

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

El arte en el momento de la consagración de los tabernáculos de la catedral de Puebla (1649 y 1819). Consideraciones sobre arte y liturgia

Montserrat Galí Boadella

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Introducción

El tema de los cambios y desarrollo de las formas artísticas en la América española es de gran interés en sí mismo, pero constituye además un terreno fértil para planteamientos de tipo teórico y metodológico que merecen atención. En este trabajo se consideran conceptos tales como innovación, cambio, novedad, tradición, antiguo y moderno, para calificar o justificar manifestaciones artísticas producidas en un contexto religioso y litúrgico. Estos conceptos también cambian; para dar un ejemplo que nos parece pertinente, la novedad fue considerada un valor por parte del pensamiento ilustrado, mientras que se tomaba con gran cautela en el siglo xvii. Así, el mantenimiento de la tradición era un valor *per se* en el Seiscientos, en tanto que el pensamiento ilustrado impulsaba la crítica y con ella eliminaba o cuestionaba muchos de los conceptos que la tradición había mantenido.

Resulta útil recordar que existe un desequilibrio en cuanto a nuestras fuentes, sea que traten de la música o de las artes plásticas. Para ser precisos: en los documentos eclesiásticos y actas de cabildo catedralicias se emiten frecuentes y valiosos juicios estéticos referidos a la arquitectura y a las artes plásticas en general, pero encontramos poca información en cuanto a la valoración estética de la música. Con lo cual los cambios en el gusto musical debemos inferirlos a partir de los repertorios musicales de las catedrales, observando cómo se fueron renovando; también podemos valorarlos a partir de documentos tales como las cartas pastorales de los obispos o por comentarios que se deslizan en las actas de cabildo y otros documentos emitidos por las autoridades eclesiásticas. Sólo a partir del siglo xviii se hacen frecuentes los escritos que discuten abiertamente las nuevas tendencias musicales en el seno de la música religiosa.

Desde la perspectiva de la historia del arte y del estudio de la liturgia catedralicia, la consagración de dos tabernáculos ofrece dos momentos privilegiados para analizar el tema que ahora nos ocupa. En 1649, se

llevó a cabo la dedicación de la catedral de Puebla, concluida por Juan de Palafox y Mendoza (1640-1649), en la que la consagración del altar mayor y tabernáculo ocupó un lugar especial; en 1819, el obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez (1816-1829) consagró un nuevo tabernáculo, a pocos meses de la proclamación de Independencia. La importancia y significación de este nuevo tabernáculo es tal, que podemos considerar que se trata de una *quasi* nueva consagración de la catedral angelopolitana. En el momento de la dedicación de la catedral, Juan Gutiérrez de Padilla ostentaba el cargo de maestro de capilla (1629-1664), mientras que en la consagración del tabernáculo neoclásico la música estuvo a cargo de Manuel Arenzana (1792-1821).

Para una mayor comprensión de nuestros planteamientos, hemos dividido la ponencia en tres partes y unas reflexiones finales. En la primera parte se dará cuenta de la importancia, valor estético y novedad artística de ambos tabernáculos, con una breve comparación con los tabernáculos de la catedral de México. En la segunda, se tratará de recuperar el ambiente musical y litúrgico que vivía Puebla en el momento de las dos ceremonias de consagración; en este apartado abordaremos la comparación entre la arquitectura y la música. La tercera parte presentará un bosquejo de la situación histórica, política y social en la que se ubican ambas celebraciones (1649 y 1819) para, finalmente, avanzar algunas hipótesis que nos lleven al tema de nuestro seminario: innovación y tradición en contextos culturales en los que se dan continuidades, rupturas, contradicciones y negociaciones que reflejan una sociedad compleja y dinámica.

Una última observación se refiere a los problemas metodológicos que este ensayo conlleva. Estamos analizando un tema en varias dimensiones y tiempos; por un lado, comparamos dos disciplinas artísticas distintas —la arquitectura y la música— en dos momentos históricos y culturales muy diferentes; por otro lado, ambas disciplinas no necesariamente se desarrollan con la misma

velocidad y sentido; finalmente, nuestra investigación se extiende a lo largo de más de un siglo y medio lo cual, en el estado de desarrollo de nuestros conocimientos, resulta arriesgado por las lagunas históricas y documentales que aún tenemos. Para que se entienda el problema, diremos que en 1649 nos encontramos con una Iglesia poblana enfrascada en consolidar las directrices de Trento y arrastrada por su obispo a las luchas políticas del virreinato, mientras que en 1819 tenemos una Iglesia poblana totalmente sumergida en las contradicciones de un régimen que agonizaba: un Cabildo cada vez más desafecto a la Corona y un obispo que al tiempo que se contaba entre los más fieles súbditos de Fernando VII estaba a un paso de alinearse con los actores de la declaración de Independencia de México.¹

Se trata de un ensayo en todo el sentido de la palabra, puesto que la comparación entre la arquitectura y la música es un terreno todavía no explorado en los estudios sobre el arte novohispano. La amplitud del tema nos obliga a tomar un solo eje conductor, que será el uso de los materiales en el caso de los tabernáculos, elemento que pretendemos comparar con la aparición de nuevos instrumentos en la música dieciochesca. El criterio para establecer la comparación puede parecer arbitrario, sin embargo, nosotros partimos de la idea que, de la misma manera que la arquitectura construye sus edificios con materiales, uno de los elementos para la construcción del edificio sonoro son los instrumentos y sus cualidades sonoras y tímbricas. La adopción de nuevos instrumentos en el tránsito del siglo xvii al siglo xviii imprimió, necesariamente, una nueva sonoridad a la música religiosa. Y no sólo a la música de los templos, a juzgar por el célebre cronista madrileño Diego Torres de Villarroel (1694-1770), testigo de las mudanzas musicales:

¹ Para acercarnos a este complejo proceso, véase Alicia Tecuanhuey Sandoval, *La formación del consenso por la Independencia. La lógica de la ruptura del juramento, Puebla, 1810-1821* (Puebla: BUAP, 2010).

Abundan las calles, las casas, los templos en chirimías, violines, flautas, cuernos, clarines y timbales, instrumentos que no los habrás oído nombrar (...) En los carteles convocatorios a la devoción, que ponen en las esquinas para señalar el día festivo, lo primero que advierten es que predicará el *padre Fulano*, y este renglón es de letra bastarda, y después de letrones muy hidrópicos: *asistirá la música de las Señoras Descalzas y del Rey con violines, etc...* El Templo en donde no suenan músicas festivas, y la Iglesia que no tiene sabor a Coliseo, está desierta lo más del año.²

Novedad artística de los dos tabernáculos

Acerca de las características de los dos tabernáculos así como de la ceremonia de la consagración oficiada por Juan de Palafox hemos publicado ya algunos trabajos, por lo que trataremos de ser concisos, poniendo el acento en aquellos aspectos que contribuyan a la argumentación e hipótesis de este ensayo. El primer tabernáculo de la catedral fue construido entre 1647 y 1649, siguiendo un diseño de Pedro García Ferrer, brazo derecho de Juan de Palafox en todas las cuestiones artísticas.³ Se trataba de un tabernáculo moderno, no sólo por la colocación cerca del crucero y bajo la cúpula —de acuerdo con el espíritu de Trento—, sino también por su estructura y los elementos morfológicos que lo conformaban. El más importante de ellos fue la columna salomónica, señal de la llegada del barroco en la Nueva España.⁴

² Diego de Torres Villarroel, cit. por José V. González Valle, “Música litúrgica con acompañamiento orquestal”, en Malcolm Boy y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 78.

³ Montserrat Galí Boadella, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses / BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades / Ayuntamiento de Alcorisa, 1996).

⁴ En el caso de la catedral de Puebla, las fuentes utilizan simultáneamente, y al parecer sin distinción, los términos

Antonio Tamariz de Carmona, en su célebre relación de la consagración de la catedral, destaca algunas de las características formales de este artefacto litúrgico. De su relato recuperaremos aquellas expresiones que ponen de relieve el carácter excepcional de la obra. Así, el tabernáculo “se erige en medio del presbiterio, admiración, única y singular joya de nuestra América [...]”⁵ Tras una larga y prolija descripción, concluye el cronista: “[...] se ha de ponderar su materia toda preciosa, su adorno todo excesivo y riquísimo, su precio opulentísimo, su forma rara y su claridad maravillosa [...]”⁶

Por la documentación conservada en el archivo de la catedral de Puebla, sabemos que tanto el Retablo de los Reyes como el tabernáculo y altar mayor fueron directamente supervisados, y en

tabernáculo y baldaquino. Ambos artefactos litúrgicos tienen su origen en Oriente. El tabernáculo era para los hebreos el santuario o casa portátil en la que moraba Dios. En el cristianismo, es el lugar, asociado por lo general al altar, donde se guarda y eventualmente se exhibe el Santísimo Sacramento. El baldaquino, originado también en Oriente, es una suerte de templete que cubre el altar, formado por cuatro columnas que sostienen una cúpula o un dosel que solía ser de tela. Los antiguos cristianos utilizaban el término ciborio como equivalente de baldaquino. Martigny define el ciborio (que deriva del latín *ciborium*=copa) como “un pabellón o baldaquino sostenido por dos, cuatro y aun seis columnas y que cubría el altar de las basílicas (...)”: Abate Martigny, *Diccionario de Antigüedades cristianas* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894), 186-186.

⁵ Antonio Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del Real Templo de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su Catedral que de orden de Su Magestad se acabó* (Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1987), 32.

⁶ Tamariz, *Relación y descripción*, 36-37. El precio “se tasa en más de ochenta mil pesos”, de acuerdo con el autor. La claridad fue uno de los aspectos más elogiados por los cronistas y se refiere al oro que recubría los elementos arquitectónicos del tabernáculo, rivalizando con la plata de los frontales y demás objetos del ajuar litúrgico. El fulgor del oro y la plata dará paso, en el siglo XVIII, a la permanencia y funcionalidad del bronce, utilizado en la Antigüedad clásica y puesto de moda por el clasicismo académico. El mármol y los jaspes sustituirán a la madera dorada. En el caso del tabernáculo de Puebla, aunque se utilizará también el tecali y las piedras duras, éstas irán doradas y policromadas en gran parte de su superficie.

gran medida concebidos, por el propio Juan de Palafox, a quien debemos en consecuencia considerar el autor intelectual. En el caso del Retablo de los Reyes, el cuidado se debía a que dicha obra encarnaba la institución del Real Patronato y por lo tanto materializaba la presencia de la monarquía en el espacio catedralicio, como hemos demostrado a lo largo de varios trabajos.⁷ En el altar y el tabernáculo se llevan a cabo dos ceremonias importantísimas: en el altar se actualiza el sacrificio de Cristo a través del ritual de la Santa Misa y el tabernáculo sirve de contenedor del Santísimo Sacramento para su adoración (recordemos la difusión de la devoción de las Cuarenta Horas impulsada por el propio Palafox). Es decir, un lugar central en un edificio que pretendía ser el modelo más acabado de templo tridentino. Como sabemos, el Concilio de Trento determinó que en el altar no se mostraba un mero símbolo sino que en la Misa se actualizaba cada vez el sacrificio de Cristo, de ahí el cuidado y exigencia en la ejecución de altares y tabernáculos.

En el caso del tabernáculo poblano, la impronta tridentina se encuentra también en la ubicación del propio tabernáculo que, tal y como el propio Palafox explicaba al rey, seguía el modelo de las catedrales de Granada y Málaga: un tabernáculo con altar mayor en el presbiterio elevado sobre gradas, exento y cercano al crucero. Una novedad importante si tomamos en cuenta que en las catedrales medievales el altar se encontraba al fondo de la nave, adosado al retablo principal y casi siempre encerrado por rejas y cancelas, por lo tanto, alejado de los fieles.⁸ La ubicación del altar y el taber-

náculo, en medio del crucero y sin rejas —según recomendaban el Concilio y las *Instrucciones* de Carlos Borromeo—⁹ convertían a la catedral de Puebla en el templo tridentino por excelencia en las Américas. Fiel al espíritu de Trento era también el empeño de Juan de Palafox en promover el culto y devoción al Santísimo Sacramento, lo que explicaría la magnificencia, riqueza y cuidado en la factura que revelaba el tabernáculo poblano.¹⁰

Joaquín Lorda¹¹ dedicó un interesante estudio a este artefacto litúrgico, colocándolo en el contexto artístico hispano de la época. Su investigación pone en evidencia la originalidad y valor artístico de la obra, hasta el punto de ser modelo para otros tabernáculos, no sólo en la Nueva España (los de México y Valladolid de Michoacán) sino también en la Península. De la originalidad y carácter novedoso del tabernáculo diseñado por García Ferrer, se hace eco también Alfonso Rodríguez G. de Ceballos en el artículo que acabamos de citar, al que menciona como baldaquino. En nuestra tesis sobre Pedro García Ferrer, siguiendo a Antonio

culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII-IL, 1972, 287-307

⁹ Las referencias, directas o indirectas, de Juan de Palafox a las recomendaciones de Carlos Borromeo son constantes, no sólo en sus cartas al rey sino en las obras escritas o promovidas por él acerca del culto, la administración de los sacramentos y el ajuar de las iglesias de la diócesis. Véase Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiásticos* (México: UNAM, 2010). Respecto de la eliminación de las rejas, oigamos a Juan de Palafox: “[...] no se interpongan entre la iglesia y el pueblo y el altar rejas algunas que ocupen la vista [...]”, “Carta Pastoral a los Curas y Beneficiados de la Puebla”, en *Edictos del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Juan de Palafox y Mendoza* (En Puebla, por el Bachiller Juan Blanco de Alcaçar, 1646), 193.

¹⁰ Constantino Bayle, *El culto del Santísimo en Indias* (Madrid: CSIC / Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1951). Como buen obispo tridentino, Juan de Palafox fue sumamente cuidadoso en todo aquellos que se refería al culto del Santísimo Sacramento.

¹¹ Joaquín Lorda, “Puebla y Madrid: ciprés o baldaquino”, en *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2000), 429-439.

⁷ Montserrat Galí Boadella, *Pedro García*, y en otros trabajos como “Los escudos del Retablo de la catedral de Puebla: herejías heráldicas en tiempos de crisis”, en Cuauhtémoc Medina (ed.), *La imagen política* (México: UNAM-IIE, 2006) 303-333; “La catedral palafoxiana: arte, liturgia y política en la catedral de Puebla (1649)”, en *Efemérides Mexicana. Estudios Filosóficos, Teológicos e Históricos*, vol. 30, núm. 89, mayo-agosto 2012, 185-213.

⁸ Para mayores datos sobre la tipología del tabernáculo palafoxiano, véase Alonso Rodríguez G. de Ceballos, “Liturgia,

Bonet Correa, consideramos que más que un baldaquino el tabernáculo palafoxiano podría derivar de las custodias procesionales españolas, e incluso de un monumento de Semana Santa.¹²

Para Joaquín Lorda el tabernáculo poblano era novedoso no sólo por su diseño —que habría servido de modelo al de las Descalzas Reales concebido por Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671)— sino por su complejo programa iconográfico, ornamental y litúrgico: los cuatro altares en los cuatro puntos cardinales, el expositor con una custodia para el Santísimo en el centro, la Inmaculada en el siguiente nivel, las doce vírgenes mártires circundando el tabernáculo y el arcángel San Gabriel en la cúspide. Con lo cual se convierte en un monumento concepcionista a la vez que un lugar magnífico para el culto del Santísimo Sacramento.

Mientras los “fulgores del barroco” tuvieron carta de naturaleza entre las élites poblanas, el tabernáculo palafoxiano fue considerado una obra magna del arte americano y un orgullo local. En el apogeo del barroco, Antonio Bermúdez de Castro, uno de los más destacados cronistas de las glorias de la ciudad, lo calificaba por “[...] su aseo, adorno y primor el más excelente de la Nueva España [...]”, todo “de primoroso artificio” y “eminente escultura”.¹³ Pero ya avanzado el siglo de la ilustración, otro cronista, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, se limita a reseñarlo y describirlo sin que se perciba una valoración estética positiva; por el

contrario, resulta paradójico, cuando no chocante, que sólo le merezcan aplausos los “hermosos cristales que costaron dos mil quinientos pesos, el año de 1726 en que se pusieron.”¹⁴ Para los espíritus modernos e ilustrados de la burguesía poblana, el arte exigía claridad y orden, y el exceso de ornamentación, los dorados y estofados, el movimiento rebuscado de los cuerpos “moviéndose” sobre la peana, tal y como señalan las descripciones barrocas, iban en contra del buen gusto. Los días del tabernáculo barroco estaban contados.

La catedral poblana fue concebida en el siglo XVI por el arquitecto Francisco Becerra (1575), siguiendo el modelo basilical o de *Hallenkirche*. En este tipo arquitectónico, las naves se encuentran a la misma altura. Sin embargo, en la catedral de Puebla a partir de 1634, siguiendo las recomendaciones de Juan Gómez de Trasmonte, se decidió modificar la altura de las naves de tal forma que, con esta diferencia entre la nave central —más elevada— y las naves laterales, se lograba aumentar considerablemente la iluminación interior.¹⁵ Esta modificación, de gran trascendencia para el futuro de la arquitectura catedralicia novohispana, respondía cabalmente a la búsqueda de luz que recomendaban las disposiciones tridentinas.¹⁶

¹² A la luz de un estudio reciente sobre Esteban Gutiérrez, autor de las esculturas de dicho tabernáculo, creemos que sin renunciar a la idea de las custodias monumentales como modelo (y muy probablemente la de Juan de Arfé para la catedral de Sevilla) hay una evidente relación entre el tabernáculo de Puebla y los monumentos de Jueves Santo. Véase Montserrat Galí Boadella, “Esteban Gutiérrez y el monumento de Semana Santa, siglos XVII-XVIII”, en Pablo Amador Marrero (coord.), *Ensayos de Escultura Virreinal en Puebla de los Ángeles* (Puebla y México: Museo Amparo / UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013), 35-65.

¹³ Antonio Bermúdez de Castro, *Theatro angelopolitano, ó Historia de la Ciudad de la Puebla* (Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla de los Ángeles, 1985) 213-214.

¹⁴ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su Descripción y Presente Estado*, Libro II (Puebla: Ediciones Altiplano, 1962), 85.

¹⁵ Martha Fernández, “Juan Gómez de Trasmonte”, en *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985) 77-90. La elevación de la nave central se estaba llevando a cabo también en la catedral de México. Para una revisión general pero muy atinada de las tipologías catedralicias en España y México, véase Ana Goy Diz, “La imagen de la catedral en la época colonial”, en Montserrat Galí (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas* (Puebla: BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2002), 17-47. Curiosamente, Gómez de Trasmonte ideó la elevación de la nave central como una solución para la catedral de México, idea que trasladó a la de Puebla cuando se le pidió su parecer.

¹⁶ Recordemos que Pedro Salmerón, en su relación de la consagración del templo, también señalaba la importancia de

Como dato a recordar, diremos que precisamente en 1629 Juan Gutiérrez de Padilla fue nombrado maestro de capilla de la catedral angelopolitana en sustitución del recién fallecido Gaspar Fernández, de manera que vivió las discusiones sobre la construcción de la catedral, la reanudación de las obras y las modificaciones arquitectónicas, que no sólo afectaban el tema de la luz sino también el de la acústica, un tema que habrá que acometer algún día en el contexto de nuestras investigaciones interdisciplinarias.

El primer tabernáculo fue considerado una obra singular y digna de la importancia de una catedral como la de Puebla, llegando a parangonarla con otras obras insignes dentro del género. El obispo Juan de Palafox la estimaba sobre manera, ya que llevó su diseño a Madrid para mostrárselo al rey. En otras palabras, hubo conciencia contemporánea de su valía artística pero sin descalificar o desdeñar obras anteriores.¹⁷ Por el contrario, en el caso del tabernáculo diseñado por Manuel Tolsá (1757-1816), contamos con numerosas referencias que indican que hubo una deliberada intención de erigir una obra moderna que sustituía y superaba el tabernáculo anterior, antiguo, considerado como provisional y calificado incluso de mal gusto. En otras palabras: Palafox buscaba un lugar de exposición del Santísimo Sacramento que respondiera a la importancia que el culto daba al misterio de la transubstanciación y que exhibiera

que fuera “la nave del centro mucho más alta”, algo que aunado a las ventanas y claraboyas proporcionaba “gran claridad y hermosura al Templo”: Pedro Salmerón, *Relación Breve de la consagración del Real y Sumptuoso Templo de la Catedral de los Angeles, que hizo el Excmo. y Rev. Señor Don Juan de Palafox y Mendoza, Año de 1649*, s.p.i. ff. 1 y 2. Para el tema de la luz en la arquitectura cristiana, véase Víctor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual* (Madrid: Cátedra, 2006).

¹⁷ De la primitiva catedral poblana, que siguió utilizándose como sagrario, sólo se llevaron a la nueva la sillería del coro, las principales reliquias y algunas imágenes, pero el retablo y el altar permanecieron hasta que en el siglo XVIII fue derribada

la magnificencia de una catedral real. Y si bien es cierto que hubo una instrumentalización de la ceremonia de consagración de la catedral por parte de Juan de Palafox —al tiempo que la ciudad y los cabildos, además del obispo, recibían honor en su construcción—, el espíritu que animaba la grandiosa empresa de terminar la catedral tenía un carácter todavía colectivo y eminentemente religioso.¹⁸

En contraste, al terminar el virreinato el espíritu que animó la construcción del nuevo tabernáculo era distinto: el cabildo de 1798 y su obispo buscaban “dexar a la posteridad un monumento augusto a que no se han atrevido sus Predecesores.”¹⁹ Leamos el inicio de un informe del comisario de la obra para tener el contexto de su construcción:

A principios deste 98 instauró la pretensión de renovar el Tabernáculo el Sr. Dr. Dn. Ignacio Antonio Doménech [...] Propuso la especie al Venerable Sr. Dean y Cabildo, y aunque pareció generalmente plausible, se le contestó que era extemporáneo el Proyecto estando tan alcanzada la Fábrica por el Préstamo Patriótico que de sus fondos acababa de hacer [a] la Corona.²⁰

El cabildo recomendó al canónigo Domenech que presentara el proyecto al señor obispo, quien recibió al canónigo en presencia de Antonio Joaquín Pérez, su secretario particular en aquellas fechas. En su “Informe” de 1805, Pérez transcribió las palabras de Domenech: “Sr. Illmo: Tenemos

¹⁸ Lidia E. Gómez, “Honor y poder a través de la obra de un obispo: la sociedad novohispana en la Puebla del siglo XVII reflejada en la obra de Palafox y Mendoza”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia* (Puebla: BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Arzobispado de Puebla, 1999), 177-192.

¹⁹ Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AVCCP), Antonio Joaquín Pérez Martínez, “Informe de 1805”, ms. f. 1, en proceso de catalogación.

²⁰ AVCCP, Pérez Martínez, “Informe de 1805”, ms. f. 1.

Tabernáculo solamente con que VSI quiera: dice la Iglesia que está pobre la Fábrica; pero VSI no se tiente el corazón y qué gloria será para el Sr. Bienpica, dexar a la posteridad un monumento augusto a que no se han atrevido sus Predecesores.” Y así fue como Domenech convenció al obispo, quien donó 50 mil pesos de su peculio para iniciar la obra, mientras el cabildo juntaba los otros 50 mil que, según los cálculos de aquel “genio emprendedor” de “fantasía gigantesca”, el Dr. Domenech, costaría el nuevo tabernáculo.²¹

Para entender los criterios estéticos que empujaban al obispo y cabildo poblanos a emprender una aventura tan arriesgada como era la construcción del monumental baldaquino, nos guiaremos otra vez por el informe del comisario Pérez Martínez, sujeto entendido en cuestiones artísticas, académico honorario de la Academia de San Carlos, y más tarde protector de la de Puebla:

Desde mi niñez oía decir a las gentes celebradas por su juicio y buen discernimiento, que nuestra Iglesia debía mejorar su Cípris, o Tabernáculo, construyendo otro que correspondiese al mérito de una Catedral generalmente reputada entre nacionales y extranjeros por el Templo más correcto de Nueva España. Convenían en el mismo pensamiento los Illmos Prelados y los Señores que habían compuesto este V. Cabildo, persuadidos a que el antiguo Cípris fue solamente un Tabernáculo provisional que debió ceder a otro de mejor gusto, y de más proporción en el total de sus dimensiones.²²

El tabernáculo, siguiendo el “buen gusto” clasicista y académico, rechazaba la madera, los estofa-

²¹ Sobre este singular personaje, promotor del tabernáculo de Puebla, véase Montserrat Galí Boadella, *Ignacio Antonio Domenech: Reformas e innovaciones en la Puebla Ilustrada de finales del siglo XVIII* (Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2007).

²² AVCCP, Pérez Martínez, “Informe de 1805”, f. 2.

dos y el dorado —que debía restaurarse por lo menos cada cincuenta años si es que la polilla o los incendios no acababan con el mueble mucho antes—. Se encargó el diseño a Manuel Tolsá, y el canónigo Domenech marchó a la ciudad de México a trabajar codo con codo con el escultor valenciano para entregar cuanto antes la maqueta. Estas fueron las palabras de Domenech al presentar el diseño al Cabildo:

Ofrece a la vista este diseño, un Tabernáculo en que no debiendo entrar sino jaspes, estuco y bronce dorado, nada tiene que temer de la polilla, ni de los incendios. Será una obra perfecta que ahorrará en lo sucesivo los reparos, y gastos que no se escusan en los Altares de madera. Costará cincuenta mil pesos, quando menos, y quando mas, porque se haga una cosa nunca vista como el Sr. Obispo la desea, subirá a ochenta o cien mil pesos.²³

La obra costó más de 330 mil pesos, su construcción dilató veinte años y, a pesar de que no había dinero por los constantes préstamos a la Corona, el cabildo logró terminarla, siendo finalmente el propio Pérez Martínez quien la consagrara, ya como obispo de Puebla. No pensemos que estos empeños modernizadores eran sólo caprichos del cabildo poblano. Los textos de la época que hablaban del viejo cípris y del Retablo de los Reyes de la Catedral de México utilizaban términos durísimos para calificarlos.²⁴ José Antonio Alzate

²³ AVCCP, Pérez Martínez, “Informe de 1805”, f. 3. Recordemos que en 1777 Carlos III emitió una Real Orden sobre la obligación del uso de jaspes, según lo menciona Ramón Pasqual Díez en su *Arte de hacer estuco jaspeado, o, De imitar los jaspes á poca costa y con la mayor propiedad* (Madrid: en la imprenta Real, 1785), 5.

²⁴ Cuando en 1667 se consagró la catedral, apenas se habían terminado todas las bóvedas; el altar en el momento de la consagración era provisional. En el último tercio del siglo XVII se construyó un altar y un baldaquino que pretendían emular el estilo y la magnificencia de los de Puebla. Medio siglo después, entre 1730 y 1735, se susti-

habla de “práctica corrompida” de aquellos arquitectos que presentan retablos que parecen trabajo de bordadora, con “aquella demasia y menuda talla que necesita microscopio para registrarla, aquellas columnas inversas [...] aquella monstruosidad que tanto cuesta y nada luce [...]”.²⁵ Por su parte, J. J. Fernández de Lizardi hablando del tabernáculo y retablo de la misma catedral de México escribió: “En el crucero tiene un pino que parece pinal: hechura antigua y digna del desprecio del día [...] Detrás de esta pirámide, o llámese ciprés, está en la testera del templo un retablo conocido por el altar de los Reyes, que no es más que un acopio de leña dorado a lo antiguo, bien indecente.”²⁶

Criterios semejantes pero dichos con la gravedad del caso, son los que Antonio Joaquín Pérez Martínez expresó en la oración fúnebre de 1804 a la muerte del obispo Bienpica, a quien comparaba con David en su deseo de dotar de tabernáculo a la catedral. Al referirse al tabernáculo nuevo, iniciado gracias a la generosidad del ahora difunto obispo, su fiel secretario recordaba que al llegar a la diócesis encontró la catedral terminada: “nada halló que enmendar, nada que innovar, nada que reformar [...]”.²⁷

tuyeron por las obras churriguerescas de Gerónimo de Balbás (fallecido en 1748) que tanto horrorizaban a los ilustrados. El tabernáculo o ciprés balbasiano se conoce por las pinturas que se hicieron con motivo de la coronación de Iturbide.

²⁵ Citado por Fausto Ramírez, “Observaciones acerca de las artes plásticas en las publicaciones de José Antonio Alzate y Ramírez, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, num. 50, tomo I, 1982, 111-152. Alzate se refiere a las columnas estípites, churriguerescas, que utilizó Gerónimo de Balbás para construir el Retablo de los Reyes. Al terminar el retablo Balbás acometió la obra del tabernáculo o ciprés.

²⁶ José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano* (México: UNAM, BEU, num. 15, 1962), 11. Este baldaquino, fue sustituido por una obra neoclásica ya muy tardía, obra de Lorenzo de la Hidalga; véase Nuria Salazar Simarro, “El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo de la Hidalga (1810-1872)”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 15, enero-abril 2009, 85-112.

²⁷ Antonio Joaquín Pérez Martínez, *Oración fúnebre del Ilustrísimo Señor D. Salvador Bienpica y Sotomayor [...]*

Excepto, claro está, el tabernáculo, y enumera los cuatro conceptos que justificaban la demolición del tabernáculo palafoxiano: “su antigüedad, su materia, su pequeñez y su gusto [...]”.²⁸ Resumiendo: los préstamos al gobierno peninsular agotaron las arcas de la catedral, a pesar de lo cual se decidió construir un nuevo tabernáculo con costosos materiales modernos (jaspes y bronce). Es decir: la innovación como valor positivo; la antigüedad como valor negativo. Y por encima de todo, el gusto.

Para conocer un poco más de las características formales de este tabernáculo, vamos a recurrir a la descripción de José Manzo, quien intervino en su terminación y es considerado el principal adalid del neoclasicismo en la Puebla del siglo XIX. De su descripción tomaremos algunos fragmentos reveladores del nuevo estilo, de los nuevos materiales y del considerado buen gusto:

[...] Sobre el zócalo de un hermoso mármol verde transparente, cuya base es de mármol negro con veta blanca se levanta el pedestal. [...] el cuerpo o neto es de un exquisito mármol [...] En cada ángulo se presentan dos de estos pedestales resaltando en un macizo que comprende un grupo de cuatro columnas [...] y en el hueco que hay entre uno y otro pedestal se halla una puerta que da entrada al panteón de los obispos [...].

En cada frente está un altar con su mesa [...] recibida cada una por cuatro ménsulas de bronce dorado [...] el centro es de mármol verde con un círculo en el medio, formado de un bocelón tallado en bronce dorado y una Cruz griega del mismo metal sobre fondo de mármol dorado.[...]

Los espacios que hay entre los sagrarios (de los altares) y los costados de los pedestales,

en las honras fúnebres que le hizo, y solemnes sufragios que le aplicó su Santa Iglesia Catedral (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, MDCCCIV), 25.

²⁸ Pérez Martínez, *Oración fúnebre*, 25.

son ocupados por tres escalones o gradas de mármol rojo, con grecas de bronce, y del mismo metal son los ornatos de todos los tableros del frente y costados de los pedestales.[...]»²⁹

José Manzo registra de manera reiterada y enfática los materiales utilizados: mármoles y bronce —metal que va a sustituir a los dorados del barroco—, materiales promovidos por el clasicismo ilustrado en toda Europa.³⁰ Por motivos que no vamos a detallar ahora, la terminación de la obra presentó problemas técnicos y económicos que llevaron al cabildo a terminar la obra con estucos, sustituyendo algunos de los mármoles contemplados en el proyecto inicial. Así lo explica Manzo: “Sea por los costos que debía tener, o por temor de que la obra padeciese detrimento con el inmenso peso de los mármoles, y más con los temblores de tierra de que es susceptible esta ciudad, lo cierto es que se continuó de estucos.”³¹ La crítica contemporánea anotaba ya un defecto de esta obra de Tolsá: su tamaño excesivo, impropio de la búsqueda

de medida y equilibrio que anhelaba todo arte clásico, desmesura en este caso que a su vez modificaba sustancialmente las relaciones y proporciones del espacio interior del templo.

Las ceremonias de consagración de ambos tabernáculos: la música en Puebla en el contexto de la liturgia catedralicia

Para la ceremonia de 1640, contamos con el riquísimo documento de Antonio Tamariz de Carmona así como con la *Relación Breve* de Pedro Salmerón. La dedicación de la catedral se desarrolló a lo largo de varios días, a partir del sábado 17 de abril, cuando “concurrió todo lo noble y lucido” de Puebla, México y el resto del virreinato, “con gran concurso de los naturales”, con repique general, y los indios tocando “a trechos diferentes instrumentos, para prevenir el día y hora de la consagración, que se comenzó en las vísperas de aquel día”.³² La ceremonia de este día consistió en la procesión desde el Palacio Episcopal, presidida por el obispo, hasta la puerta del templo, en donde bajo una florida enramada estaba un altar bajo un dosel de terciopelo en el que descansaban varias reliquias. Allí mismo, en presencia de todos los notables, se rezaron las solemnes *vísperas* de la Inmaculada Concepción (patrona de la catedral de Puebla) y a continuación los *maitines*. En la noche, hubo “universal festejo y regocijo en la ciudad”, con fuegos y luminarias, repique general y “numeroso conciento de instrumentos que tocaban los indios”.³³

²⁹ José Manzo y Jaramillo, *La catedral de Puebla* (Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla), 29-30 y 31.

³⁰ Recordemos que Alejandro de Humboldt, en su paso por Puebla (1804), alabó la modernidad de la catedral de Puebla por el uso de bronce en el tabernáculo que se estaba construyendo. Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, Sepan cuántos... núm. 39 (México: Editorial Porrúa), 461. Respecto de los jaspes o mármoles, queremos señalar que se trata de un material con un alto valor simbólico ya que se asocia con la realeza y con la dignidad sacerdotal. No es casualidad que una de las puertas de la Jerusalén celestial sea de jaspe. Si bien en el retablo y el tabernáculo palafoxianos los jaspes y mármoles revisten un valor simbólico, en la construcción del baldaquino de Tolsá, siguiendo los criterios del neoclasicismo, este material tiene un sentido más bien funcional.

³¹ José Manzo y Jaramillo, *La catedral*, 30. La sustitución de los jaspes por los estucos estaba generalmente aceptada en España, como lo ilustra un conocido manual que por cierto se encuentra en la biblioteca de la Antigua Academia de Bellas Artes de Puebla: Ramón Pasqual Díez, *Arte de imitar el estuco jaspeado ó de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad* (Madrid: en la Imprenta Real, MDCCLXXXV).

³² Tamariz, *Relación y descripción*, 49.

³³ Tamariz, *Relación y descripción*, 51. No es de extrañar la participación de las capillas musicales de indios, dada la importancia que les otorgaba Juan de Palafox y Mendoza, manifestada en diversos textos: los elogios más conocidos se expresaron en su opúsculo *Virtudes del Indio*. En atención a la idea de este ensayo nos parece indicativa la siguiente observación referida a la música en el marco de la liturgia: “Procuren conservar mucho los instrumentos de canto, de que hay tanta copia en las parroquias destas

El domingo 18, desde las seis de la mañana se congregaron en el atrio todos los que querían estar presentes en la solemne dedicación, tanto ciudadanos como religiosos. La ceremonia siguió al pie de la letra el Pontifical. Cabe señalar que Tamariz de Carmona no se olvida de relatar la participación de la capilla de música al inicio de esta parte de la ceremonia, al interpretar la antífona *Adesto Domine*. Abiertas las puertas, el obispo Palafox se sentó en un sitial colocado entre el altar mayor y el coro, en donde se cantó el *Veni Creator Spiritus*; a continuación, “mientras proseguía la Capilla con diversos cánticos”, se bendijo el resto del templo “haciendo los cinco círculos que el pontifical señala, y [...] escribió los alfabetos griegos y latino [...] y todo lo demás que en tan reverente acto dispone y ordena el pontifical.”³⁴ La consagración del domingo culminó con una plática del obispo al pueblo, “doctísima y sumamente tierna”; terminada esta parte del ceremonial, mientras la capilla de música cantaba las antífonas, se abrieron las cinco puertas del templo para que entraran los ciudadanos y Juan de Palafox procedió a la consagración del altar mayor.

Es de señalar que la colocación del Santísimo Sacramento en el Tabernáculo se llevó a cabo dos días después, el martes 20 de abril. Oigamos las alambicadas expresiones del cronista para relatar la ceremonia: “aquí redujo la América su tesoros [...] excedió el arte a la naturaleza [...] y lo bien aderezado suspendía, de un altar en otro se pasaba y en uno parecía cifrarse la opulencia de todos,

Provincias, y el principal dellos, que es el órgano. Y que vayan aprendiendo los indios porque nunca falte quien lo sepa tocar”, en “De los libros e instrumentos de música en las parroquias. Memoria de lo que ha de haber en una parroquia por pobre que sea, procurando irlo comprando hasta que se tenga por lo menos lo que aquí se señala”, citado por Ricardo Fernández Gracia, “Juan de Palafox: directrices para templos y su exorno artístico. El edicto de 1646 y el Manual de los Santos Sacramento de 1642”, en *Varia Palafoxiana. Doce estudios en torno a Juan de Palafox y Mendoza* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010), 71-113.

³⁴ Tamariz, *Relación y descripción*, 54.

donde acordados instrumentos deleitaban y suaves olores y perfumes suspendían [...]”.³⁵ Nos hemos querido detener en esta descripción adjetivada porque se expresa muy bien la acumulación, el “atropello” de efectos, sensaciones y emociones, tal y como dirán los neoclásicos. Algo que el siglo XVIII va a criticar severamente.

La procesión fue soberbia, desfilaron las órdenes religiosas llevando la imagen de la Virgen patrona de la catedral y las reliquias de la iglesia antigua “[...] iba la Capilla (que se compone del insigne maestro licenciado Juan de Padilla y de diestros y aventajados músicos, en tan gran número, que en su estipendio y paga se gastan cada año 14 mil pesos), entonando diversas alabanzas a Dios y su Purísima Madre al intento, especialmente motetes dulces en los altares prevenidos [...]”.³⁶ El siguiente día empezó el novenario, teniendo como centro el Santísimo Sacramento, mientras en la ciudad proseguían las celebraciones y regocijos. Como nota final, pero no insignificante, queremos señalar que en el relato de Tamariz se mencionan en términos elogiosos al pintor y arquitecto Pedro García Ferrer y al maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla, algo muy poco frecuente, por no decir raro, en los textos de la época.

Planteamos la hipótesis de que siendo Juan de Palafox el principal impulsor de las reformas tridentinas en la Nueva España, en el momento de la consagración de la catedral se hicieron visibles aquellas manifestaciones artísticas que contribuían a implantar en el Nuevo Mundo el afán reformador de la Iglesia: la búsqueda de luz; la disposición del tabernáculo y altar mayor; la ubicación del Sacramento en un lugar visible y central; la eliminación de rejas para acercar a los fieles; la promoción de la iconografía mariana y de los santos... etc. Recordemos que el tabernáculo del siglo XVII estaba circundado en su segundo nivel

³⁵ Tamariz, *Relación y descripción*, 63.

³⁶ Tamariz, *Relación y descripción*, 66.

por doce estatuas estofadas de santas vírgenes y mártires, mientras que en el tabernáculo neoclásico se colocaron cuatro padres de la Iglesia; es decir, devoción barroca frente a sabiduría y autoridad intelectual propias de la Ilustración católica. Para la realización de su tabernáculo, Juan de Palafox puso al frente a Pedro García Ferrer, un artista competente que, amén de interpretar la liturgia tridentina, ideó un tabernáculo que representaba la vanguardia en el diseño arquitectónico y retablistico del siglo xvii hispano.

En este contexto, ¿cómo ubicar la música de la capilla catedralicia y a su maestro Juan Gutiérrez de Padilla en 1649? Podemos considerar —y habría que pensarlo así— que todas las artes, y no sólo la música, marchaban juntas bajo las directrices del obispo Palafox, atento a las cuestiones litúrgicas, tanto en lo que se refiere a sus expresiones musicales³⁷ como a las cuestiones del ajuar litúrgico, al que concurren todas las manifestaciones artísticas: orfebrería (cruces, cálices, custodias, blandones, etc.), textiles (mantos, capas, corporales, etc.), lapidaria, cerería, etc.

Juan Gutiérrez de Padilla había llegado a Puebla en 1622, procedente de Andalucía, fungiendo como maestro segundo de capilla hasta 1629, fecha en que falleció el maestro titular, Gaspar Fernandes (1606-1629).³⁸ A partir de esta fecha, y hasta su muerte en 1664, se abre para la música en Puebla lo que muchos consideran su época de oro, en la que brilla Padilla como un maestro a la altura de

los mejores de su tiempo, autor de obras como el motete *Exultate justi*, calificado por Robert Stevenson de obra maestra incomparable.³⁹

Uno de los principales problemas cuando se quieren establecer comparaciones entre las artes plásticas y la música en el contexto litúrgico es que en la arquitectura y la escultura las instrucciones y condiciones dictadas por la Iglesia, aunque a veces escuetas, suelen ser bastante claras y concisas. En el caso de la música, la liturgia no sólo está sujeta a prácticas muy antiguas y profundamente conservadoras sino que en ella coexisten dos tipos de música, el canto llano y la polifonía, que definitivamente marchan a dos tiempos: el canto llano busca preservar la tradición y vigilar que no se introduzcan las novedades, mientras que en la polifonía, incluso cuando se atiende al espíritu de Trento, las “mudanzas” resultan inevitables. Se trata de una música en la que las innovaciones parecen consubstanciales a su carácter, siendo su naturaleza sorprender y deleitar. Como señala Xabier Basurko refiriéndose a la liturgia, aunque el Concilio se

³⁷ Juan de Palafox y Mendoza, *Reglas y Ordenanzas del Coro desta Santa Iglesia de la Puebla de los Ángeles*, edición facsimilar; intro. de Gustavo Mauleón (Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1998).

³⁸ Para conocer la actividad de Fernández en la catedral de Puebla, el papel del obispo Diego Romano en las cuestiones relativas al culto, la liturgia y la música, véase Omar Morales Abril, “Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Música, catedral y sociedad. Primer Coloquio Muscat* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 219-234.

³⁹ Para la vida y obra de Juan Gutiérrez de Padilla, véase Robert Stevenson, “The Distinguished Maestro of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”, en *Hispanic American Historical Review*, vol. XXXV, num. 3, August 1955, 363-373; R. Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries, Part II”, en *Inter-American Music Review*, 6/1 (1984), 29-139; Alice Ray Catalyne, “Music of the Sixteenth to Eighteenth centuries in the Cathedral of Puebla”, en *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, II (1966); John Koegel, “Padilla, Juan Gutiérrez de”, en Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10 (Londres: Macmillan / Oxford University Press, 2001), 873-875. Nelson Hurtado publicó una biografía muy completa de Gutiérrez de Padilla: “El insigne Maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles (Málaga c. 1590-Puebla de los Ángeles 8-IV-1664)” en *Heterofonía* (2008), 138-139 y 29-65. Por su parte, María Gembero Ustárriz publicó un ensayo sobre Juan de Palafox y la música, recopilando abundantes datos sobre Gutiérrez de Padilla: “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de la Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado, siglo xvii* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2000), 463-496.

ocupó de este tema, resulta “inexacto afirmar que el Concilio de Trento haya llevado a cabo la unificación de la liturgia de la misa. El concilio, que ya llevaba demasiado tiempo reunido, confió al papa la reforma del misal y del breviario”,⁴⁰ textos éstos en los que apenas hay breves alusiones a la “otra” música —llamada “canto de órgano” o polifónica—, o acerca de la participación de instrumentos; lo único que quedó claro es que el órgano era el instrumento por excelencia, al que no se cuestionaba como vehículo de devoción, mientras que se rechazaba la música ligera o para entretener y deleitar. Pero, ¿quién fijaba los límites entre devoción y deleite, en un mundo cambiante? La música palestriniana quedó como el modelo a seguir, y sólo poco a poco se fueron dictando o promulgando documentos que acabaron constituyendo una especie de *corpus* reglamentario para el desarrollo de la música instrumental y polifónica. El escultor, arquitecto o imaginero contaba con disposiciones relativamente accesibles a cualquier historiador del arte actual; pensemos en Carlos Borromeo, o Juan Interián de Ayala. En el caso de los estudiosos de la música de los templos (para utilizar el término dieciochesco) hay que acudir a un *corpus*, muchas veces escrito en latín, de difícil acceso, que pudiera explicar la regulación de la música polifónica e instrumental entre los siglos XVII y XVIII. Desde luego y en primer lugar, al *Ceremoniale Episcoporum* ordenado por Clemente VIII (1600) y, en el caso de la música novohispana, a las breves referencias contenidas en los cuatro Concilios Provinciales mexicanos. Estas disposiciones se pueden seguir a lo largo de innumerables leyes emitidas en Constituciones, Sínodos, Encíclicas, *Motu Proprio*, Decretos de la Sagrada Congregación de Ritos, Pastorales, Visitas, etc. Es decir, en una gran cantidad de documentos dispersos y de los que hay que entresacar la muchas veces ambigua

⁴⁰ Xabier Basurko, *Historia de la liturgia* (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006), 314.

posición de la Iglesia acerca de la música instrumental y polifónica. Por otro lado, en general los documentos emitidos por la Iglesia suelen referirse a cuándo se debe utilizar uno u otro tipo de canto o música pero, salvo excepciones, no se entra en cuestiones propiamente estilísticas de la música polifónica.⁴¹

Estas consideraciones, que quizás no serían necesarias si los historiadores del arte y de la música trabajáramos más estrechamente, son pertinentes para explicar el porqué decidimos establecer el parangón entre los materiales constructivos y las sonoridades, dado que sobre la dotación de las capillas de música novohispanas y la introducción de nuevos instrumentos contamos no sólo con fuentes primarias bastante precisas sino también con estudios recientes que nos acercan al tema de las nuevas sonoridades.

Se ha discutido si los ángeles músicos pintados por Pedro García Ferrer en el lienzo central del Retablo de los Reyes corresponderían o no a la dotación musical de la capilla angeloplutana en 1649. Recordemos que el propio García Ferrer era sacerdote y que por lo tanto no pintaría en este contexto instrumentos propios de la música profana, máxime cuando Palafox vigilaba permanentemente la ejecución del retablo.⁴² La ejecución del

⁴¹ Un ejemplo de ello, referido además a las liturgias en la catedral poblana, es el texto de Gaspar Isidro de Trillanes, *Directorio que para las ceremonias de el Altar, y de el Choro en todos los días del Año debe observarse en esta Sancta Iglesia Cathedral de la Ciudad de los Angeles* (Impreso en la Puebla por la Viuda de Miguel de Ortega, 1718) en el que se indica la intervención del órgano o la ejecución de villancicos en determinados momentos de las ceremonias, pero sin expresar valoraciones musicales propiamente hablando. Vale decir que este directorio recoge las disposiciones palafoxianas y la que podemos considerar tradición de la catedral poblana hasta principios del siglo XVIII.

⁴² Los instrumentos representados son: el órgano portátil y el arpa, el laúd y el violón, la corneta y el bajón, es decir, los instrumentos presentes en las capillas musicales de la catedral de Puebla en el siglo XVII. Estos parecen ser también, de acuerdo con los documentos disponibles, los

tabernáculo ocupaba también la atención del obispo, como lo demuestra la existencia de un documento en el que se especifican con sorprendente precisión los materiales y las técnicas con las que se han de realizar los dorados y estofados de dicho tabernáculo. Todo esto sugiere una correspondencia entre las sonoridades de la capilla y las cualidades materiales del tabernáculo. El análisis de estas correspondencias deberá profundizarse más adelante, queden aquí estas ideas preparatorias.

El propósito de nuestro ensayo nos lleva a realizar un gran salto: de la música de Juan Gutiérrez de Padilla en la Puebla de mitades del siglo XVII, a la música en Puebla alrededor del año 1800. Para explicar esta sin duda peligrosa elipsis vamos a recurrir a una cita de Paulo Castagna que creemos que resume nuestra intención y nos facilita el salto cronológico y estilístico, puesto que hubo una transición necesaria de la que no podemos por el momento dar cuenta:

En la primera mitad del siglo XVIII, cuando el estilo concertante con solos e instrumentos (o sea, el estilo moderno) se estableció irreversiblemente en la música sacra, las discusiones sobre esta cuestión se intensificaron en el interior de la Iglesia. Tal efervescencia generó la emisión, por el Papa Benedicto XIV, de la Epístola *Annus qui* (19 de febrero de 1749), el mayor texto eclesiástico dedicado a la música católica hasta el momento. El texto de la Encíclica demuestra que la invasión del estilo moderno —particularmente el estilo concertante italiano en la primera mitad del siglo XVIII— fue tan intensa, que la Iglesia consideraba la imposibilidad de erradicarla de la música sacra.⁴³

instrumentos que formaron parte de la capilla en época de Juan de Palafox.

⁴³ Paulo Castagna, “Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa católica (1570-1903)”. (Primer Congreso Inter-

Entremos ahora a los años finales del virreinato para establecer el otro polo comparativo. La construcción del tabernáculo clasicista de Puebla coincidió con el maestrazgo de Manuel Arenzana (ca. 1760-1821), el último maestro de capilla poblano del periodo virreinal. Arenzana nació alrededor de 1760 en Soria, obispado del Burgo de Osma, y murió en la ciudad de Puebla en agosto de 1821, un mes antes de que se consumara la Independencia.⁴⁴ Entre 1776, fecha de la renuncia de José Joaquín Lazo y Valero, hasta 1792, cuando se aprobó la designación de Arenzana, la catedral pasó por varios interinatos. En 1791 se dio la circunstancia de que aparecieran dos candidatos: Cayetano Pagueras, catalán, músico de la catedral de La Habana en donde lo había conocido el obispo Salvador Bienpica y Sotomayor (1790-1802), y Manuel Arenzana. Sometidos a examen, se calificaron sus composiciones por parte del padre Martín Francisco Cruzealegui (o Cruzelaegui, según sea

nacional de Musicología “Carlos Vega”, 19-22 de octubre de 2000), 21-22, disponible en www.academia.edu/3012288 (consultada el 9 de noviembre de 2015). La encíclica *Annus qui hunc* resulta ser una valiosísima revisión de la doctrina de la Iglesia sobre cuestiones musicales y acerca de la distinción y valoración de los dos tipos de música utilizados por la Iglesia católica: el canto llano y la música polifónica e instrumental.

⁴⁴ Las referencias biográficas se han tomado de las investigaciones realizadas por Galia Greta Hernández Rivero en el marco del proyecto *Musicat*. Nos hemos extendido sobre la biografía de Arenzana porque hasta el momento se daban datos imprecisos cuando no erróneos sobre este músico. Arenzana era seglar y estaba casado con Juana Solsona; al parecer no tuvieron hijos. Véase también Alice Ray Catalyne, “Arenzana, Manuel”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1 (Oxford: Macmillan Publishers, 2001) 870-871. De su música, Ray escribe: “His liturgical works are in large forms, usually with several movements and characterized by lyrical melodies, elaborate instrumental figurations, strong contrasts of tempo and dynamics and the figured continuo still normal in Spanish cathedral music” (Sus obras litúrgicas tienen un amplio desarrollo, generalmente constan de varios movimientos y se caracterizan por melodías líricas, figuraciones instrumentales elaboradas, fuertes contrastes de *tempo* y dinámica y el continuo cifrado todavía frecuente en la música catedralicia española).

el documento), músico vasco, ilustrado, miembro de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y amigo y colaborador de Junípero Serra. De Cayetano Pagueras se presentaron unas composiciones existentes en el archivo de la catedral (cuaderno 2), ya que el catalán, por razones no del todo claras, entretanto había regresado a La Habana.⁴⁵ De Arenzana se examinaron unas composiciones que se le habían señalado para dicho examen (cuaderno 1). En el dictamen ciego que Cruzealegui entregó al cabildo se lee lo siguiente: “Las composiciones del primer cuaderno están en todas sus partes, según y conforme a las reglas de un buen compositor, y con bastante gusto fino, según el estilo del día, pero no así las del segundo cuaderno, en que se conoce, aun por la superficie del forro, que el autor de él, en su vida aprendió la composición con maestro alguno [...]”.⁴⁶ Hemos subrayado “según el estilo del día”, porque aquí está el aspecto que nos interesa destacar.

Antes de seguir con la música de Arenzana, resulta pertinente mencionar un artículo de Javier Marín sobre Antonio Juanas,⁴⁷ por ser contemporáneos y tener una trayectoria paralela, uno como maestro en la catedral de México y el otro en la de Puebla. Ambos músicos optaron por el puesto en

1791. Por otro lado, se conserva música de Juanas en Puebla y música de Arenzana en México, lo que indicaría un mutuo reconocimiento. Como señala Javier Marín, el nombre de Juanas “aparece citado [...] casi siempre asociado con cierta ‘crisis musical’ acaecida hacia el final del periodo virreinal por la influencia de la ópera italiana”.⁴⁸ Los comentarios de Marín sobre Antonio Juanas nos parecen pertinentes para tener un bosquejo de la música en la Nueva España en el momento que estamos reseñando. Para Javier Marín, los reclamos de algunos musicólogos acerca del nivel muy mediano de la música de Juanas se antojan injustos y sin sustento, y mucho más aquellos que afirman la idea de una crisis musical, habida cuenta que, precisamente en el periodo de Juanas, es cuando “la capilla de música de la catedral de México alcanzó el mayor número de efectivos musicales en los tres siglos de virreinato.”⁴⁹ No podemos detenernos ahora en el prolijo estudio documental de la trayectoria de Antonio Juanas realizado por Javier Marín, pero sí anotar algunas de sus consideraciones; por ejemplo, el hecho de que coincida la estancia de Juanas en México con la llegada del repertorio de las capillas reales madrileñas, a través de una quincena de compositores activos en la Corte que Juanas pudo conocer personalmente. “Es probable, por tanto —añade Javier Marín—, que fuese el propio Juanas quien llevase consigo parte del repertorio madrileño conservado en la Catedral de México.”⁵⁰ Se trataría por lo tanto de un músico que al igual que Arenzana practicaría “el estilo del día”.

¿Cuál es actualmente la percepción que se tiene de la música de Manuel Arenzana? Además de escribir obras religiosas, propias de su función como maestro de capilla, Manuel Arenzana fue autor de música profana para teatro, lo que indica

⁴⁵ De este autor hay estudios recientes de la musicóloga cubana Miriam Escobar. En comunicación verbal, la Dra. Escobar manifestó que de acuerdo con su análisis de la música de Cayetano Pagueras, el dictamen de Cruzealegui no fue imparcial, además de ser injusto y falto de fundamento.

⁴⁶ Citado por Galia Greta Hernández Rivero, capítulo 2 de una tesis en curso sobre Manuel Arenzana.

⁴⁷ Javier Marín López, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, num. 2, diciembre 2007, 14-31. Unos años antes, en su tesis de doctorado sobre la música en la catedral de Durango Drew Davies ya sostenía la tesis de que la música novohispana, en este, y en los anteriores periodos, no estuvo atrasada respecto de la música europea. (Drew Davies, “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain”, tesis doctoral, Northwestern University, Chicago, 2006).

⁴⁸ Marín, “Consideraciones”, 15.

⁴⁹ Marín, “Consideraciones”, 16.

⁵⁰ Marín, “Consideraciones”, 28.

que también en México, incluso en los ámbitos eclesiásticos, la cultura musical caminaba al mismo tiempo por senderos profanos, alcanzando el laicismo a los propios actores de la música catedralicia. El *Diario de México* de 1810 registra dos obras suyas representadas en el Nuevo Coliseo de la ciudad de México: una ópera en dos actos titulada *El Extranjero* y un dúo con el título de *Los dos rivales de amor*, ambas desgraciadamente perdidas hasta el momento.⁵¹ Resulta interesante saber que en estas mismas fechas se había presentado en el citado Coliseo una obra de Domenico Cimarosa, lo que indica claramente el giro moderno en los gustos de los novohispanos. Sólo el estudio e interpretación de la música de Arenzana nos permitirá evaluar con justicia su valía, así como la genealogía y las influencias de sus composiciones, pero de lo que no queda la menor duda es que todo aquello que Francisco Fabián y Fuero quería evitar y desterrar había triunfado en la música catedralicia: una música que ya no se enfocaba exclusivamente a provocar la devoción y la elevación espiritual, sino que también era agradable a los sentidos. Una música más sencilla desde el punto de vista compositivo, pero más brillante y efectiva, con giros claramente operísticos para lucimiento de los solistas, con tendencia a los efectos grandiosos y monumentales. Una música que sin entrar en más precisiones podríamos clasificar por el momento de clasicista y con efectos muy parecidos a los que provoca el tabernáculo de Tolsá.⁵² Hay razones para pensar que la misa que se interpretó en la consagración del nuevo tabernáculo pudiera ser la

Misa en Re Mayor, conocida como *La Grande*, aunque en este momento una nueva clausura del archivo de la Catedral de Puebla nos impide avanzar en este sentido. Si aceptamos el carácter clasicista y fuertemente italianizante de esta misa de Arenzana tendríamos una correspondencia entre el estilo y carácter de la música de Manuel Arenzana y el baldaquino clasicista de Manuel Tolsá, considerado por muchos más cercano al espíritu del arte italiano que al clasicismo francés.⁵³

El contexto religioso y político de ambas consagraciones.

Haciendo un recuento de la actividad escultórica en Puebla y tomando como eje su catedral, señalaba hace unos años que hay dos momentos luminosos en la historia artística de este edificio en los que se apuesta por un nuevo derrotero artístico: el primero se ubica en los años del episcopado palafoxiano, cuando se asienta el barroco en la pintura y la escultura poblanas; el segundo se desarrolla en los años finales del virreinato, cuando Puebla se sitúa otra vez como un centro de avanzada artística al apostar decididamente por el neoclasicismo. En términos actuales, diríamos que Puebla se encontraba, en ambos momentos, en la vanguardia artística de México.⁵⁴

La consagración de la catedral de Puebla fue un acontecimiento histórico por varias razones pero, para su principal actor, el obispo Palafox, signifi-

⁵¹ Al parecer estas obras se presentaron en el Coliseo de Puebla muerto ya Arenzana, después de la Independencia del país: comunicación verbal de María Elena Stefanón, estudiosa del teatro en Puebla.

⁵² No queremos entrar aquí en la discusión sobre la terminología en los estilos musicales. Para el siglo XVIII, se utilizan simultáneamente, y a veces con sentido diverso, los términos estilo italiano, napolitano, clásico y galante, que son cercanos, pero no necesariamente equivalentes. Algo parecido ocurre en las artes plásticas.

⁵³ Una discusión interesante sobre el estilo clasicista del baldaquino de Tolsá, discutiendo sus fuentes teóricas y sus posibles modelos, puede verse en Joaquín Lorda, “El ciprés de Puebla de Tolsá (y la originalidad de Manuel Toussaint)”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas* (Puebla: BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2002), 167-198.

⁵⁴ Montserrat Galí Boadella, “La catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX”, en *El mundo de las catedrales novohispanas* (Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, 2002).

caba la escenificación de una victoria más moral⁵⁵ que política: la catedral, sede del obispo y corazón de la Iglesia militante, se erigía en rectora indiscutible de la vida religiosa en la América hispana frente al gran poder de las órdenes, finalmente sometidas a la Iglesia secular tal y como ordenaba el Concilio de Trento. Para Juan de Palafox, lograr la consagración de la catedral de Puebla antes que la catedral de México era también un triunfo frente a los sinsabores que las autoridades de la capital virreinal le habían hecho pasar: virreyes y Audiencia, principalmente. La ceremonia ratificaba el poder de un obispo en su ciudad episcopal, le confería honor y status.⁵⁶ La importancia política del momento se puede resumir también en victoria “simbólica” de la ciudad de Puebla frente a su eterna rival, cuando todas las autoridades del virreinato tuvieron que asistir a la ceremonia de consagración de la catedral poblana. Antes de regresar a la metrópoli, reclamado por un rey visiblemente disgustado, las ceremonias de consagración eran un escenario para la reivindicación de Palafox ante lo que fue un fracaso político.⁵⁷

⁵⁵ Aquí entendemos el término moral en el sentido político de la época, es decir, como reformación. Reformación que era urgente para salvar a España y su imperio de la decadencia y que incluía una lucha frontal contra la corrupción, en la que Palafox se enfrascó en la Nueva España ganándose el odio de numerosos funcionarios, que acabaron provocando su caída.

⁵⁶ Nancy H. Fee, “Proyecto de magnificencia trentina: Palafox y el patrocinio de la catedral de la Puebla de los Ángeles”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *La catedral de Puebla en el Arte y en la Historia* (Puebla: BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades / Arzobispado de Puebla, 1999), 153-176.

⁵⁷ Cayetana Álvarez de Toledo considera que el principal fracaso político había sido no lograr la reforma de los alcaldes mayores: “Su intención no había sido menoscabar la autoridad real. Pero al abogar por la reducción de impuestos y la descentralización del poder político, había apostado por una reforma estructural del gobierno americano que la Corona no estaba en condiciones de aceptar”: C. Álvarez de Toledo, “El proyecto político de Palafox: una alternativa constitucional en tiempos de crisis”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *La pluma y el báculo. Juan de Palafox y el mundo hispano del Seiscientos*

La segunda consagración se produce en un momento no menos crucial de la historia del virreinato, bajo el episcopado de Antonio Joaquín Pérez Martínez, después de años difíciles en la región de Puebla debido a la lucha de los insurgentes, de cuya inestabilidad no habían escapado las obras mismas del baldaquino.⁵⁸ Antonio Joaquín Pérez Martínez, diputado en las Cortes de Cádiz, donde había tenido un papel destacado, regresó a Puebla con el nombramiento de obispo gracias sin duda al favor de Fernando VII, convirtiéndose en uno de los actores políticos más importantes en el momento de transición a la Independencia y un apoyo sólido a Agustín de Iturbide.⁵⁹

Dos momentos políticos destacados en los que se producen debates cruciales para la Nueva España, cuando la Iglesia, por medio de dos obispos profundamente conscientes de su papel político, sostienen su primacía no sólo en el ámbito de lo religioso sino también en lo político. Ambas consagraciones pueden interpretarse como escenificaciones de estos debates políticos y religiosos. En el primer caso, políticamente hablando se impone la tradición, es decir el *statu quo*: Juan de

(Puebla: BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004), 54. Además, Jonathan I. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670* (México: FCE, 1985), 220-249.

⁵⁸ La correspondencia entre Manuel Tolsá y el cabildo poblano es muy ilustrativa respecto a los graves inconvenientes y tropiezos que se suscitaron entre 1810 y 1816: falta de bronce debido al encargo que recibió Tolsá de fundir cañones, y asaltos de los insurgentes al transporte, lo que retrasó el envío de las piezas ornamentales que se iban concluyendo en la ciudad de México.

⁵⁹ La actividad política de Pérez Martínez en el proceso ha sido objeto de opiniones encontradas. En lo personal, coincidimos con la opinión de Brian F. Connaughton quien lo considera, fundamentalmente, un pragmático que quiso mantener antes que nada el papel central de la Iglesia: Brian F. Connaughton, “La larga cuesta del conservadurismo mexicano, del disgusto resentido a la propuesta partidaria, 1789-1854”, en Humberto Morales y William Fowler (coords.), *El conservadurismo mexicano en el siglo XIX (1810-1910)* (Puebla: BUAP / University of Saint Andrews / Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1998), 169-186.

Palafox sale derrotado pero Puebla se convierte en un centro de referencia artística fundamental para el virreinato. En el segundo caso, Pérez Martínez está consciente de que los cambios son inevitables y trata de que en la vorágine de los acontecimientos la Iglesia siga jugando el papel central y rector. El arte y la música contribuirán sin duda a este marco de poder y escenificación de la centralidad de la Iglesia. El baldaquino de Tolsá (veáse fig. 1) se convierte en el sinónimo de modernidad y poder de la Iglesia poblana y pocos meses después será también el telón de fondo del *Te Deum* que consagra a Iturbide como el primer gobernante del México Independiente. Podemos estar seguros de que el *Te Deum* que resonó en la catedral poblana en 1821 fue obra de Manuel de Arenzana.

Algunas consideraciones e hipótesis para discutir las nociones de tradición y novedad en el campo de las artes en la Nueva España

En primer lugar, para no caer en aparentes contradicciones o errores cronológicos, es importante recordar uno de los puntos que anotamos al principio de nuestro ensayo: las artes no siguen el mismo ritmo ni se desarrollan de manera paralela necesariamente. Así, por ejemplo, la música italiana desembarca en España en los albores del siglo XVIII, y los violines (y otros instrumentos “modernos”) se van introduciendo poco a poco en la música española y en la música sacra de la mano del nuevo gusto musical. Sin embargo, no debemos olvidar que en el ámbito de las artes plásticas se siguen construyendo retablos barrocos hasta el último tercio del siglo XVIII, conviviendo el estilo churrigueresco con la modalidad del neóstilo, para el caso de la Nueva España, sin mayores problemas.⁶⁰

⁶⁰ Jorge Alberto Manrique, “El neóstilo, última carta del barroco mexicano”, en *Una visión del arte y de la historia de México*, tomo III, 1ª edición, 1971 (México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 299-329.

Escultores que ya podemos considerar clasicistas o cercanos a las normas académicas, como son los miembros de la familia Cora en la ciudad de Puebla, siguen estofando y dorando sus esculturas hasta finalizar el siglo XVIII.⁶¹ La ciudad de México no derribó su tabernáculo barroco hasta muy avanzado el siglo XIX, a pesar de considerarlo una antigualla de mal gusto.⁶² Y en las parroquias y pueblos de indios se conservaron los viejos instrumentos de la polifonía barroca hasta el siglo XX. Los tiempos en las artes no responden a los manuales de historia del arte sino que las duraciones de lo que llamamos estilos están sujetas a condiciones muy variables y a gustos locales que hay que estudiar de manera particular.

Dicho esto, vamos a referirnos al tema que nos interesa en este ensayo, que es el de los instrumentos y las nuevas sonoridades. Cristina Bordas en su artículo sobre los nuevos instrumentos en la España dieciochesca escribe: “una primera apreciación global acerca de los instrumentos del siglo XVIII, destaca la polaridad entre el cultivo de la tradición y la apertura hacia propuestas renovadoras”.⁶³ Señala esta autora que instrumentos como el bajón, las chirimías o el monacordio se encontraban en franco retroceso en algunas regiones españolas, y desde luego en Madrid, en donde la Corte y sus músicos italianos dictaban las modas. Aunque, como la misma Cristina Bordas acepta,

Vale la pena recordar que dos de las máximas representaciones del neóstilo, según Manrique, son los retablos de San José Chiapa y de la Biblioteca Palafoxiana, ambos ligados estrechamente a la figura de Juan de Palafox.

⁶¹ Franziska Neff, “La Escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica”, tesis que presenta para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

⁶² Nuria Salazar Simarro, “El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalga (1810-1872)”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 15, enero-abril, 2009, 85-112.

⁶³ Cristina Bordas, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en *La música en España en el siglo XVIII*, 202.

los bajones, que tan importante servicio habían proporcionado a la música policoral del siglo XVII, se mantuvieron hasta finales del siglo XVIII en la música sacra española, junto con las chirimías. Bordas, apoyándose en los catálogos de las catedrales más importantes de España establece que:

Una mera estadística sobre los datos que aportan estos catálogos muestra la evolución desde un grupo instrumental destinado especialmente al acompañamiento de las voces (órgano, arpas, archilaúd, bajones y violones) hasta llegar a una verdadera orquesta donde la familia completa de los arcos tiene un papel relevante, completándose con los instrumentos de viento-madera y metal propios de la orquesta clásica: oboes, flautas, fagotes y trompas.⁶⁴

Basándose en otro tipo de documentos, en este caso en las Constituciones redactadas por el obispo de Puebla en 1729, Galia Hernández Rivero pudo no sólo establecer los instrumentos con que contaba la capilla catedralicia poblana al mediar el primer tercio del siglo XVIII, sino los nombres de todos y cada uno de los músicos en el momento de la muerte del obispo, don Manuel de Lardizábal y Elorza (1723-1733). Entre ellos, los famosos arpistas Juan Corchado y Lucas Miguel de Guadalajara. Para esta fecha, los violines ya formaban parte de la capilla, tal y como atestigua el documento titulado “Ministros de que se ha de componer la capilla”. Vale la pena reproducir una parte del documento por la riqueza de su información:

En primer lugar un maestro de capilla. *Item* debe haber 3 tenores; *Item* tres contraltos y dos contrabajos y por la dificultad que hay en este reino de conseguir estas voces de contrabajos en este caso se podrán aplicar dichas

dos voces a la de algún tenor bueno y también a la de contralto sobresalientes para que de esta suerte haya voces suficientes para dos o tres coros. *Item* dos tiples y porque también con mucha dificultad se hallan estas voces, en caso de no hallarse se tomará la providencia de aplicar la renta de dichas plazas a los infantes que hubiere diestros y con suficiente habilidad y voz. *Item* dos organistas. *Item* un violón que tenga destreza por ser instrumento que da el lleno a toda la música. *Item* ha de haber un arpista y no mas. *Item* dos violines, que tengan especial habilidad en tocar este instrumento, y de no haberlos se suplirán, lo mejor que se pudiere, de los ministriles que están aprendiendo, asignándoles el salario que hubiere suficiente.⁶⁵

Se trata de un documento que ilustra muy bien una capilla en transición a la orquesta, en donde el violón, sin embargo, todavía tiene un papel principal. También se muestra la importancia del arpa en la dotación poblana, una tradición muy propia, ya que a pesar de que en las Constituciones se indica una sola arpa, en realidad siguieron aplicándose dos instrumentistas a ella. El documento nos informa, además, del resto de instrumentos considerados necesarios: tres bajonistas (que también debían tocar chirimías), una corneta y un clarín real. Aunque los comentarios sobre estos instrumentos indicarían que no se contaba con ellos sino que se iban a buscar para contratarlos. No

⁶⁵ Galia Greta Hernández Rivero, “La capilla de música en el entierro de un obispo: el efecto sonoro en una ciudad episcopal (siglo XVIII)”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal, Puebla siglos XVI-XIX* (Puebla, México: CIESAS / ICSYH-BUAP / Conacyt, 2013), 261. Resultan muy interesantes los comentarios sobre los violines y sus ejecutantes que, además de mostrar la escasez de violinistas, parecería recomendar la necesidad de que fueran buenos, pensando en su sonido estridente que muchos criticaban, como era el caso de fray Benito Feijoo.

⁶⁴ Bordas, “Tradición e innovación”, 207.



Fig. 1. Manuel Tolsá, *Tabernáculo de la Catedral de Puebla*, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

podemos extendernos en los interesantes datos que aporta el trabajo de Hernández Rivero pero recomendamos su lectura para profundizar en el tema que nos interesa de las sonoridades.

Por su parte Javier Marín, dedica una buena parte de sus tesis doctoral a la dotación de músicos de las capillas mexicanas y aún de otras ciudades del ámbito hispanoamericano.⁶⁶ Para nuestro ensayo, son reveladores los datos relativos a la capilla de la catedral de México en el siglo XVIII ya que constata, como en el caso de Puebla, la aparición de violines, flautas y oboes desde principios de siglo. Para el año de 1718 (época de Manuel de Sumaya), un documento muestra ya una evolución desde un grupo destinado al acompañamiento vocal tradicional, al germen de lo que será la orquesta clásica con la presencia de las cuerdas, es decir, el “fenómeno de la italianización”.⁶⁷ A mitades del siglo XVIII, la capilla de música de la Catedral de México contaba con cuarenta músicos, señalando Marín que la Capilla Real en Madrid en esta misma época contaba con cincuenta elementos.

En la época de Antonio Juanas, de acuerdo con Marín: “El creciente protagonismo de la sección de cuerda, que se acabó convirtiendo en el núcleo de la capilla al final del periodo virreinal, aparece corroborado en la Capilla para la que Antonio Juanas comenzó a componer en 1792 y que incluye [...] treinta y cuatro músicos”.⁶⁸ Para Marín, como también para Galia Hernández, “la presencia o ausencia de determinados instrumentos puede considerarse como un indicador de las novedades introducidas en la capilla [...]”.⁶⁹ Para nosotros también es un indicador del avance de sonoridades modernas que podrían compararse, con todas

las salvedades, con la introducción de materiales nuevos en las obras arquitectónicas.

Hemos reflexionado sobre el carácter, estilo y novedades formales de los dos tabernáculos de la catedral de Puebla y en especial acerca de los materiales utilizados. Se trata de dos artefactos litúrgicos considerados en su época excepcionales y modélicos, pero sobre todo, modernos. Siguiendo las normas eclesiásticas que regían la liturgia y el culto católicos, ambos artefactos fueron concebidos tomando en cuenta que en ellos se situaba el altar mayor, y que en ambos se iba a colocar el Santísimo Sacramento. Las respectivas ceremonias de consagración tuvieron lugar en momentos significativos de la historia de la Nueva España y de la diócesis de Puebla en particular, y en ambos momentos la catedral contaba con un maestro de capilla reconocido y un buen nivel artístico de los músicos que integraban su capilla de música. Se trata también de dos momentos ejemplares del desarrollo de la música novohispana: en el primero, estamos en la cúspide del llamado estilo policoral, propio de lo que se considera el primer barroco musical hispano; en el segundo, el caso Arenzana representa la consolidación de la influencia italiana y la aceptación de la música instrumental para el culto divino, como muy bien lo ejemplifican sus composiciones.

De acuerdo con nuestros planteamientos iniciales, creemos haber demostrado que hay coincidencia entre el estado de desarrollo de la arquitectura y la música en ambos momentos, aunque los procesos para llegar a estos dos momentos de esplendor del arte novohispano no necesariamente coincidan en velocidad o intensidad. Ya dijimos cómo en el siglo XVIII se dio una pervivencia muy prolongada del barroco, con sus retablos de madera dorada y su escultura estofada, mientras que las novedades musicales aparecen tempranamente, desde los inicios del siglo XVIII. A la luz de las investigaciones existentes, parecería que todavía es complicado dilucidar el desarrollo de la música en

⁶⁶ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)” tesis doctoral (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, 2007).

⁶⁷ Marín, “Música y músicos”, 171.

⁶⁸ Marín, “Música y músicos”, 178.

⁶⁹ Marín, “Música y músicos”, 182.

Puebla entre el momento representado por Gutiérrez de Padilla y los años finales del siglo XVIII, cuando Arenzana llegó a Puebla para ocupar el cargo de maestro de capilla. Creemos que hay un “largo siglo XVIII” en el que lentamente se van introduciendo algunos cambios, empujados principalmente por la que se ha llamado Ilustración eclesiástica, o Ilustración católica: desde las opiniones severas e intransigentes del padre Benito Feijoo, su crítica acerva a los violines y su rechazo a la influencia de Italia, hasta los criterios desarrollados por el marqués de Ureña (más adelante nos referiremos a ambos), cuando la música religiosa para orquesta ya está plenamente aceptada y nadie se rasga las vestiduras por los trinos, apoyaturas y colorido musical de sabor operístico.

Algunas de las ideas planteadas en este ensayo deberán trabajarse con atención en investigaciones posteriores; por ejemplo, creemos necesario analizar en otra ocasión las directrices pontificias de Benedicto XIV en la encíclica *Annus qui hunc*, para compararlas con las orientaciones que sobre la música diera el obispo Francisco Fabián y Fuero, tanto en sus disposiciones para el coro⁷⁰ como en algunos de sus sermones o pastorales en donde combate las nuevas modas teatrales y operísticas practicadas en las iglesias. Se trataría de seguir con más detalle este “largo siglo XVIII” en la música catedralicia de Puebla. Por el momento queremos regresar a los conceptos y categorías que anotábamos en un principio, recordando cómo los defensores de la modernidad ilustrada calificaban el arte del pasado. Lizardi consideraba al barroco, que identifica con *lo antiguo*, como indecente y despreciable, siendo sus obras un simple montón de leños; por su parte, Alzate se refiere a las ahora consideradas obras cumbres del barroco

estípite como una monstruosidad. Pérez Martínez era un poco más moderado, pero no por ello menos intransigente con *lo antiguo*: el tabernáculo no sólo era antiguo, sino de mal gusto. Recordemos que en su Informe sobre el nuevo tabernáculo, al referirse a la obra de Pedro García Ferrer, consideraba que “personas con juicio y buen discernimiento [...]”, propugnaban la construcción desde hacía tiempo de un tabernáculo “de mejor gusto y más proporción”, que sería una obra “perfecta”.

Las opiniones de fray Benito Feijoo son interesantes, desde luego, pero más adecuadas a nuestro trabajo son las que el marqués de Ureña (1741-1806) vertía en su célebre tratado *Reflexiones sobre la arquitectura, el ornato y música en el templo*⁷¹ por el hecho de que en su carácter de arquitecto y buen conocedor de la música de su tiempo (en especial, al parecer, de los teóricos franceses asociados a la Enciclopedia), nos da una visión más completa del arte de la época, permitiendo una comparación entre arquitectura y música que ha inspirado en parte este ensayo. El tratado del marqués de Ureña es amplio, lleno de erudición e incluso, por qué no decirlo, cierta pedantería. Consta de dos partes, la primera de carácter más teórico y filosófico; la segunda, dedicada propiamente a la arquitectura y ornato del templo. Es pertinente reconocer al libro del marqués de Ureña el mérito de ser uno de los escasos textos de la ilustración española que acomete la tarea de comparar las dos artes que ahora nos ocupan: la arquitectura y la música. Así, por ejemplo, en el capítulo VII, titulado “De la Arquitectura que corresponde al Templo” inicia sus disquisiciones dando por sentado que una y otra deberían expresar correspondencia:

⁷⁰ Nos D. Francisco Fabián y Fuero por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostolica Obispo de la Puebla de los Angeles, del Consejo de Su Magestad &/ Como el arreglo de la disciplina del Coro, y de todas las cosas que pertenecen al Divino Culto... Puebla, 17 de febrero de 1772, s.p.i.

⁷¹ Gaspar de Molina y Saldívar, Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (Madrid: por José de Ibarra Impresor de Camara de Su Magestad, 1785).

Verdaderamente podríamos decir, que la Arquitectura y ornato del Templo, se halla en el estado que estaba el canto eclesiástico cuando lo reformó San Gregorio: porque sin duda halló muy propio, que los que están acordes en lo que deben creer, esperar y practicar, oren acordes, y pidan acordes lo que deben pedir. ¿Y no será conforme à razón, que la unidad espiritual de la Iglesia mística se manifieste también en la Iglesia material?⁷²

Esta conformidad, según el marqués de Ureña, sólo puede lograrse mediante la razón, y siguiendo la senda que ya los antiguos nos habían señalado. Lo contrario, no son más que “relumbrones” vacíos, que no se someten a la ley de la naturaleza, la maestra indiscutible del arte, de acuerdo con los principios ilustrados.⁷³ Los antiguos nos dejaron dos lecciones fundamentales: “estaba reservado el arte de escoger en lo necesario lo más sencillo, y en lo decoroso lo más noble.”⁷⁴ Esta racionalidad no está exenta de fina ironía, como veremos en sus observaciones sobre la música. La reflexión dedicada a ésta se desarrolla al final de la segunda parte en forma de “discurso”. Quizás haya adoptado esta forma precisamente porque en realidad el texto de Molina y Saldívar es, en gran parte, un comentario al célebre texto de fray Benito Feijoo titulado “Música de los Templos”. En su calidad de ilustrado, Feijoo también se apoyaba en la teoría musical de los griegos para fundamentar sus argumentos: tal y como ocurrió en el momento de decadencia de los griegos, ahora ocurre en España que la música del teatro se trasladó al templo. Y añade:

Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias son, no quanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes, Recitados, Arietas, Alegros, y a lo último se pone aquello que llaman Grave; pero de eso muy poco, porque no fastidie. [...] ¡Oh, quanto mejor estuviera la Iglesia con aquel Canto Llano, que fue el único que conoció en muchos siglos [...].⁷⁵

Los causantes de todo esto, según Feijoo, son los músicos y la música italiana, servilmente copiada por los músicos españoles (se salva solamente Antonio de Literes) y el colmo de todas estas desgracias es la adopción del violín. Clama contra la música cromática, contra “la moda” que todo lo pervierte, contra la velocidad que “destruye la melodía” y produce una “música desgredada”. Para Feijoo, la gravedad del tema deriva del hecho de que, siguiendo a los griegos, está convencido del poder de la música para influir en el alma y conducir a la virtud o al vicio. Pero sus mayores invectivas son contra los violines y su “bulla”, contra esta nueva sonoridad impropia de los lugares sagrados: “Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos y excitan una viveza como pueril en nuestro espíritu”.⁷⁶ Y refiriéndose a las composiciones para violín, anota que “los que componen para Violines, ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas, que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos.”⁷⁷

Podríamos decir que Feijoo es un conservador, un castizo defensor de la música propia, pero en su favor también hay que decir que es un hombre de transición, cuando los violines apenas experimentaban los cambios tecnológicos que

⁷² Molina, *Reflexiones sobre la arquitectura*, 113-114.

⁷³ En este sentido es muy elocuente el razonamiento que hace respecto de los metales (oro y plata) y las piedras preciosas que tanto gustaba utilizar el estilo antiguo (es decir el barroco): la naturaleza los tiene ocultos, y por algo Dios así lo hizo.

⁷⁴ Molina, *Reflexiones sobre la arquitectura*, 116.

⁷⁵ Fray Benito Feijoo, “Música de los templos”, en *Teatro Crítico Universal*, tomo I, Discurso 14 (Madrid: Por Don Joaquin de Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, 1778), 285-309.

⁷⁶ Feijoo, “Música de los templos”, 305.

⁷⁷ Feijoo, “Música de los templos”, 305.

mejorarían su sonoridad. Quizás por eso el marqués de Ureña, nacido cuando el violín ya había conquistado todos los espacios, sacros y profanos, y había mejorado técnicamente, se muestra crítico de Feijoo e ironiza acerca de su intransigencia. Aunque el marqués no desdeña a los antiguos, ahora sus fuentes de la teoría musical son los autores ingleses y franceses (especialmente los enciclopedistas); reconoce la diversidad musical de acuerdo con el temperamento nacional y, lo que es más significativo del cambio operado entre los ilustrados españoles, reconoce que la música puramente instrumental también tiene una función religiosa:

En estos casos un Músico filósofo y piadoso, recurrirá á un cierto susurro sencillo, patético y nada ruidoso, que atrayendo al recogimiento, modifique el corazón y no inquiete la fantasía. Para esto serán más oportunos los instrumentos que las voces.⁷⁸

Sin embargo, poco a poco, y a pesar de que critica el odio de Feijoo a los violines, Molina y Saldívar empieza a lanzar sus propias críticas a ciertos músicos de la corriente moderna. Después de considerar que, en efecto, el canto llano es la música del cielo, y que a ella responde el modo dórico (el modo más desornamentado), considera,

con muy buen tino, que el problema de los españoles es haber imitado con frecuencia a los malos compositores italianos, y los compara con los cómicos, “accionadores impertinentes”[...] que desmayándose en el *passus & sepultus*, alborotan la Iglesia en el *resurrexit*”.⁷⁹ En este punto vale la pena decir que, por suerte, el marqués no se olvida de precisar el que sería un perfecto ejemplo de esta nueva música sacra: el pasaje “*O quam tristis*” del *Stabat Mater* de Pergolesi. El canto llano es superior, pero no hay que rechazar el instrumental porque “a la Música toca mover, y á las palabras persuadir.”⁸⁰ Sin embargo, reconoce que la Iglesia no ha establecido criterios útiles que puedan orientar a los músicos. Por ello, dedica una buena parte de su “Discurso” a proponer unas normas derivadas de la retórica y la elocuencia que pudieran guiar a los compositores en la estructura de sus obras. Un ensayo notable por el empeño en otorgar al problema de la música sacra una solución intelectual que responda al anhelo de la razón ilustrada que, sin embargo, lo lleva a una conclusión que expone con irónica elegancia: “Pero ínterin esto no se verifica, y la Música queda al libre arbitrio de todos los Músicos, considero lo mas seguro para el culto el buen uso del órgano, y el Divino Canto de S. Gregorio.”

⁷⁸ Feijoo, “Música de los templos”, 356.

⁷⁹ Feijoo, “Música de los templos”, 364-365.

⁸⁰ Feijoo, “Música de los templos”, 372. El marqués de Ureña cita a numerosos compositores desde Corelli y Vivaldi, hasta Pergolesi, refiriéndose al pasaje del *Stabat Mater* de este autor en la página 409 del texto citado.

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