecían a la misma parroquia.

Sin embargo, considero que el pintor y el comitente o patrocinador no trataron de representar una realidad musical de manera literal sino de ofrecer una imagen verosímil que pudiera simbolizar la idea de música y de entorno sonoro de una manera fácilmente reconocible por los feligreses, con el fin de reforzar el sentido simbólico que explicaré más adelante.

El coro y el contenido simbólico del sotocoro de Nurío

Diversos tratadistas de liturgia y ceremonias escribieron sobre el coro, presentándolo como el lugar por excelencia para llevar a cabo el Oficio Divino y dirigir alabanzas hacia la divinidad; por ello, decían, simboliza el coro de los ángeles y justos que alaban a Dios y es “puerta de Dios para entrar en el cielo”.⁷⁸ En sus textos, son continuas las menciones de los ángeles al referirse al coro, a menudo en calidad de apariciones, las cuales considero se relacionan directamente con representa-

ciones de ángeles músicos en algunos coros y sotocoros, no sólo en la Nueva España sino también en otros lugares de la cristiandad. El coro era así concebido claramente como un espacio sagrado porque en él se llevaba a cabo la oración y la actividad musical indisociable del culto divino en el cristianismo.

Los estudios que se han realizado en México en torno a los coros se refieren casi siempre a contextos donde existían cabildos eclesiásticos⁷⁹ o conventos;⁸⁰ sin embargo, considero que el mismo simbolismo se puede extender a los coros de templos sin comunidad de religiosos o clérigos, en los que los cantores e instrumentistas laicos de las capillas ejecutaban la música durante las ceremonias litúrgicas y paralitúrgicas allí celebradas.

A menudo, los coros se decoraban con imágenes celestes; en muchas ocasiones incluían imágenes alusivas a la música, ya sea en los muros o en las bóvedas del coro alto o del sotocoro. Presentaré primero el contenido simbólico del sotocoro de Nurío y después mencionaré un ejemplo del País Vasco y dos ejemplos novohispanos que tienen alguna semejanza con el sotocoro de Nurío y que ayudan a interpretarlo.

En la literatura teológica, filosófica y devocional, así como en la tratadística musical de los siglos XVI y XVII, hay fuentes indispensables para acercarnos al posible significado de las imágenes plasmadas en el sotocoro de Nurío. En algunas obras encontramos elementos que debemos tomar en cuenta, tales como la certeza de la existencia de un paraíso situado en el “cielo” de cuyos habitantes los ángeles forman parte; el significado de ciertos espacios del templo, en especial los techos

⁷⁸ Francisco Lázaro de Hortal, *Instrucción sobre la obligación de rezar el Oficio Divino así Eclesiásticos, como Religiosos, y Religiosas destinadas al Coro: Sacada de la santa Escritura, Tradición, sagrados Concilios, Decisiones Pontificias, Santos Padres, é insignes Teólogos* (Madrid: Joachin Ibarra, 1772), 207. Véase también Antonio Lobera, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de prelados, y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los Ministros de Dios* (México, 1793), 17.

⁷⁹ Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo Jardín y misterio en el Coro de la catedral de Puebla* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012); Nelly Sigaut, *Guadalupe, arte y liturgia. La sillería del coro de la colegiata* (México: El Colegio de Michoacán / Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006).

⁸⁰ Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México* (México: UNAM, 1973).

y bóvedas y de manera particular los sotocoros en relación con ese “cielo”; la tradición neoplatónica que concebía tres jerarquías angélicas y distintas clases de música, teniendo ambas ideas una estrecha relación con las representaciones simbólicas del universo cristiano. A continuación exploraré algunos estos géneros discursivos.

Durante siglos los pensadores cristianos reflexionaron sobre los espacios propios de los templos, y plasmaron esas reflexiones dotando a cada espacio o elemento de uno o más significados concretos, relacionados con la función que cada uno desempeñaba en particular. Uno de estos elementos del templo son los techos, bóvedas o cúpulas, que pueden considerarse contenedores de un género discursivo pues de acuerdo con José Antonio Terán “eran imágenes de la bóveda celeste, por eso, en ocasiones iban pintadas de color azul y con la constelación de estrellas”.⁸¹

En Michoacán, sin embargo, a pesar de que también estuvieron presentes las bóvedas y cúpulas, se usaron a menudo los artesonados, cuyo simbolismo debió ser equivalente ya que están situados en los techos y en todos ellos están plasmadas imágenes de Cristo, la Trinidad, la Virgen María, los santos o los ángeles y, en ocasiones, nubes y astros, todo ello aludiendo inconfundiblemente a un cielo habitado por los seres divinos e integrantes de la Iglesia Triunfante. El sotocoro de Nurío no es la excepción; podríamos decir que todas estas techumbres eran representaciones del cielo.⁸²

De acuerdo con Gisela Von Wobeser, en la Nueva España coexistieron diferentes concepciones y representaciones del cielo, fruto de la presencia de

distintas tradiciones culturales en el catolicismo,⁸³ siendo tres las principales: como un cielo empíreo teocéntrico, como paraíso o jardín celestial, y como Jerusalén celeste.⁸⁴ Pero existieron modelos eclécticos en los que se combinaron los atributos de más de una de estas tres representaciones del cielo.⁸⁵

La Jerusalén celeste es un tipo iconográfico que se reconoce fácilmente por contener siempre la imagen de una ciudad de oro amurallada situada por lo general entre nubes; era por ello la imagen de la que se valían más a menudo los frailes y clérigos para explicar a los indios la idea del cielo, y también una de las más representadas.⁸⁶

Menos recurrentes, o quizá menos evidentes, son las representaciones del cielo empíreo y del paraíso o jardín celestial, pero son las que me interesan particularmente en este estudio, pues considero que en el sotocoro de Nurío encontramos una mezcla de estas dos formas de representar al cielo.

El cielo empíreo era considerado un lugar luminoso y resplandeciente, dado que la palabra empíreo significa ígneo en su origen griego.⁸⁷ Era un cielo teocéntrico que tenía fundamento en el neoplatonismo y principalmente en San Agustín, quien lo concibió como “un cielo ascético, que permitía la unión mental y espiritual con Dios, a través de su contemplación. Esta unión con Dios era la mayor fuente de dicha posible y se conocía como ‘visión beatífica’”.⁸⁸ Era representado como un lugar etéreo formado sólo por nubes entre las

⁸¹ José Antonio Terán Bonilla, “El templo cristiano: su simbolismo durante el periodo colonial”, en *Mensaje de las imágenes. Homenaje al doctor Santiago Sebastián. In memoriam*, coord. José Antonio Terán Bonilla (México: INAH, 1998), 95-96.

⁸² De allí que Nelly Sigaut haya puesto por título “El cielo” a su artículo sobre artesonados michoacanos: Sigaut, “El cielo de colores”.

⁸³ Gisela von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el Virreinato de la Nueva España* (México: UNAM / Jus, 2011), 10 y 97.

⁸⁴ Wobeser, *Cielo, infierno*, 115.

⁸⁵ Wobeser, *Cielo, infierno*, 113.

⁸⁶ Wobeser, *Cielo, infierno*, 108.

⁸⁷ “Empíreo”, del griego *emphyrios*: ígneo, cielo, paraíso: *Diccionario de la lengua española* (en línea), disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=emp%C3%ADreo> (consultado el 20 de marzo de 2014).

⁸⁸ Wobeser, *Cielo, infierno*, 100-101.

cuales aparecían las tres Divinas Personas, la Virgen, los ángeles y santos.⁸⁹

En lo que respecta al paraíso o jardín celestial, se identificaba con el paraíso perdido por lo que se le representó como un jardín bucólico lleno de plantas y aves que podrían ser disfrutadas por las almas que merecían el premio de los bienaventurados.⁹⁰ Gisela Von Wobeser afirma que “la abundancia narrativa del cielo como jardín paradisíaco contrasta con sus escasas representaciones gráficas”;⁹¹ sin embargo, considero que el número de representaciones de este tipo de paraíso se multiplican si tomamos en cuenta lo que hasta ahora se ha concebido casi siempre como “decoración” u “ornamentación” plasmada en muros y sobre todo en techos de los edificios religiosos, que en realidad puede contener en muchos casos los elementos característicos de un jardín celestial.

Patricia Díaz Cayeros ha demostrado, por ejemplo, la presencia de la idea de música celestial en las lacerías de la sillería del coro de la catedral poblana, y su relación con los diseños para jardines contenidos en diversos tratados de la materia. Insiste asimismo en la relación entre el jardín y el cosmos o la idea del paraíso.⁹²

La idea del jardín celestial está presente también, de manera más explícita, en el artesón del templo de Nuestro Padre Jesús, en Naranja, Michoacán, en el que los integrantes de la Iglesia Triunfante están representados entre multitud de flores, plantas y cuernos de la abundancia repletos de frutos.⁹³

Las pinturas del sotocoro de Nurío tienen relación, parcialmente, con el cielo empíreo en lo que respecta a la evocación de un lugar luminoso dado que está presidido por un sol, aunque las nubes, principal elemento que distingue a este tipo de cielo, estén ausentes. Pero también se relacionan con el jardín celeste puesto que en Nurío están presentes las lacerías —que pueden tener el mismo significado que plantea Díaz Cayeros para la sillería poblana—, así como flores y plantas que aluden a un jardín. Luego entonces, las pinturas del sotocoro de Nurío representan una imagen del cielo.

Entre los habitantes del cielo —en todas sus representaciones— es común encontrar figuras angélicas⁹⁴ que, como ya dije, pueden considerarse un género discursivo en sí mismo. Según la tradición, los ángeles se agrupan en tres jerarquías que contienen tres coros cada una, formando un total de nueve coros. La primera jerarquía está compuesta por los querubines, serafines y tronos que, en el cielo, es la más cercana a Dios. A la segunda jerarquía pertenecen las dominaciones, las virtudes y las potestades. Por último, encontramos a los principados, arcángeles y ángeles, como la jerarquía más cercana a los seres humanos.⁹⁵

De acuerdo con Dionisio Areopagita estas tres jerarquías participan de la luz de Dios y la transmiten de las jerarquías superiores a las inferiores, y de éstas a los seres humanos. La comunicación de

⁸⁹ Wobeser, *Cielo, infierno*, 102. De acuerdo con Von Wobeser, a veces aparecía como tema principal —en las pinturas de ánimas o en las del Juicio Final— y otras veces como tema secundario o motivo —rompimientos de gloria—.

⁹⁰ Wobeser, *Cielo, infierno*, 104.

⁹¹ Wobeser, *Cielo, infierno*, 106.

⁹² Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 241-288.

⁹³ Antonio Ruiz Caballero, *Un cielo*.

⁹⁴ Francisco Pacheco recomendaba que los ángeles fueran representados “en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es la edad de en medio, que [...] representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles; mancebos sin barba [...] de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardos talles y gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser”: Pacheco, *Arte*, 567.

⁹⁵ J.S. Rottner, *Libro de los ángeles* (Barcelona: Abraxas, 2004), 120-127. Dionisio Areopagita, *La jerarquía celestial. La jerarquía eclesiástica. La teología mística. Epístolas*, estudio filológico-lingüístico y traducción Pablo A. Cavallero (Buenos Aires: Losada, 2007), 144-145.

la ciencia o el conocimiento de Dios, que Dionisio identifica con la Teología, se da desde las sustancias más inmateriales hacia la materia; pero el sentido también puede ser contrario, ascensional, es decir, los seres que participan de la materia pueden ser purificados y elevados hacia lo inmaterial. Los seres humanos pueden así llegar a purificarse de su corporeidad y materialidad y su alma ser elevada hacia Dios.⁹⁶

En el arte novohispano, las figuras angélicas de la jerarquía superior son representadas por lo general como angelillos o rostros infantiles alados, que es el tipo más común para representar a los querubines y serafines.⁹⁷ En el sotocoro de Nurío encontramos rostros infantiles con alas, en torno al sol central, que pueden aludir a los serafines a quienes Dionisio Areopagita califica también como “incendiarios” o “calentantes”,⁹⁸ mismos que se ubican en el “círculo de Dios” y participan directamente de su luminosidad.⁹⁹ En la misma sección central, en torno al sol, hay más rostros alados enmarcados éstos en cartelas; pertenecerían también a esta jerarquía superior querubines y tronos, ubicados así mismo “inmediatamente alrededor de Dios”.¹⁰⁰ Los miembros de esta primera jerarquía, según Dionisio, gritan “bendita la gloria del Señor” desde su lugar, y otros proclaman: “Santo, santo, santo el Señor Sabaoth, toda la tierra está llena de su gloria”.¹⁰¹

La jerarquía intermedia, según Dionisio, no contempla directamente a Dios pero participa de la luminosidad de los integrantes de la primera jerarquía y la transmite hacia la jerarquía infe-

rior.¹⁰² En el sotocoro de Nurío los miembros de esta segunda jerarquía son representados de manera muy parecida a los de la primera, también como rostros infantiles con alas, pero se ubican en una segunda franja, separados tanto de los que se ubican en torno al sol como de los arcángeles y ángeles músicos. Las cartelas y lacerías que los enmarcan son menos profusas, indicando que se trata de seres angélicos de menor jerarquía que los primeros aludidos.

En cuanto a la tercera jerarquía, en Nurío aparecen tanto los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael como los ángeles, en este caso en forma de músicos. Por medio de los miembros de la tercera jerarquía, “el cielo entra en contacto con la creación y con el hombre pues sus componentes son los ejecutores de la voluntad divina”.¹⁰³ Según Dionisio, especialmente los arcángeles y ángeles comunican la luz de Dios a los hombres y tienen encomendado el sagrado gobierno de éstos.¹⁰⁴ Quizá la imagen de María Magdalena entre los miembros de la jerarquía inferior obedece a que esta santa simboliza la penitencia y la conversión, o el paso de la materia y lo corporal hacia lo inmaterial o espiritual, de la vida de pecado hacia la santificación que abría la puerta hacia la contemplación de Dios.¹⁰⁵ Así mismo, la inclusión del retrato del obispo junto a esta jerar-

⁹⁶ Véase Areopagita, *La jerarquía*, 169-190.

⁹⁷ Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana. Guía básica para el estudiante* (Madrid: Istmo, 2003), 101. Francisco Pacheco también recomienda esta representación para querubines y serafines: Pacheco, *Arte*, 568.

⁹⁸ Areopagita, *La jerarquía*, 146-147.

⁹⁹ Areopagita, *La jerarquía*, 152.

¹⁰⁰ Areopagita, *La jerarquía*, 152.

¹⁰¹ Areopagita, *La jerarquía*, 152.

¹⁰² Areopagita, *La jerarquía*, 154-158.

¹⁰³ George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1956), 137.

¹⁰⁴ Areopagita, *La jerarquía*, 161. Dice Dionisio que Miguel fue nombrado comandante del pueblo judío, y otros ángeles fueron designados para comandar a otros pueblos.

¹⁰⁵ Véase Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. fray José Manuel Macías (Madrid: Alianza, 1982). Para el obispo Aguiar y Seijas María Magdalena debió tener también este significado de penitencia y purificación pues además de la fundación de un establecimiento penitenciario para convertir a las prostitutas de la Ciudad de México, denominado *La Misericordia*, estableció junto con la Sala del Crimen el recogimiento de Santa María Magdalena para mujeres delincuentes, sosteniendo a su costa a un capellán que las atendiera espiritualmente: Josefina Muriel, “Francisco Aguiar y Seijas y las mujeres de su tiempo”, en Josefina Muriel, Alberto Carrillo Cázares, Antonio Rubial García, *El arzobispo*, 17-18.

quía podría simbolizar la aspiración del prelado a la santidad por medio de una vida de austeridad y penitencia.¹⁰⁶

La representación de los ángeles de las tres jerarquías en Nurío, que se aprecia especialmente en la fig. 3, aluden tanto a una imagen del cielo —del que son habitantes— como a la música celestial, señalada por la presencia de ángeles músicos que tañen instrumentos reconocibles por los feligreses.

Otros conceptos importantes para este estudio, presentes en la literatura de la época, eran las concepciones neoplatónicas acerca de la música que se difundieron en la Nueva España a través de varios libros, algunos de índole teológico-filosófica y otros específicamente de tema musical como el tratado *Declaración de instrumentos musicales*, de fray Juan Bermudo, *Musurgia Universalis*, del jesuita Athanasius Kircher, o *El porqué de la música*, de Andrés Lorente, todos ellos ampliamente difundidos en el mundo hispánico y quizá conocidos en el Michoacán novohispano, especialmente en ambientes clericales.¹⁰⁷

El tratado de Andrés Lorente *El porqué de la música* recupera la clasificación tripartita de la música

de tradición neoplatónica que se remonta a Boecio, la cual comprende:

1. La música mundana o música del universo, producida por el movimiento de los “cielos, planetas y elementos”. Es una música que el oído humano no puede escuchar pero que expresa la armonía del universo y por ello es asociada a lo divino.
2. La música humana, una música interior en el ser humano, asociada con el alma y relacionada con la música mundana a manera de correspondencia entre microcosmos y macrocosmos, o entre el alma y el Creador. Esta música sólo se podía escuchar a través del conocimiento interior; y, por último,
3. La música *instrumentalis*, “música sonora, real y concreta” producida por instrumentos musicales o por la voz humana que constituía el medio de comunicación entre la música humana y mundana, o entre el ser humano y lo divino.¹⁰⁸

Fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* habla también de estos tres órdenes de música y dice que el tercero, la música *instrumentalis* —al que describe como “la armonía musical causada de instrumento, con socorro y ayuda”—, se toca con tres tipos de instrumentos:

- a) Naturales: “estos son los hombres, el canto de los cuales es dicho armonía musical”.
- b) Artificiales de toque: “vihuela, arpa y sus semejantes, la música de los cuales es dicha artificial o rítmica”, es decir, instrumentos de cuerda.
- c) De aire u orgánicos: “flauta, dulzaina y órganos, la música de los cuales es dicha orgánica”, esto es, los instrumentos de viento.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Sobre su vida austera y la importancia que daba a la penitencia, véanse Josefina Muriel, Alberto Carrillo Cázares, Antonio Rubial, *El obispo Aguiar*, y José de Lezamis, “Dedicatoria y breve relación de la vida y muerte del Illmo. Y Rmo. Señor Dr. D. Francisco de Aguiar y Seyxas Arzobispo de Mexico, mi Señor, que hace el Ldo. D. Joseph de Lezamis, Cura de la Santa Iglesia Cathedral de Mexico. Al venerable Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Cathedral Metropolitana y Apostolica de Santiago de Galicia”, en *Vida del apóstol Santiago el Mayor: vno de los tres mas amados, y familiares de Jesu Cristo, vnico y singular patrón de España con algunas antigüedades, y excelencias de España, especialmente de Viscaya* (México: María de Benavides, 1699).

¹⁰⁷ Cabe aclarar que algunas obras de Kircher, incluyendo *Musurgia Universalis* y el tratado de Lorente se encuentran en el fondo antiguo de la Biblioteca Pública Universitaria en Morelia, acervo formado con los libros que pertenecieron a instituciones religiosas vallisoletanas como el Seminario Tridentino, el Colegio de San Nicolás, el colegio jesuita de San Francisco Javier o los conventos regulares de agustinos y franciscanos, entre otros.

¹⁰⁸ Andrés Lorente, *El Porqué de la Música, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672. Edición facsímil con estudio introductorio*, ed. José Vicente González Valle (Barcelona: CSIC, 2002), 52.

¹⁰⁹ Juan Bermudo, *Comiença el libro llamado declaraciõ de instrum-etos musicales... cõpuesto por... fray Iuã Bermudo*

La unión entre lo humano y lo divino tenía lugar en el templo; era a través de recursos como la música que se ponían “en armonía” los seres humanos con el mundo celeste, con los ángeles y la divinidad, por lo que el coro debía constituir el espacio privilegiado para esta armonización.

Como hemos visto, Dionisio Areopagita relacionaba esta armonía del cosmos con la música celestial y con los ángeles. En su tratado *De la jerarquía celeste* concebía la belleza como la luz, cuyo símbolo era el sol que representaba a Dios y se ubicaba simbólicamente en el centro del cosmos; en torno a este elemento central, un número infinito de “espíritus puros” danzaban en círculos concéntricos, acordes con la música del universo.

Esta idea neoplatónica del universo y su música puede tener relación con la disposición de los elementos que encontramos en el sotocoro de Nurío: tenemos un elemento central que parece representar al sol, en torno al cual hay un círculo, el “círculo de Dios”,¹¹⁰ rodeado por angelillos o *putti* que a su vez parecen representar a los “espíritus puros” de los que habla Dionisio, es decir, las jerarquías

de la ord~e de los menores ; en el qual se hallará todo lo que en musica dessear~e y cõtiene seys libros ... ; examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de figueroa y Cristoual de morales (Ossuna: Juan de León, 1555) (ejemplar de la Biblioteca Nacional de España digitalizado), en Biblioteca Digital Hispánica, disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/206425>, imagen digital 18 (consultado el 4 de enero de 2014).

¹¹⁰ De acuerdo con René Taylor, el círculo y el cuadrado o sus representaciones tridimensionales —la esfera y el cubo— poseen un simbolismo antiquísimo que fue retomado por los hermetistas cristianos a fines del siglo xvi. “Ambas formas son perfectas, si bien simbolizan distintos atributos de la divinidad, si la esfera, visible, móvil y femenina, simboliza en las palabras de Palladio ‘la unidad, esencia infinita, uniformidad y justicia de Dios’, el cubo, invisible, inmóvil y masculino, no sólo encarna esa misma unidad, sino además su estabilidad, fortaleza y poder creador”, afirma Taylor: René Taylor, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial* (Madrid: Siruela, 1992), 16. De acuerdo con Taylor, el cuadrado también tiene relación con los cuatro evangelistas y la proclamación del mensaje divino a los cuatro puntos cardinales: Taylor, *Arquitectura y magia*, 75.

angélicas superiores; los ángeles músicos simbolizarían en este contexto la música mundana aunque expresando la idea de música a través de representaciones propias de la música *instrumentalis* mediante el empleo de las tres categorías de instrumentos: voz humana, vientos y cuerdas.

Queda por explicar la disposición de los ángeles músicos en dos conjuntos, uno de cantores y cuerdas y otro de cantores e instrumentos de viento. Athanasius Kircher habla de una necesaria “distinción” en las “voces” de los astros, que compara con las voces de los cantores y los grupos instrumentales, para que los sonidos no se confundan entre sí y la armonía sea perfecta:

Para que el ruido incesante de numerosas voces no desagrade al oído, se ha recomendado a los compositores que distribuyan las fuerzas de aquellos en varios coros alternantes para que los oyentes puedan obtener una variedad y un placer mayores. Por esta razón la Naturaleza Armosta distribuye los cantores celestiales (*phonasci*) en varios coros, que aunque diferentes en sonido se confabulan en una unión consonante disonante, adornando el mundo con su diversidad y dando testimonio de la sabiduría inefable de ese Harmosta supracósmico.¹¹¹

La representación de esta “distinción de voces” puede ser una razón para que se hayan plasmado grupos instrumentales y vocales diversos en uno y otro lado del sotocoro de Nurío. Esta distinción de voces tiene además fundamentos bíblicos que refieren explícitamente a instrumentos de cuerda y viento y a la voz humana: el salmo 98 en los versículos 4 al 6 expresa: “¡Aclamen al Señor, toda la

¹¹¹ *Armonía de las esferas: un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, intro. y ed. Joscelyn Godwin (Girona: Atalanta, 2009), 346. *Armosta* o *Harmosta* es un término griego que designaba en la antigua Grecia a un magistrado espartano con funciones de jefe militar enviado a alguna ciudad conquistada o sujeta.

tierra, estallen en gritos de alegría!, ¡Canten con la cítara al Señor, con la cítara y al son de la salmodia, al son de la trompeta y del cuerno aclamen el paso del Rey, el Señor!”¹¹²

En este fragmento bíblico, la voz humana está representada por la salmodia mientras que los instrumentos de cuerda lo están por la cítara y los de viento por la trompeta y el cuerno.

Por su parte, la primera carta de San Pablo a los Corintios, capítulo 14, versículos 6 al 9 expresa lo siguiente:

Ahora pues, hermanos, si yo voy a vosotros hablando en lenguas, ¿qué os aprovechará, si no os hablare con revelación, o con ciencia, o con profecía, o con doctrina? Ciertamente las cosas inanimadas que producen sonidos, como la flauta o la cítara, si no dieran distinción de voces, ¿cómo se sabrá lo que se toca con la flauta o con la cítara?¹¹³

Para el caso concreto de la iconografía novohispana, Drew E. Davies ha resaltado el sentido simbólico de los instrumentistas que aparecen tallados en piedra en las portadas de ciertos conventos agustinos del siglo XVI: Meztitlán, Acolman y Yuriria, éste último ubicado en la Provincia agustiniana de San Nicolás Tolentino de Michoacán. Los tres conventos en cuestión presentan en la fachada, sobre la puerta y bajo la ventana del coro, una imagen que Davies identifica como el Niño Dios, flanqueado por personajes instrumentistas que tañen vihuela y chirimía, es decir, vientos y cuerdas como en el caso que estamos analizando. Para Drew E. Davies:

el origen de estos ángeles con vihuela y chirimía puede remontarse a una ontología mítica-cristiana, propia de la orden agustina, que

¹¹² *Biblia on line*, disponible en <http://biblia.catholic.net/> (consultada el 23 de diciembre de 2013).

¹¹³ *Biblia on line*, disponible en <http://biblia.catholic.net/>.

simboliza el concepto de la armonía espiritual de la conversión a la vida cristiana, y no necesariamente la de los indígenas americanos sino, en particular, la de San Agustín por la intervención de San Ambrosio.¹¹⁴

En otros artesanados michoacanos también se presenta esta distinción entre cordófonos y aerófonos. En el artesanado del templo de Naranja, en el punto más cercano al ábside, las imágenes de dos ángeles músicos parecen representar de manera literal la frase del salmo 98 que se refiere a la cítara y al cuerno (véanse figs. 19 y 20) pues los instrumentos que tañen tratan de acercarse al modelo bíblico. Por su parte, en el sotocoro del templo de San Bartolomé Cocucho, pueblo vecino a Nurío, instrumentistas de vientos y cuerdas se ubican también en torno a un cuadro central donde aparece Santiago luchando contra los moros.

Los casos concretos de los conventos agustinos y de estas dos representaciones angélicas del artesanado de Naranja parecen indicar, sobre todo, un sentido simbólico relacionado con las ideas neoplatónicas transmitidas por la tradición cristiana de la que algunos clérigos y religiosos novohispanos eran portadores.¹¹⁵

¹¹⁴ Drew E. Davis, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico”, en *IV Coloquio Muscat. Harmonia Mundi, los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, ed. Lucero Enríquez (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 2009), 37-63, la cita en 39-40. Davies afirma que era éste un rasgo propio de los agustinos: “Las imágenes de los ángeles músicos son representaciones que hablan de una identidad mendicante agustina y por eso se ubican en el lugar donde se ostentan los emblemas de las órdenes religiosas en edificios semejantes. Esta ‘identidad iconográfica’ se consolidó gracias a influencias filosófico-religiosas provenientes del neoplatonismo renacentista”: Davies, “La armonía”, 59. Personalmente, considero que estas ideas estuvieron presentes en el pensamiento y en el arte de otros ámbitos no exclusivamente agustinianos.

¹¹⁵ En otro artesanado michoacano, el de Angahuan, Nelly Sigaut ha encontrado una representación del árbol sefiró-



Fig. 19. Anónimo, *Ángel músico* (“citará”), óleo sobre tabla, artesanado del templo de Nuestro Padre Jesús, Naranja, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.



Fig. 20. Anónimo, *Ángel músico* (“cuerno”), óleo sobre tabla, artesanado del templo de Nuestro Padre Jesús, Naranja, Michoacán. Foto: Irena Medina Sapovalova.

En el interior de la iglesia de los Santos Reyes, en Meztlán, encontramos en la bóveda del sotocoro una serie de imágenes que tienen elementos en común con Nurío: el centro es también una posible representación solar compuesta por un círculo de color dorado en torno al cual vemos imágenes angélicas, aunque en este caso con dos pares de alas y de color dorado, mientras que en el resto de la bóveda hay multitud de flores y plantas que aluden al jardín celestial del que hemos hablado (véase fig. 21)

Ahora bien, la presencia de un sol central y de imágenes angélicas en el sotocoro no son privativas de la Nueva España, sino que tiene antecedentes europeos, algunos bastante anteriores, lo que nos habla de una tradición de la cual sería heredero el sotocoro de Nurío. Un ejemplo es la bóveda gótica del sotocoro del templo de San Juan Bautista, en Laguardia, País Vasco. En ella encontramos un sol también en el centro, del cual se desprenden nervaduras en forma radial que lo conectan con círculos que contienen ángeles sosteniendo filacterias sin texto.

En la bóveda del sotocoro de Santa María Tonantzintla, en Puebla, observamos una disposición de las imágenes parecida, sólo que en lugar del sol central hay una imagen de la Virgen de la Asunción.¹¹⁶ En torno a dicha imagen se ubican

tico o árbol de la vida, símbolo usado por los cabalistas cristianos renacentistas en un contexto neoplatónico, significando la manifestación de Dios en el mundo: Sigaut, “El cielo”, 272-279; el árbol sefirótico se difundió también en la Nueva España a través de tratados como el *Itinerarium extaticum s. opificium coeleste*, de Athanasius Kircher, publicado en Roma en 1656, del cual encontramos una copia entre los libros que pertenecieron a los conventos y al seminario de Valladolid de Michoacán (actualmente Morelia), sede del Obispado de Michoacán. También se conservan allí otros libros de Kircher como el tratado *Musurgia Universalis* ya citado. Todo esto constituye una prueba más de que el repertorio filosófico e iconográfico asociado al neoplatonismo estuvo presente en Michoacán en el periodo virreinal.

¹¹⁶ Sin embargo, Manuel González Galván piensa que la escultura de la Virgen no ocupaba originalmente ese lugar, por



Fig. 21. Anónimo, *Sotocoro*, templo de los Santos Reyes, Meztlán, Hidalgo. Foto: Eumelia Hernández Vázquez, 2003. Fototeca del IIE-UNAM.

diversas figuras angélicas aunque representadas sin alas; en este sotocoro aparecen también ángeles músicos que tocan instrumentos de viento y de cuerda como en Nurío, si bien su disposición es diferente (véase fig. 22).

Sería iluminador analizar otros casos de sotocoros para ver qué tan recurrente es este tipo de imágenes en estos espacios; por lo pronto, podemos afirmar que el sotocoro de Nurío está emparentado con otros similares, pertenecientes todos a una tradición relacionada con los significados atribuidos al coro y su función primordial: la inter-

lo que podría haberse tratado también de una representación solar: Manuel González Galván, “Tonantzin coronada en el Tlalocan”, en Manuel González Galván, *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal*, 311.



Fig. 22. Anónimo, *Sotocoro* (detalle), templo de Santa María, Tonantzintla, Puebla. Foto: Antonio Ruíz.

pretación de música para el culto. De esta tradición debieron nutrirse también tanto el comitente como el ejecutor de las imágenes plasmadas en Nurío.

A manera de conclusión

Considero que el programa del sotocoro de Nurío es heredero de pervivencias neoplatónicas: haciendo uso del repertorio de géneros visuales —a través de los artesanados o bóvedas “historiados”, como género principal, y de otros secundarios como las imágenes del cielo o los ángeles músicos—, representa a la armonía del universo y, en consecuencia, a la música mundana interpretada por las tres jerarquías angélicas. Al estar plasmada esta idea en el sotocoro, se hacía resaltar la función del coro,

espacio ritual por excelencia donde se ejecutaba la música para el culto, siguiendo una tradición que se remontaba siglos atrás en Europa.

El complejo concepto teológico neoplatónico de la música del universo, plasmado en el artesanado de Nurío, posiblemente no era accesible a los fieles que frecuentaban el templo pero su representación plástica tendía un puente con éstos por medio de la inclusión de instrumentos cercanos a la realidad y que indudablemente remitirían a los feligreses a la idea de música y de entorno sonoro, aspecto que se reforzaba con el uso concreto que se daba al espacio del coro: la interpretación de música ligada estrechamente al ritual que formaba parte del enunciado cuya respuesta quedaba a cargo de los indios, los “otros” sujetos del acto retórico o situación discursiva.

De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia, volumen II, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se terminó de imprimir el 22 de noviembre de 2017 en Impresos Herman, S.A. (Av. San Jerónimo 2259, Col. Pueblo Nuevo, 10640 Del. Magdalena Contreras, Ciudad de México), en offset, sobre papel Bond de 120 gramos. 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 Jaime Soler Frost y el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El tiraje consta de 500 ejemplares.

Con este segundo volumen producido en el seno del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente se reafirma la calidad de las investigaciones y reflexiones que se realizan en esa instancia académica. Ya en el primer volumen quedó en claro que los estudios históricos sobre el devenir de la música en México, en los periodos tratados, desplazaban enfoques rígidos y formales que, de alguna manera, situaban la música y a los diferentes grupos sociales que la cultivaban en temporalidades solamente identificables a partir de cronologías convencionales y poco esclarecedoras, precisamente, de la relación que una sociedad sostiene con una manifestación artística como ha sido la música.

Es de celebrarse que el Instituto de Investigaciones Estéticas recoja esta serie de textos y la pondere en su amplia valía; no es frecuente leer una reunión de textos tan parejos en claridad, corrección y rigor expositivo que, de entrada, se presumen herméticos y oscuros.

Si en los artículos del primer volumen los estudios sobre género proporcionaron un marco teórico compartido, en este segundo volumen ha sido la música entendida como “hecho social total”, en palabras de Marcel Mauss, la que ha requerido de marcos teóricos diversos para aproximarse a ella”, según se señala en las páginas preliminares. Estos variados modos de reflexión son lo que hace de este segundo volumen un valioso documento que expresa la apertura con la cual se seguirá desarrollando la reflexión musicológica en México, poniendo en tensión la propia disciplina y presionando sus límites meramente compositivos. De los seis artículos que este segundo volumen contiene, sólo dos son en estricto sentido musicológicos; los otros cuatro se ocupan de obras inmateriales —pensamiento filosófico y hermético, poesía, eventos rituales— y de obras materiales —pintura y arquitectura— que, muy posiblemente, habrían escapado a la atención de cualquier musicólogo convencional pero no a la de historiadores del arte y literatos. El resultado de estos trabajos con un enfoque interdisciplinar claro constituye una aportación que enriquecerá el catálogo disponible (más bien magro) de publicaciones sobre música, filosofía, historia y sociedad.



dgapa - PAPIIT



9 786070 294655