



CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS
SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

**LA CAPILLA MUSICAL ANGELOPOLITANA:
PRODUCCIÓN Y COMERCIO MUSICAL
NOVOHISPANO, 1606-1678**

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA

P R E S E N T A

ÉRIK ALEJANDRO PÉREZ RODRIGUEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. GABRIELA SOFÍA GONZÁLEZ MIRELES

MÉRIDA, YUCATÁN, 26 DE AGOSTO DE 2024

*Cantar, Feliciano, intento
tu belleza celebrada;
y pues ha de ser cantada,
tú serás el instrumento.
De tu cabeza adornada,
dice mi amor sin recelo
que los tiple de tu pelo
la tienen tan entonada;
pues con presunción no poca
publica con voz suave
que, como componer sabe,
él solamente te toca.
Las claves y puntos dejas
que Amor apuntar intente
del espacio de tu frente
a la regla de tus cejas.
Tus ojos al facistol
que hace tu rostro capaz,
de tu nariz el compás
cantan el re mi fa sol.*

A mis padres, Leonor y José Luis,
que escucharon este proyecto desde mi adolescencia.

Al Ensamble Áureo: Karen, Vero, Lore, Erandi, Alhelí, Erandeni,
Alfredo, Fercho, Iztany, Óscar.

Ustedes son la materialización sonora de este trabajo, razón para
Construir investigación y llevarla al escenario en teatro y música. Gracias.

A Mónica, por tu apoyo, entusiasmo, confianza, consejos,
Guías, lecturas y conversaciones. Siempre, gracias.

A Fabiola, gracias por tu confianza, tus enseñanzas y apoyo durante
Este proceso, sin tu ayuda, no hubiera sido posible. Gracias.

A mis alumnos, alumnas y alumnes. Por todas sus enseñanzas, Gracias.

A Edu, Renán y Manuelito. Por escucharme, por el café con pan
Y las referencias populares novohispanas y la mucha diversión. Gracias.

Y a Guillermo: inicio de todo, ejemplo, fortaleza, familia y hogar.
Todo esto fue posible gracias a ti.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnología (CONAHCYT) por la beca de estudios que me permitió cursar la Maestría en Historia, así como realizar mi investigación de archivo.

Agradezco profundamente al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) donde cursé la maestría y donde tuve el privilegio de ser formado por excelentes profesoras y profesores investigadores. Agradezco también al personal técnico del CIESAS siempre dispuesto a resolver todas las actividades logísticas y administrativas.

Agradezco al Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, MUSICAT, por su invaluable labor en el rescate y difusión del patrimonio documental musical mexicano y novohispano.

Agradezco al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, (CENIDIM) por las facilidades prestadas para la revisión y reprografía de la Colección Sánchez Garza.

Agradezco a la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia por las facilidades prestadas para la revisión de los microfilmes de música sacra de la Catedral de Puebla donde pude consultar la obra musical de Juan Gutiérrez de Padilla.

Agradezco de manera especial al doctor Sergio Navarrete Pellicer por las facilidades prestadas para poder revisar el registro fotográfico del *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*, documento fundamental para esta investigación, así como sus publicaciones de la colección *Ritual Sonoro*, así como por su participación como lector en el Segundo Coloquio, sus acertados comentarios me permitieron agregar rigor a mi investigación.

Agradezco a la doctora Luisa Vilar Payá, su guía certera y orientación en fuentes y bibliografía.

Agradezco a la doctora Daniela Traffano su cálido recibimiento, orientación y consejos en Oaxaca.

Agradezco al doctor Pablo Alejandro Suárez Marrero su guía, lectura y comentarios en todos los coloquios, la nutrida bibliografía prestada y el compartir el interés por el patrimonio documental musical novohispano.

Agradezco a la doctora Gladys Zamora, cuyas observaciones precisas me permitieron enriquecer este trabajo y tener herramientas más sólidas para entablar puentes entre la historia y la musicología.

Agradezco a la doctora Gabriela Solís Robleda su guía, lectura y comentarios en los coloquios, sus recomendaciones y guía en este trabajo.

Agradezco, en forma muy especial, a la doctora Gabriela Sofía González Mireles por guiar todo este proceso, por su constante y generosa presencia, su interés en mi investigación y por encontrar la forma más adecuada de solucionar las dificultades metodológicas y narrativas de este trabajo.

Índice

Introducción	1
1. Panorama histórico-musical de la ciudad de Puebla	17
1.1. La fundación de una ciudad española	18
1.2. Crecimiento económico en Puebla durante el siglo XVII	25
1.2.1. La ciudad episcopal y la fundación de la catedral	26
1.2.2. El Coro catedralicio: un espacio organizado para el rito sonoro	38
1.3. La estructura jerárquica de la capilla musical catedralicia.....	47
1.3.1. Los cantores de la capilla musical	50
1.3.2. El cuerpo instrumental: Ministriles	72
1.3.3. El Maestro de capilla	83
2. Tres maestros de capilla de la Catedral de Puebla	93
2.1. Los inicios de la capilla musical de Puebla	94
2.2. Gaspar Fernández, un maestro de Guatemala	114
2.2.1. El origen.....	116
2.2.2. El magisterio angelopolitano.....	123
2.3. Juan Gutiérrez de Padilla, un cantor maestro	132
2.3.1. Un niño cantor malagueño.....	134
2.4. Juan García de Céspedes: mozo de coro y maestro de capilla.....	142
2.4.1. El inicio de una carrera musical en la capilla de Puebla	144
2.4.2. El maestro violonista	145
2.4.3. Juan García de Céspedes en el magisterio de capilla	149
3. Una ruta de trabajo y comercio musical novohispano	155
3.1. La música: bien económico en una urbe rica	156
3.2. El proceso de producción de bienes y servicios en la capilla musical.....	159
3.3. Los villancicos paralitúrgicos en las capillas musicales	176
3.3.1. El Cancionero Musical de Gaspar Fernández.....	185
3.3.2. Negrillos y el esplendor de la Capilla Musical de Puebla	194
3.3.3. La Colección Sánchez Garza y Juan García de Céspedes	197
3.4. Los villancicos de remedo.....	200
3.4.1. El precio del conocimiento musical: Juan de Vera y Luis Barreto, esclavos musicales.....	202
3.4.2. El villancico en la ruta de trabajo y comercio musical	205

Conclusiones	207
Glosario	212
Anexo Documental	217
Contrato de organero para viajar a México	217
Concierto con el racionero sobre el salario del sustituto del organista.....	220
Fuentes y bibliografía	222

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1.1 Cédula de la fundación de Puebla de los Ángeles, reproducción en mosaico, Museo Casa del Alfeñique, Puebla. Fotografía del Autor (F. del A).....	p. 19
1.2 Retrato de Motolinía y Juan Garcés, Anónimo S. XVI, Museo Casa del Alfeñique, Puebla. F. del A.....	p. 21
1.3 Mapa de Puebla de los Ángeles, Museo del Alfeñique, Puebla. F. del. A.	p. 36
1.4 Coro de la Catedral de Puebla. Guillermo Kahlo, INHA-SINAFO Acervo.....	p. 39
1.5 Organigrama de la capilla musical, Imagen del Autor (I. del A.)	p.50
1.6 Órgano de la Catedral de Puebla. F. del A.....	p.76
2.1 Organigrama de la capilla musical angelopolitana, I. del A.....	p. 125
2.2 Coro, sillería, facistol y órganos de la Catedral de Puebla, F. del A.	p. 127
2.3 “En nombre de Jesús” Villancico de Navidad, 1611, Cancionero Musical de Gaspar Fernández. Fotografía: Sergio Navarrete Pellicer.....	p. 129
2.4 “A la mar va mi niño”, Juan García de Céspedes Tiple 1, Colección Sánchez Garza, reprografía CENIDIM.	p.143
3.1 Esquema de unidad de producción. I. del A.	p.161
3.2. “El Mellopeo” de Pedro Cerone. Biblioteca Fray Francisco de Burgoa, Oaxaca. F. del. A	p.174
3.3 Ex Libris, Luis de Morga. <i>Cancionero Musical de Gaspar Fernández</i> , AHAAO, Fotografía: Sergio Navarrete Pellicer.	p.187
3.4 “Para los mismos indios” Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHAAO, Fotografía: Sergio Navarrete Pellicer.	p.190
3.5 “A los indios de Tlaxcala” Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHAAO, Fotografía: Sergio Navarrete Pellicer.....	p.190
3.6 “Para el Birrey” Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHAAO, Fotografía: Sergio Navarrete Pellicer.....	p.191
3.7 “Para el día de la Candelaria a 5 para monjas” <i>Cancionero Musical de Gaspar Fernández</i> , AHAAO, Fotografía: Sergio Navarrete Pellicer.....	p.192
3.8 “Tleycantimo choquiliya” <i>Cancionero Musical de Gaspar Fernández</i> , AHAAO, Fotografía: Sergio Navarrete Pellicer.....	p. 193

3.9 “Xicochi contetzintle” <i>Cancionero Musical de Gaspar Fernández</i> , AHAAO, Fotografía: Sergio Navarrete Pellicer.....	p.193
3.10 “Andrés do queda el ganado” <i>Cancionero Musical de Gaspar Fernández</i> , AHAAO, Fotografía: Sergio Navarrete Pellicer.....	p.194
3.11 Cuadernillo de Navidad, Juan Gutiérrez de Padilla. Biblioteca del Museo de Antropología e Historia. F. del A.....	p. 196
3.12 “A siolo Flasiquiyo”, Juan Gutiérrez de Padilla. Biblioteca del Museo de Antropología e Historia. F. del A.....	p. 197
3.13 Convento de la Santísima Trinidad, Puebla. F. del A.....	p. 198
3.14 “Leonor”. Colección Sánchez Garza, reprografía: CENIDIM.....	p. 200
3.15 “A la mar va mi niña”, Colección Sánchez Garza, reprografía: CENIDIM.....	p. 200
Conclusiones. Catedral de Puebla. F. del A.....	p. 211

Introducción

El presente trabajo partió de una profunda necesidad de entender, comprender y explicar el pasado musical de México, específicamente, del repertorio virreinal del siglo XVII. Durante ese periodo, el virreinato de la Nueva España tuvo un auge económico, social y artístico significativo, lo que permitió el desarrollo de centros de enseñanza y difusión musical, de suma importancia, siendo las catedrales, los centros neurálgicos del quehacer musical.

Estudiar la música creada en estos centros significó profundizar en la conformación social novohispana entendiendo la importancia y función que tenía la música dentro de la sociedad y en las estructuras simbólicas del poder cívico y eclesiástico. Éste último poseía el monopolio del conocimiento musical en ese momento. Para poder abordar estos temas, se recurrió a líneas de investigación dentro de la musicología histórica, estudios sobre sonoridad y ritual sonoro, historia cultural y estudios virreinales que aportaron explicaciones sobre la relación entre música, poder, economía y sociedad.

Para entrelazar estas diferentes perspectivas, fue necesario establecer el contexto histórico y seguir el desarrollo de la ciudad de Puebla de los Ángeles, desde su fundación hasta el término temporal de este estudio, situado en 1678 con la muerte del maestro de capilla Juan García de Céspedes, para lo cual, se revisaron diferentes obras que aportaron información imprescindible.

La obra de Miguel Zerón Zapata, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*¹, brindó información sobre la conformación de los barrios españoles e indios, la organización política y económica, la repartición de tierras y el crecimiento de la urbe. En ese mismo sentido, el estudio sobre la distribución del agua que hizo Celia Salazar Exaire en *La administración el agua en un centro urbano: la ciudad de Puebla en el siglo XVII*² permitió comprender la importancia del desarrollo hídrico en el crecimiento urbano y la distribución de barrios y oficios.

Por otra parte, el texto de Carlos Arturo Giordano Sánchez Verín, *Una mirada a Puebla de los Ángeles en los siglos XVI y XVII*³, abonó al entendimiento de la fundación, migración e intereses económicos en la fundación de la urbe; de la misma manera que la obra de José Antolín Nieto Sánchez, *Gremios, castas y migraciones en cuatro ciudades coloniales de Latinoamérica*⁴ permitió ver el impulso del desarrollo económico en la ciudad gracias al trabajo de gremios y otras corporaciones.

La importancia de la catedral como recinto principal de la ciudad episcopal, su fundación, historia, organización jerárquica y conformación arquitectónica, así como la relevancia del espacio físico del coro y su distribución laboral estratificada fue posible gracias al estudio realizado por Antonio Pedro Molero Sañudo en su tesis doctoral *La Catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelización neoclásica de José Manzo y*

¹ Zerón Zapata, Miguel. *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*. Ed. Patria, México, 1945. pp. 244

² Salazar Exaire, Celia. "De músicas amenazantes a músicas devocionales. Los sonidos indígenas en el imaginario colonial de Guatemala (siglos XVI al XVIII)." En *Estudios de historia novohispana* 60 pp. 109-130.

³ Giordano Sánchez Verín, Carlos Arturo. "Una mirada a la Puebla de los Ángeles en los siglos XVI y XVII. En *Perspectivas Latinoamericanas*, 2014.No. 11, pp. 31-41

⁴ Nieto Sánchez, José Antolín. "Gremios artesanos, castas y migraciones en cuatro ciudades coloniales de Latinoamérica." En *Historia y Sociedad* n.º 35 2018 1: pp. 171-197 <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n35.70215>

*Jaramillo*⁵, la riqueza de fuentes primarias analizadas por el autor y la detallada revisión histórica permitió establecer un abundante contexto para la inserción de la capilla musical en el espacio arquitectónico del edificio catedralicio y en el escenario de la ciudad episcopal, diseñado para el ritual sonoro que se llevaba a cabo en ambas partes.

Gracias al puente que se tendió con la musicología, se revisaron de fuentes cuyo principal interés se centró en la música, creación y contexto histórico. En 1967, Robert Stevenson examinó el manuscrito llamado *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*, su labor como musicólogo e historiador del pasado musical americano estuvo centrada en el rescate y catalogación de fuentes primarias que registraron la actividad musical de maestros de capilla en Latinoamérica. Sus libros *Música de Navidad de México Barroco*⁶ y *Antología de Música Colonial Latinoamericana*⁷, así como el artículo *El “Distinguido Maestro” de la Nueva España: Juan Gutiérrez de Padilla*⁸, constituyen uno de los puntos de partida fundamentales para el conocimiento y entendimiento de la música novohispana y sus implicaciones culturales, sociales y estéticas.⁹

Otro de los autores básicos para adentrarse en el tema es Thomas Standford, quien realizó la catalogación y resguardo en microfilm de las obras de Juan Gutiérrez de Padilla

⁵ Antonio Pedro Molero Sañudo. *La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelización neoclásica de José Manzo y Jaramillo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Madrid, 2014. pp. 1579

⁶ Stevenson, Robert M. *Christmas music from baroque Mexico*. University of California Press. 1974. pp.194

⁷Stevenson, Robert M. *Latin American colonial music anthology*. University of California Press, 1975. pp 370

⁸ Stevenson, Robert M. “The “Distinguished Maestro” of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla.” En *Hispanic American Historical Review*. Volumen XXXV, No. 3, Agosto, 1955. pp 363-373

⁹ Es importante destacar que las investigaciones de Stevenson fueron precedidas por el temprano trabajo musicológico que realizó el compositor Miguel Bernal Jiménez en el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa en Morelia, publicado en 1939 por la Universidad Michoacana de San Nicolás. El descubrimiento de obras coloniales despertó el interés del compositor en difundir la música compuesta durante el periodo virreinal. Este hallazgo despertó el interés de otros musicólogos, como Stevenson, que vieron en estos acervos, la oportunidad de indagar en el pasado musical americano. Para mayor referencia se puede consultar el artículo de Miguel Bernal Jiménez, *El archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*. Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939. pp 45. N. del A.

encontradas en el Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla¹⁰, así como de la primera catalogación de la Colección Sánchez Garza resguardada por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, CENIDIM.

A partir de estas investigaciones y fuentes primarias, la bibliografía en torno al pasado musical del México novohispano se ha diversificado, tomando diferentes perspectivas que ponderan líneas de investigación desde lo social, antropológico, estético, poético, teatral, económico, político, religioso y musicológico. Así, las publicaciones de Aurelio Tello han sido fundamentales para establecer un acercamiento panorámico a la actividad musical novohispana, desde su primera catalogación y transcripción del *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*¹¹, *Catedral de Puebla: Catálogo y Apéndice Bibliográfico de Compositores Novohispanos*¹², *Colección Sánchez Garza, estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*¹³. A partir de ahí, se desprendieron diversos autores cuyos aportes especializados brindaron luces y matices sobre el tema.

Resultó, por demás importante, la revisión de las investigaciones publicadas por Omar Morales Abril, quien ha realizado diversos artículos sobre la biografía de Gaspar Fernández; con Margit Frenk publicó un estudio del *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*¹⁴,

¹⁰ Standford, Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. Instituto Nacional de Antropología e Historia-INAH. México, 2002. pp. 472

¹¹ Tello, Aurelio. *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*. CONACULTA, INBA, CENIDIM. México, 2001. pp. 363

¹² Tello, Aurelio; presentación. *Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*. CONACULTA, INBA. 2015. pp. 540

¹³ Tello, Aurelio et al. *Colección Sánchez Garza, estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. Secretaría de Cultura, INBAL, 2018. pp. 590

¹⁴ Frenk, Magrit. *Cancionero poético de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616)*. Clásicos de la Lengua Española, Academia Mexicana de la Lengua. México. 2022 pp. 441

enfoque multidisciplinario que contempla poesía, fuentes y música, así como aspectos históricos fundamentales para comprender el contexto del compositor.

Es gracias a los estudios de Morales Abril que se conoció el origen guatemalteco de Gaspar Fernández; la consulta y rastreo en actas de cabildo que hizo Morales Abril dio luz sobre el error cometido por Stevenson al confundirlo con el organista Gaspar Martínez¹⁵. Morales Abril ha seguido una línea rigurosa de estudio sobre maestros de capilla, músicos y producción musical, especialmente sobre el villancico novohispano, siguiendo un circuito de comercio musical cuyos caminos conectaban a la Catedral de Guatemala con las de Oaxaca, Puebla y Ciudad de México y en su tesis doctoral *Teatralización de los villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de los rasgos de teatralidad*¹⁶, propone un modelo para entender y encontrar los aspectos teatrales representables del villancico novohispano, comprendiendo que no sólo se trataba de música y poesía sino una acción performática que se desarrollaba, de manera ejemplar, en los escenarios urbanos de las ciudades novohispanas.

Caso fundamental es su estudio sobre Juan de Vera¹⁷, cantor, compositor y arpista esclavo activo en Puebla antes y durante el magisterio de Gaspar Fernández, permite abrir el cuestionamiento sobre la presencia de esclavos en las capillas musicales novohispanas, fenómeno que, después fue posible comprobar, se repite en la capilla musical de la Catedral

¹⁵ Morales Abril, Omar. “Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII”, en *Ejercicio y enseñanza de la música*, Oaxaca, CIESAS, 2013, pp. 71-125

¹⁶ Morales Abril, Omar. Tesis doctoral. *Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad*. UNAM. pp 566

¹⁷ Morales Abril, Omar. “El esclavo negro Juan de Vera: Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (Floruit 1575-1617)”. En *Coloquio Nacional Historia de la Música en Puebla*, Organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla. 2009 pp 22

de Oaxaca y en la Catedral de Ciudad de México, permitiéndome pensar que era una práctica relativamente común en las capillas musicales novohispanas.

En el caso de Juan Gutiérrez de Padilla, las publicaciones de Nelson Hurtado en la revista de la Sociedad Venezolana de Musicología resultan fundamentales, por su trabajo con las actas de cabildo y Fábrica Espiritual del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla¹⁸, así como el trabajo de Stevenson sobre Maestros de Capilla y Organistas de Puebla en los siglos XVI y XVII, que nos permite analizar la genealogía y movimiento de las capillas musicales en la catedral poblana.

A estos estudios se suma la obra coordinada por Gustavo Mauleón Rodríguez, *Juan Gutiérrez de Padilla y la Época Palafoxiana*¹⁹ que explora la relación del músico con el obispo Palafox en un momento de auge para la ciudad de Puebla, en este sentido, en entendimiento de la música como parte de las acciones políticas del obispado resultan fundamentales para comprender los alcances de ésta dentro de la vida política de una ciudad tan importante. El hecho que Palafox consideró a Gutiérrez de Padilla su “amigo de música” resulta muy interesante, ya que la actividad de Gutiérrez de Padilla sale del recinto catedralicio para accionar en la vida civil y política de la ciudad y del eje de comercio musical que se extiende más allá del Atlántico. En este sentido, la obra de Luisa Vilar Payá²⁰, si bien está centrada en la música litúrgica, aporta una mirada profunda sobre la relación de la música y la política en la ciudad de Puebla.

¹⁸ Hurtado, Nelson. “Juan Gutiérrez de Padilla”. En *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*. Año IV, enero-junio, No 06, Venezuela. 2004 pp. 17-32

¹⁹ Mauleón Rodríguez, Gustavo. *Juan Gutiérrez de Padilla y la época Palafoxiana*. Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2010 pp. 255

²⁰ Vilar Payá, Luisa. “Música, política y ceremonia en el día de la consagración de la catedral de Puebla” en *Historia Mexicana*. Vol 70, n, 4 2021 pp. 1869-1915.

Sobre el tema político y su relación con la música, específicamente durante la consagración de la Catedral de Puebla bajo el obispado de Palafox, el estudio de Luisa Vilar Payá “Música, política y ceremonia en el día de la consagración de la Catedral de Puebla”, publicado en 2021 en la revista *Historia Mexicana* me permitió contemplar la imbricación de la música y la política. En este artículo se analiza la forma en que, desde el discurso simbólico musical, las actuaciones políticas y las relaciones de poder se dieron en la élite angelopolitana y corroborar la importancia que tuvo la música en la demostración del poder político y económico de la ciudad ante el virreinato y también ante la corona.

Otro conjunto de obras fundamentales son la colección realizada bajo la coordinación general de Sergio Navarrete Pellicer y que dan por resultado *Ritual Sonoro Catedralicio*²¹, que abarcan diferentes y ricos aspectos del quehacer musical en la sociedad novohispana desarrollado en las catedrales del virreinato. En esta colección se puede analizar al villancico como parte de los exámenes de oposición para el magisterio de capilla, el entendimiento social de los villancicos indios, mestizos y de remedo, las diversas devociones que desembocaban en el villancico, la relación de la ciudad como productor y escenario de la música devocional, los villancicos como parte del paisaje sonoro de una ciudad episcopal y la forma en cómo esta música pasaba de los recintos catedralicios a los centros parroquiales y las capillas musicales de los pueblos de indios así como los privilegios y movi­lidades de los cantores, maestros de capilla y ministriles. Esta situación constituyó un fenómeno común en todo el virreinato que resultó interesante en el caso de la ciudad de Puebla por las particularidades de su conformación social y económica.

²¹ Navarrete Pellicer, Sergio, coordinador general. Galí Boadella, Montserrat, coordinadora. *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*. CIESAS. 2013. pp. 381

El abordaje de las fuentes primarias ha sido un nuevo reto, se consultaron diversos documentos, siendo el primer acercamiento el *Cancionero Musical de Gaspar Fernández* en el registro fotográfico realizado por Sergio Navarrete Pellicer y que actualmente se encuentra bajo resguardo del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca. Este manuscrito resulta de gran valor, ya que es uno de los documentos más importantes del patrimonio documental musical de América. Gracias a este acercamiento fue posible hacer un recuento y énfasis en las obras cuyo texto está en indio, mestizo, negrillo o guineo, así como de otras particularidades de interés histórico que se dieron durante la investigación y que resultaron relevantes ante el contraste con otras fuentes documentales.

La consulta de los microfilmes de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia que contienen la colección de música sacra del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, permitió poner énfasis en el estudio de los villancicos en negrillo o guineo presentes en los cuadernillos de Navidad que abarcan los años de 1651 hasta 1659, en esta revisión fue posible los temas abordados por el compositor, e inferir el interés del cabildo por la producción musical para celebraciones navideñas en los años de mayor presupuesto de la capilla musical.

En estos cuadernillos se puede observar el uso de la notación mensural prevaleciente en el siglo XVII con una caligrafía más grande que en el manuscrito de Fernández, probablemente para facilitar la lectura de los cantantes. Otro aspecto que se observó en los cuadernillos es la diversidad de villancicos, en el mismo se pueden encontrar obras en gallego, castellano, vizcaíno, así como villancicos negrillos y guineos, y, aunque se hace mención, en algunos, de la participación de indios, no aparece ninguno en náhuatl o mestizo.

La tercera colección músico-documental consultada para la realización de este trabajo fue parte de la Colección Sánchez Garza resguardada por el CENIDIM, dicha colección reúne

un corpus de 398 obras entre las cuales se encuentra música religiosa, motetes, canto llano, música profana, música de órgano y villancicos fechados entre el siglo XVI y el siglo XIX proveniente del Convento de Concepcionistas de la Santísima Trinidad de Puebla.

Esta colección fue adquirida a principios del siglo XX por el coronel Jesús Sánchez Garza que fue contactado por el dueño de la fábrica de papel de Loreto y Peña Pobre quien compró el lote a la monja encargada de la custodia de música del convento que la vendió como material reciclable. Más adelante, en 1966, Thomas Standford entabla contacto con Adelaida Frank, viuda de Sánchez Garza con el propósito de conocer y catalogar la colección dada su experiencia en la clasificación de la música de la Catedral de Ciudad de México.

Aquí se encontraron obras que permitieron ver la diversidad de gustos musicales de Puebla por cuatro siglos, algunos villancicos de compositores que resultan importantes en el estudio de la música en Nueva España como Juan de Baeza Saavedra, Antonio de Salazar, Nicolás Jiménez de Cisneros, Juan Gutiérrez de Padilla y el mismo Juan García de Céspedes. Aquí es fundamental resaltar que esta música fue interpretada por las monjas concepcionistas y, si bien no fue el objetivo de este trabajo, sí nos permite plantear la necesidad de indagar y profundizar en la educación musical de las mujeres, ya que la música de la colección Sánchez Garza fue creada para estas monjas con educación musical, incluso es posible ver los nombres de las intérpretes en los cuadernillos y esto nos revela la importancia de las mujeres en el quehacer musical y que son parte fundamental del esplendor de la música novohispana.

Si bien, se dio preferencia a los villancicos de Juan García de Céspedes, de los cuáles sólo se encuentran dos obras, una de corte profana y la otra de corte teatral, ambas en castellano, se puso atención en el conjunto de obras anónimas del siglo XVII cuyo texto estuviera, también, en negrillo o guineo, no fue posible encontrar obras en náhuatl o mestizo.

Será propuesta de un trabajo posterior realizar una antología de obras con esas características provenientes de las tres colecciones.

Parte de medular de este trabajo fue la consulta de actas capitulares, autos y acuerdos de los cabildos catedralicios de las catedrales de Puebla, Oaxaca, México, Morelia, Guadalajara y Durango transcritas y contenidas por el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, MUSICAT, bajo la coordinación general de Lucero Enríquez Rubio y fue de particular interés el proyecto “MUSICAT, Actas de Cabildo y Otros Ramos” cuya corresponsable es Flora Elena Sánchez Arreola. La labor de selección y transcripción de actas de cabildo centradas en temas de música y capilla musical realizada por el MUSICAT, fue fundamental en este trabajo para comprender, ejemplificar, comparar y contextualizar las diferentes decisiones, especialmente de índole económica, que tomó el cabildo catedralicio en la conformación, regulación, crecimiento, formación y sujeción de la capilla musical y las personas que la integraron, desde mozos de coro hasta maestros de capilla, así como lo relacionado con los bienes materiales e intelectuales generados, adquiridos o vendidos²².

Finalmente, la revisión de la obra de Burke, *¿Qué es la historia cultural?*²³ como eje de vinculación con la historia cultural fue importante en el desarrollo de este trabajo para plantear la coexistencia de diferentes aspectos de la historia presentes en esta investigación como la economía, la política y el campo simbólico de la música, los aspectos de la

²² A lo largo del trabajo se citaron diversas actas de los cabildos catedralicios de Puebla, Ciudad de México, Oaxaca, Morelia, Guadalajara y Durango contenidas en el programa “Actas de cabildo y otros ramos” de MUSICAT. Todas las actas que se citan y que tienen como número de identificación las siglas PUE (Puebla), MEX (México), OAX (Oaxaca), MOR (Morelia), DUR (Durango), están disponibles en <http://www.musicat.unam.mx>

²³ Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós. 2006 pp. 169

celebración y la contraposición entre lo culto y lo popular manifestado en la música para la celebración religiosa ordinaria y el villancico paralitúrgico de carácter popular.

De esta manera, esta investigación se sitúa en un punto que permite el trabajo conjunto de la historia cultural y la musicología, ya que fue posible establecer puentes entre ambos campos del conocimiento para entender cómo la creación musical ha sido parte fundamental de la construcción y negociación de significados en diferentes contextos sociales, y que ésta es parte de un proceso continuo de participación dentro de los campos de poder de la sociedad incluso, como un reflejo del poder y estatus entre las ciudades.

De esta manera, en este trabajo expongo los resultados de una investigación que responde a la pregunta ¿Fue la música un conjunto de bienes y servicios de consumo y con valor económico en la sociedad novohispana? Tomando como ámbito de estudio la catedral de la ciudad de Puebla, construí las respuestas analizando los espacios, mecanismos y actores encargados de la producción, difusión, conservación y circulación de música durante el siglo XVII, así como la forma en que se reguló la creación musical y la estructura jerárquica en que se organizó todo lo relativo al ejercicio y trabajo musical dedicado al rito sonoro, tanto al interno del recinto catedralicio, como en las celebraciones populares en las que participaba el pueblo.

En este estudio propongo que el núcleo de esta organización fue la capilla musical catedralicia, desde la cual, el cabildo eclesiástico reguló todo lo relativo a la música y que concentró las funciones de reclutamiento de personal, formación, ejecución, creación, prestación de servicios, generación de ideas, administración de bienes materiales e intelectuales y dirección de la música. La capilla musical funcionó como el órgano de la Iglesia encargado de la vida musical de la ciudad. Esta situación, que sucedió en otras

ciudades y catedrales tanto novohispanas como peninsulares, me llevó a establecer la siguiente hipótesis: la organización jerárquica de la capilla musical novohispana permitió su funcionamiento como una unidad corporativa de trabajo y producción de bienes y servicios musicales susceptibles de intercambio comercial, que circularon tanto al interno de la ciudad, como a través de una ruta de trabajo y comercio establecida por los caminos que conectaron a centros urbanos y catedrales en la Nueva España.

La comprobación de esta propuesta, se llevó a cabo a través del estudio del caso de la capilla musical de la Catedral de Puebla de los Ángeles y delimité el rango temporal entre 1606 y 1678, ya que durante estos setenta y dos años, el magisterio estuvo a cargo de tres maestros de capilla vitalicios, los cuales, bajo su gestión, sentaron las bases y llevaron la actividad musical de la catedral angelopolitana a un punto de esplendor y desarrollo tal, que la capilla musical de Puebla se convirtió, en algunos momentos, en el centro productor musical más importante de la Nueva España junto con la Catedral de México, además de tener, en algunos momentos, el mayor presupuesto y personal para su funcionamiento²⁴.

Además, durante esta época, la producción musical en Puebla fue un espacio de negociación entre diversas devociones, punto de unión de localidades y culturas diferentes que lograron converger y manifestarse en los espacios sonoros urbanos y eclesiásticos y que tuvieron particularmente, en el villancico paralitúrgico de carácter popular, un género musical, poético y teatral que manifestaba los gustos, consumo y preferencias musicales de la sociedad de la urbe poblana²⁵.

²⁴ Stevenson menciona en su artículo *El "Distinguido Maestro" de la Nueva España: Juan Gutiérrez de Padilla* que la capilla musical de Puebla tuvo un presupuesto mayor al doble del presupuesto de la capilla musical de Ciudad de México, este punto se desarrolló más adelante en el trabajo. N. del A.

²⁵ Morales Abril, Omar. "Villancicos de remedo en la Nueva España" en *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Aurelio Tello, coordinador. CIESAS, 2013. pp. 11-38

Para comprender el funcionamiento de la capilla musical angelopolitana y las diversas razones políticas, económicas, religiosas y sociales que la llevaron a un esplendor estético y económico ejemplar en la Nueva España, se estudió la forma en la que la ciudad fue fundada y su crecimiento económico, político y social de la mano de las autoridades eclesiásticas y civiles, comprendiendo que el desarrollo eclesiástico y de los rituales y conformaciones religiosas iban de la mano del desarrollo civil, político y económico. Este trabajo conjunto e indisoluble perfiló de manera integral a la ciudad y su auge como el ambiente propicio para la creación, crecimiento y esplendor de la capilla musical angelopolitana.

La contextualización, análisis y estudio del caso se desarrolla en tres capítulos en los que se abordaron objetivos específicos enfocados en el entendimiento del contexto histórico de la ciudad, la conformación de la capilla musical poblana y su consolidación con los magisterios vitalicios para, finalmente, analizar el trabajo y comercio musical realizado en la ciudad, así como, la circulación de bienes y servicios musicales que fue posible gracias a la conexión de caminos existentes que comunicaron catedrales y centros urbanos, que funcionaron como una ruta de trabajo y comercio musical.

En el primer capítulo se planteó el contexto histórico y musical relacionado con la fundación de Puebla de los Ángeles como un proyecto humanista de ciudad de labradores españoles sin encomienda que fueran capaces de auto sustentarse. Posteriormente, se estudió la catedral como centro neurálgico del espacio urbano y sede del magisterio y del rito sonoro, la relación del cabildo eclesiástico en la conformación, reclutamiento y regulación de la capilla musical y, finalmente, la estructura jerárquica y distribución del trabajo musical de los integrantes de la capilla, el organigrama de cargos, salarios asignados, funciones, obligaciones, sanciones y privilegios de los que gozaban cada uno de los miembros.

En el segundo capítulo se analizó la conformación de la capilla musical de Puebla, la forma en que se estableció la dirección artística de la música, del ritual interno de la catedral y la demanda de obras paralitúrgicas para celebraciones al exterior e interior del recinto. En este capítulo fue necesario recurrir a la musicología histórica para poder comprender el interés que tuvo el cabildo eclesiástico en la contratación de un maestro que ocupara el cargo de manera vitalicia para lograr el asentamiento y desarrollo de la capilla, lo cual, se materializó con la contratación de Gaspar Fernández en 1606, quien, durante veintitrés años estuvo al frente de la capilla musical, la cual, alcanzó, probablemente, destreza técnica y solvencia musical, que se reflejó en la producción de las obras compuestas por Fernández.

Tras la muerte de Fernández en 1629, el magisterio quedó a cargo del cantor malagueño Juan Gutiérrez de Padilla, cuyo magisterio, ayudado por la figura del obispo Juan de Palafox y Mendoza, significó el esplendor de la capilla musical angelopolitana, ya que contó con el mayor presupuesto dedicado a la música en todo el virreinato, así como con la mayor cantidad de personal dedicado al trabajo musical. Además de sus funciones como maestro de capilla, Gutiérrez de Padilla fue un empresario constructor de instrumentos musicales que dotó a Puebla y otras ciudades de aerófonos de gran demanda. Gutiérrez de Padilla estuvo al frente del magisterio por treinta y cinco años, siendo sucedido por Juan García de Céspedes quien había sido su asistente y que había formado parte de la capilla musical desde niño, formado, muy probablemente, por el mismo Gutiérrez de Padilla

El tercer capítulo de este trabajo se centró en el análisis de las fuentes primarias que contienen parte de la producción musical de los tres maestros de capilla que logran llegar hasta nuestros días, se contextualizaron estas fuentes con otras fuentes primarias procedentes

de actas capitulares de las catedrales de Puebla, México, Oaxaca, Morelia y Guadalajara. Cabe mencionar que estos documentos están presentes en los tres capítulos del trabajo.

La importancia de este trabajo radica en establecer diferentes perspectivas sobre la conformación jerárquica, funcionamiento, formación y producción de la capilla musical angelopolitana, su papel en el desarrollo de la música novohispana, especialmente sobre el villancico y su entendimiento como una unidad de trabajo y producción artística. Es a través de esta mirada que busco atraer la atención de nuevos investigadores con enfoques multidisciplinarios hacia fenómenos sociomusicales que suelen no observarse en el estudio de la historia de la música o bien en el estudio histórico de los fenómenos musicales. Resulta importante comprender a la música no sólo como un arte ornamental sino como un conjunto de bienes y servicios de interés económico que son, tanto materiales como intelectuales y que en su cadena de producción intervienen diversos intereses, conocimientos, materiales y formaciones especializadas, sin dejar de lado el papel fundamental que cumple la música en la sociedad.

Asimismo, que el conocimiento, destreza de ejecución, capacidad de copia y escritura de la música resultaba una producción consumible, deseable y demandada en su época. La existencia de centros de producción y comercio musical en la Nueva España pudo significar obtención de privilegios sociales, económicos y laborales. Así, la búsqueda de esos privilegios y mejoras favoreció el establecimiento de una ruta de trabajo y comercio, marcada por los caminos que conectaron a las principales ciudades catedralicias novohispanas; espacios donde músicos, ejecutantes, copistas, comerciantes de libros de música y manuscritos musicales, así como fabricantes de instrumentos buscaban el mejor espacio para

su desarrollo y que las destrezas de algunos, sin importar la casta, significaron oportunidad para cierta movilidad social imposible de conseguir fuera de la esfera de la música.

1. Panorama histórico-musical de la ciudad de Puebla

En este capítulo se busca entender las particularidades de la ciudad de Puebla de los Ángeles en el conjunto de urbes novohispanas que hicieron de ella un centro de poder y riqueza durante el siglo XVII. Una posición privilegiada geográficamente, en un valle, poseedor de tierras fértiles y haciendas de gran producción agrícola, así como punto de paso entre Ciudad de México, Oaxaca y Veracruz, que la convirtieron en nodo de mercancías.

En esta investigación destaca la comprensión de Puebla como una ciudad episcopal, cuyo modelo atrajo gran cantidad de conocimiento y desarrollo simbólico, para la élite y las castas, el desarrollo de oficios asociados a la urbe y la presencia de esclavos.

El observar a Puebla desde la perspectiva de una ciudad episcopal, permitirá argumentar que la posición del poder eclesiástico concentrado en la catedral es fundamental para entender la relación que ésta estableció con los conventos y recintos parroquiales cercanos y con el cabildo, valorando la importancia del trabajo conjunto del cabildo y la catedral para las celebraciones fuera del recinto catedralicio. Esta relación fue común en varias ciudades novohispanas y aún en otras peninsulares, permitiendo comprender que fue una relación común en la organización política de los centros urbanos españoles²⁶.

En este primer capítulo también, comprenderemos la función de la capilla musical, su organización jerárquica y la distribución del trabajo y responsabilidades, la forma en que

²⁶ Galí Boadella, Montserrat. “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal” en *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*. Montserrat Galí Boadella, coordinadora CIESAS, 2013. pp. 63-92

funcionaba para la música de las celebraciones ordinarias al interior de la catedral y las celebraciones fuera del recinto. Es en estas diferencias en las que podremos comprender la importancia del villancico y el villancico paralitúrgico de carácter popular, como parte de la comunicación entre catedral y sociedad siendo la capilla musical y el maestro de capilla el interlocutor encargado de integrar las negociaciones devocionales integrando los lenguajes musicales de la gente con los de la Iglesia. Finalmente, se abordará a la música como un bien económico y parte de la representación de su poder político.

1.1. La fundación de una ciudad española

La fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles se da oficialmente el 16 de abril de 1531 y originalmente se proyectó como una ciudad de labradores españoles y conquistadores no encomenderos, un ensayo urbano producto de las revisiones que la Corona tenía sobre el sistema de la encomienda, buscando que los españoles que llegaban a América sustentaran sus productos y subsistencia a partir de su propio esfuerzo.



Ilustración 1 Réplica de cédula de fundación de Puebla de los Ángeles. Museo Casa del Alfeñique. Puebla. F. del A.

Por otra parte, al establecer su asentamiento como una región vecina al centro de poder indígena de Tlaxcala, relevante por su alianza política con el mundo hispano, el obispo de Tlaxcala, Julián Garcés, buscó que su obispado tuviera una sede episcopal diferente. De modo que, favoreció la fundación de una ciudad española en su obispado que cumpliera con varias características: ser una ciudad española, que fuera un centro urbano que tuviera funciones de depósito de mercancías y punto de descanso entre el puerto de Veracruz y la Ciudad de México, que no tuviera población indígena de importancia para impedir que los españoles pusieran a la población originaria a su servicio, que contara con clima templado favorable, con buena afluencia de agua, tanto en fuentes y ríos -para consumo y obraje-, como en lluvias regulares que favoreciera el cultivo de trigo y otros cultivos europeos, así como,

pastizales para rebaños y otros recursos naturales como madera y piedra y que, además, tuviera la capacidad de albergar una catedral como sede del poder episcopal, respaldada por la Segunda Audiencia de México, que además contó con la presencia de españoles de prestigio con posición económica favorable, apoyo del rey Carlos I que otorgara ventajas económicas a los colonos y, por supuesto, por el interés y fuerza del Obispo de Tlaxcala²⁷.

De tal forma, Puebla de los Ángeles no sólo fue un ensayo urbano para españoles pobres, conquistadores sin encomienda y aventureros, sino también, sede de un embate político que buscó y forjó el éxito económico de la ciudad a fin de poblarla y hacerla fructífera a toda costa y que contaba con el empuje y convicción conjunta del Obispo Garcés, el presidente de la Real Audiencia don Juan de Salmerón y la presencia de los frailes franciscanos representados por fray Toribio de Benavente -Motolinía-.

²⁷ Albi Romero, Guadalupe. “La sociedad de Puebla de los Ángeles en el siglo XVI” en *Anuario de la Historia de América Latina*, No. 7, 1970. pp 75-145



Ilustración 2 Retrato de Fray Toribio de Benavente, Motolinia y Juan Garcés, Obispo de Tlaxcala, fundadores de Puebla de los Ángeles. Anónimo, Museo Casa del Alfeñique. F. del A.

Esta particularidad hizo que la ciudad tuviera un uso de suelo y tenencia de la tierra diferente al sistema español de otras regiones, de modo que las propiedades estaban limitadas a seis o siete hectáreas por caballería, las cuales fueron aumentando según los gobiernos virreinales. Las cesiones de tierras a colonos españoles se dieron principalmente en el altiplano poblano y tierras bajas donde se localizaba el distrito de producción del azúcar, mientras que las tierras altas con mercedes mayores de entre dos y cuatro caballerías, dentro de los distritos de Tepeaca, Huejotzingo, Tochimilco, Cholula, Tenango, Acatzingo, siendo la de Tecamachalco la más grande con seis caballerías. Estas tierras se destinaban a la agricultura, trigo, especialmente y al ganado menor.²⁸

²⁸ Op. Cit.

Puebla contó con una política de colonización que le permitió recibir una migración importante, especialmente de labradores, artesanos y agricultores que venían de España. Esta migración incluyó a una significativa suma de esclavos traídos de África, además de la población de naturales que no se asimiló a las ciudades indias cercanas. Así, aunque no estaba planeado que los indios estuvieran al servicio de los españoles y no trabajaran las tierras dadas a españoles por el cabildo, varios grupos de indios terminaron asentándose en la periferia inmediata de la ciudad a pesar de no estar contemplados en la traza original de la ciudad.

El poder eclesiástico intervino para poder tener trabajadores indígenas en la construcción de la catedral -además de otras construcciones necesarias para el crecimiento y manutención de la ciudad- lo cual permitió establecer contratos temporales con los caciques de poblados indígenas cercanos, como Cholula y Tlaxcala, quienes intercambiaron el tributo por el servicio y acordaron la presencia y provisión de indios que entrarían a la ciudad cada semana, de esta manera, habría permiso para tener una significativa cantidad de indios al servicio español. Tentativamente, de manera temporal, ya que el oidor contemplaba la idea de que, toda vez que se construyeran y establecieran las casas y las tierras fueran cíclicamente productivas según el sistema de cultivo español, los indios podrían dejar el servicio y la ciudad²⁹. Así, Puebla tuvo una enorme diversidad étnica que ocupó su territorio de manera desigual tanto por su composición social estamental, como por la capacidad de habitabilidad del terreno³⁰.

²⁹ Giordano Sánchez Verín, Carlos Arturo. “Una mirada a la Puebla de los Ángeles en los siglos XVI y XVII.”, 31-41

³⁰ *ibid*, p. 35

Las características particulares de la ciudad conformaron un núcleo o centro de una ciudad española que construyó los barrios indios en la periferia de los límites españoles. Las laderas y el río Atoyac marcaban el espacio dedicado a los asentamientos indígenas, el barrio de Santa Ana estaba destinado a los indios tlaxcaltecas, en el barrio de San Pablo el antiguo se asentaron, principalmente, tlatelolcas y mexicanos, mientras que, en San Pablo el nuevo, estuvo habitado por texcocanos mientras que los cholultecas se establecieron en el barrio de Santiago. Si bien en sus orígenes, estos barrios estuvieron exentos de tributo, con el tiempo se realizó una tasación a fin de recaudar recursos equiparables a los establecidos con otros pueblos como Cholula o Tlalmanalco³¹.

En este sentido es necesario comprender que la posición geográfica privilegiada de la ciudad de Puebla de los Ángeles, situándose en el valle poblano-tlaxcalteca que fue de enorme fertilidad y que permitía una relación económica intensa entre el campo y el centro urbano, favoreció el crecimiento de la urbe³².

La abundancia de alimentos mantenía los precios bajos y esto permitía la acumulación de riqueza de la ciudad, desde el siglo XVI hubo una intensa actividad agrícola y ganadera en los valles cercanos a la ciudad, como Atlixco, Huejotzingo y Tepeaca. Múltiples ranchos y haciendas en las afueras de Puebla mantuvieron a la región como una de las más productivas de todo el virreinato. Sin embargo, al iniciar la segunda mitad del siglo XVII, la abundancia agropecuaria se torna desfavorable y esto tendrá un fuerte impacto en la ciudad, asunto que se tratará más adelante en el trabajo.

³¹ Giordano. “Una mirada a la Puebla de los Ángeles” 38

³² Zerón Zapata, Miguel. *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*.

Además de la producción agrícola, la ciudad de Puebla contaba con manantiales de agua potable que permitía abastecer a la población urbana libre y abundantemente, el manantial de La Cieneguilla, cercano a la salida hacia Tlaxcala, abastecía a gran parte de la ciudad, asimismo, existían dos manantiales cercanos al convento de San Francisco, uno más cercano al Convento del Carmen y uno más en la Hacienda de Amaculcan mercedado a los Jesuitas.³³

Sumado a los manantiales, la ciudad contaba con tres ríos que surtían de agua a la ciudad; el río Atoyac, permitía, además, la delimitación de los barrios españoles e indígenas al norponiente de la ciudad. El otro límite de la ciudad, al oriente, lo marcaba el río Alseseca, estos ríos eran utilizados también para activar los molinos de trigo, el trabajo de obraje y también para las labores de curtir piel, mientras que el río San Francisco era el desagüe de la ciudad.

Bajo estas condiciones de abundancia, Puebla de los Ángeles logró un importante desarrollo económico que le permitió consolidarse como el segundo centro urbano más importante del virreinato. Puebla producía textiles, contando con un aproximado de 34 obrajes que trabajaban, principalmente, lana, y estaban destinados al consumo local, así como el trigo, pieles, embutidos y ganadería. Más adelante, en la segunda mitad del siglo XVII, se agregaría la explotación del maguey y el pulque, por el cual, la Real Hacienda logró cobrar importantes impuestos³⁴.

³³ Salazar-Exaire, Celia. *La administración del agua en un centro urbano colonial: la ciudad de Puebla en el siglo XVII*.

³⁴ Giordano Sánchez Verín, Carlos Arturo. “Una mirada a la Puebla de los Ángeles en los siglos XVI y XVII.” pp. 39

1.2 Crecimiento económico en Puebla durante el siglo XVII

El trato que recibió la Ciudad de Puebla por parte de la monarquía fue, por demás, favorable. Las parcelas que se entregaban a los españoles por la Audiencia de México eran suficientemente grandes para la manutención familiar y al mismo tiempo, generar recursos y riqueza, además de que, por un tiempo, la ciudad estuvo exenta de los diferentes tributos como la alcabala y el portazgo, todo concedido con el favor de Carlos I. Por esa razón, la ciudad gozó de una posición económicamente privilegiada en la Nueva España: los habitantes de Puebla tuvieron tierras, un gobierno similar al de España y, además, no pagaban tributos, sin duda, esto estimuló la migración y residencia en la ciudad.

La abundancia económica permitió el desarrollo temprano de la especialización de oficio, entre 1637 y 1643, la ciudad de Puebla contaba con diferentes artesanos que presentaron cartas de examen expedidas por el cabildo y que estaban incorporados a la estructura corporativa del gremio, de los cuales: 4 eran herradores y albitares, 2 cereros, 9 sederos enfocados en el trabajo de gorros, 2 curtidores, 1 sillero, 16 sastres, 4 carpinteros, y 14 zapateros³⁵ Una ciudad fundada por labradores españoles que significó una urbe productiva, bajo un concepto de tenencia de la tierra y el uso de suelo novedoso que funcionara, de alguna manera en contraposición al sistema de propiedad grande o masiva que regía en España y que se heredaba a la Encomienda, favoreciendo el cultivo de trigo en el virreinato.³⁶

³⁵ Nieto Sánchez, José Antolín. “Gremios artesanos, castas y migraciones en cuatro ciudades coloniales de Latinoamérica.” pp. 171-197 <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n35.70215>

³⁶ Giordano Sánchez Verín, Carlos Arturo. “Una mirada a la Puebla de los Ángeles en los siglos XVI y XVII.” pp. 40

Podemos observar, entonces que la ciudad fue favorecida en términos agrícolas y comerciales, lo cual desarrolló su población, junto con los privilegios administrativos recibidos que dieron como resultado la expansión territorial, desarrollo de unidades de producción nutridas por la fuerza de trabajo local y acaparamiento del mercado local permitiendo que la economía española se sobrepusiera a la indígena. Aunado a esto, Puebla se benefició por ser el punto de conexión de rutas comerciales en torno a la plata, entre Veracruz, Ciudad de México, donde Puebla proveía las manufacturas para esta actividad, así como su cercanía con diversos asentamientos indígenas favoreció el incremento de la mano de obra necesaria para el desarrollo de las actividades económicas de la ciudad³⁷.

1.2.1. La ciudad episcopal y la fundación de la catedral

La conformación de la vida social de la ciudad de Puebla estuvo fuertemente influida por la acción del clero que, al principio, fue definida por la presencia de frailes franciscanos que supervisaron el primer asentamiento al este del río Almoloya -San Francisco-, el cual se perdió por diversas circunstancias de índole natural, y se replanteo en la otra orilla del río, lugar que se convirtió en la sede definitiva.

El trazo de la ciudad se realizó acorde a las ideas de urbanismo renacentista imperantes en Europa³⁸. De esta manera, la ciudad podía ostentar el rango jurisdiccional de la arquidiócesis que imprimió el obispo Julián Garcés, quien logró que la Corona hiciera el

³⁷ Loreto López, Rosalva. *Escasez, guerras y desigualdad social. El proyecto modernizador de sistema de abasto hídrico de una ciudad mexicana: Puebla, siglos XVII-XX*. DOI 10.17561/at.v0i7.2964

³⁸ Molero Sañudo, Antonio Pedro. *La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelización neoclásica de José Manzo y Jaramillo*. pp. 1579

reconocimiento de la ciudad como centro del obispado, primero en 1539 y después esta acción es refrendada cinco años después a la muerte de Garcés.

La denominación de ciudad episcopal conlleva la particularidad de reunir en una capital político-administrativa, también la capital de la diócesis y la sede del obispado, como fue el caso de Puebla. Como una urbe que concentró el poder secular y eclesiástico, una ciudad episcopal necesitaba distinguirse por sobre las demás, era necesario ser diferenciada y reconocida sobre otras ostentar su poder e influencia. La cualidad de sede episcopal que Puebla ostentó fue una de las garantías que tuvo la ciudad para asegurar su permanencia, crecimiento y cuidado. Por esta razón, se iniciaron las obras de la catedral con el fin de construir un recinto catedralicio desde el cual, pudiera ejercerse el poder eclesiástico del obispado.

Desde su origen, la planeación de la ciudad contempló un espacio específico para la plaza mayor de casi dos mil metros cuadrados³⁹, frente a los cuales estarían dispuestos los principales edificios de administración de los poderes, tanto civil como eclesiástico, de la ciudad, así como la cárcel, comercios vitales y las casas de los comerciantes, todo unido por soportales, cuyos pilares se condicionaron a ser iguales a los de México. Para su edificación se les hizo merced de construcción a señores importantes recién avecindados: Alfonso González, García de Aguilar, Hernando de Helgueta, quien fuera corregidor, y Juan de Yepes. La ciudad se trató de construir y distribuir a partir de este espacio público fundamental en la concepción del urbanismo renacentista español.

³⁹ Chevalier, 2000 en Molero Sañudo, Antonio Pedro, *La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelización neoclásica de José Manzo y Jaramillo..* Pp 47

Para dotar de vida y orden a la ciudad, la plaza pública resultó de vital importancia y así hacer confluir a la población y resolver todos los asuntos que involucraban a la sociedad, a la administración, la justicia, la economía, el comercio, las festividades, fiestas solemnes y celebraciones, así como, las cuestiones espirituales y devocionales. También, la plaza era espacio de esparcimiento y solaz, un “núcleo generador de la cuadrícula y a la vez el centro neurálgico desde el que se irradiaría el poder, tanto político como religioso, económico y social”⁴⁰. Cuando la ciudad dejó la visión utópica de ser una urbe de labradores españoles y los barrios indios crecieron y gozaron de algunos privilegios y solares a cambio de servicios para la población hispana, los barrios indios de carácter gremial crecieron, otorgando mano de obra barata y un significativo número de artesanos, que nutrían las construcciones constantes de una ciudad que no paraba de crecer ante las bonanzas, producto de las exenciones de alcabalas, tributo e impuestos.

Con la ciudad distribuida en solares y una retícula rectangular, la designación de un espacio amplio para la construcción de la iglesia catedral fue una de las prioridades del orden de la ciudad. En la primera traza, al oriente del río y cercano al actual convento de San Francisco, se edificó un primer templo advocado a Los Ángeles, sin embargo, los embates del clima y la situación del terreno no permitieron que este edificio, realizado con materiales perecederos, sobreviviera, fue la razón por la cual el emplazamiento definitivo de la ciudad se transportó a la otra orilla del río, ya que el terreno más alto permitía enfrentar el clima con mayor aplomo.

⁴⁰ Molero Sañudo, Antonio Pedro, *La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelización neoclásica de José Manzo y Jaramillo*. pp. 48

La primera piedra de la Catedral de Puebla de los Ángeles fue colocada el 26 de agosto de 1536, en presencia de todos los miembros del cabildo civil y los vecinos de la ciudad, por Francisco de Leyva, canónigo de Tlaxcala que había recibido el encargo del obispo Garcés, quien también había señalado el pago de cuatrocientos pesos de oro de minas, que debía hacer el regidor de la ciudad, Alonso Valiente a fin de comenzar y financiar las obras del edificio.

La construcción de la catedral se financió, también, con el trabajo que los indios del pueblo de Calpan presentaron como tributo y dos novenos reales del diezmo de la Catedral de Tlaxcala. Con esto también se obtuvieron recursos para la construcción de otras obras públicas más de la ciudad como la fuente de la plaza, las casas del cabildo y las carnicerías, las cuales estuvieron a cargo de los indios del pueblo de Calpan.

La catedral vieja, situada probablemente en el espacio del atrio de la actual, se concluyó el 31 de agosto de 1539, celebrándose la primera sesión de cabildo a finales de septiembre de ese mismo año. Dos años después, se trasladó la sede episcopal de Tlaxcala a Puebla y si bien, la ratificación del rey Felipe II llegó hasta junio de 1543, la diócesis ya estaba en funciones debido a que el obispo y los canónigos tenían, por lo menos cuatro años residiendo en Puebla. Esta catedral contó con una capilla abierta que permitía que los indios residentes en la ciudad pudieran escuchar misa y asistir a celebraciones.

Este primer edificio estuvo en funciones por varios años después de su conclusión, sin embargo, fueron muchas y constantes las reparaciones necesarias, al parecer, derivadas de la premura y calidad de los materiales de construcción, en diferentes momentos de su historia.

La catedral tuvo que ser intervenida y se llevaron a cabo peticiones y testimonios -entre los cuales estaba el de Claudio de Arciniega, arquitecto entallador de gran fama en la Nueva España, que había sido Maestro de Cantera en Puebla, que revelaban el mal estado y constante gasto en reparaciones de la catedral. En diciembre de 1563 se llevaron a cabo varias peticiones a la Real audiencia en Ciudad de México a solicitud del chantre Alonso Pérez con el propósito de, por un lado, demostrar lo caro y poco útil de las reparaciones a la catedral, mientras que por otro, establecer la petición de construcción de un nuevo edificio que tuviera la dignidad y solidez necesaria para celebrar el culto, ofrecer seguridad a los asistentes y albergar todas las piezas de arte mueble y elementos propios de la jerarquía arquitectónica.

Fue hasta el 29 de agosto de 1570 que se obtuvo una cédula real para establecer el estado de deterioro de la catedral vieja y establecer el costo de levantar una nueva. El cabildo eclesiástico respondió a la real orden con una carta que detalla no sólo el mal estado de la construcción sino la necesidad de construir un nuevo edificio:

[...] sea servido hacer limosna a esta iglesia de la cuarta episcopal vacante o la parte de ella que más servido fuere, porque está tan pobre que no tiene ornamentos, cálices, ni cruz conveniente, ni libros, ni otras cosas de que tiene notable necesidad y falta; que por haber sido al principio mal trazada, edificada sobre flacos cimientos de piedra y tierra muerta, y sobre pilares flacos y mal concertados que todos los más están para caer y algunos se han hecho de nuevo, ha gastado y gasta lo que le pertenece de su noveno y medio y los dos de que vuestra majestad le hace merced y limosna y no bastan para repararla y remediar las quiebras y ruinas que cada día tiene, y muchas veces ha estado a punto de hacer mucho daño estando el pueblo junto con partes de ella que se han caído, si Dios no lo hubiera remediado con ser a tiempo que no ha habido gente en la iglesia, y así está pobre y falta, tanto que ya no tiene reparo ni remedio si no es la limosna que vuestra majestad fuere servido hacerle, cuya católica real persona

Nuestro Señor guarde y prospere con aumento de mayores reinos y señoríos como los vasallos y capitulares de vuestra majestad deseamos⁴¹.

Para 1572 comenzó a construirse un nuevo edificio provisional que cumplía con el tamaño necesario para albergar una nueva catedral, la anterior parece haber sido derribada, y era la iglesia de la Vera Cruz quien cumplía momentáneamente con las funciones catedralicias. Fue hasta el 18 de noviembre de 1575, bajo la dirección de Francisco Becerra y Juan de Cigorondo, que se comenzaría, formalmente, la construcción de la nueva catedral; sin embargo, sólo cinco años después se suspenderían las obras ante la salida de Becerra a Perú, retomándose en 1590.

Las obras continuarían hasta 1618, fecha en que se volvieron a suspender hasta la llegada de Juan de Palafox y Mendoza, quien fue designado obispo y quien depositaría sus energías y recaudaciones monetarias en la finalización de la obra, que estuvo a cargo de Juan Gómez de Trasmonte. Finalmente, la Catedral de Puebla se consagró el 18 de abril de 1649, con torres y fachada por concluir después para su consagración

La liturgia al interno de la catedral estaba tomado del modelo eclesiástico de la Catedral de Sevilla⁴². El ejemplo arquitectónico sevillano aplicado en Puebla también determinó la posición del coro al centro del edificio con la sillería dispuesta alrededor del facistol diseñado para sostener los grandes libros de coro y desde la sillería se diera paso al ritual sonoro⁴³. A su vez, el personal eclesiástico de las catedrales americanas estaba determinado por una bula

⁴¹ Archivo General de Indias (AGI), Papeles de Simancas, Est. 60, Caja 4 Leg. 1 (libro de Cartas) en Molero Sañudo, Antonio Pedro, *La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelización neoclásica de José Manzo y Jaramillo*. pp 107

⁴² Molero Sañudo, Antonio. *Op. Cit.*

⁴³ *Íbidem*.

papal emitida por Julio II en 1511, donde se establecía como ejemplo la Catedral de Santo Domingo:

[...] De este modo se estableció que en Santo Domingo hubiese seis dignidades, esto es, deán, arcediano, chantre, maestreescuela, tesorero y arcipreste; diez canonicatos de los que cuatro, por disposición de Felipe II, debían destinarse a los oficios de magistral, doctoral, lectoral y penitenciario; doce prebendas, de las cuales seis eran raciones enteras, desempeñadas por diáconos, y las otras seis sólo medias raciones, para subdiáconos; seis acólitos; seis capellanes de coro, un sacristán, un mayordomo de fábrica, organista, canciller, pertiguero y perrero. En total cuarenta y siete personas que con más o menos prebendados o beneficiados compusieron los cabildos de las iglesias en América, si bien en muchos casos jamás alcanzaron el mínimo, pues las rentas de las diócesis no alcanzaban para su mantenimiento, o bien las ausencias y las vacantes tardaban mucho en cubrirse. [...] ⁴⁴.

Sin embargo, la Catedral de Puebla contó con veintisiete prebendados, además de contar con ministriles, mozos de coro, maestro de capilla, apuntador, chantre y sochantre, así como asistentes del organista y maestro de capilla, todos estos puestos muy solicitados en la catedral por ser fuentes de ingreso codiciadas por los habitantes de la ciudad y repartidas entre las familias poderosas, tanto en la representación del poder civil como eclesiástico, ya que los puestos gozaban de salarios fijos de acuerdo a su oficio y al servicio -o servicios- otorgados en la iglesia. Caso interesante fue el de los miembros de la capilla musical, que, si bien tenían tareas específicas, por la naturaleza del conocimiento y ejercicio de la música, los prebendados podían desempeñar varios servicios simultáneos, mismos que generaban salarios fijos y compensaciones por su ejercicio.

⁴⁴ Navascués, Palacio, 2000, en Molero Sañudo, Antonio Pedro, *La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelización neoclásica de José Manzo y Jaramillo*. p. 280

El obispo, deán y cabildo eligen sochantre de coro, que es apuntador, con 600 pesos; maestro de capilla con 800 pesos; maestro de ceremonias con 300 pesos; sacristán mayor con otros 300; organista con 400; pertiguero con 300; catorce capellanes con 125 cada uno; dieciocho monacillos a quienes se les da el sustento, y maestros de escribir y cantar; veintiocho cantores con salario de 300 pesos y más, conforme (a) la calidad de las voces; dos contadores, el uno mayor de todo, lo que se remata, con dos mil pesos, y otro menor con mil pesos, y dos oficiales⁴⁵.

Esta catedral, que, si bien siguió el ejemplo y modelo sevillano, fue construyendo una ceremonia, liturgia y celebración particular, probablemente, derivado de la lejanía con el viejo continente, así como de las particularidades del mosaico social que pudo dar origen a un sentido de identidad que comenzaba a gestarse en la ciudad. Este tema se desarrolló más adelante en el trabajo. Para el siglo XVII, la Catedral de Puebla fue espacio de ceremonias y procesiones ostentosas donde el cabildo, el obispo y todo su personal de servicio cercano habitaron no sólo el espacio catedralicio interno, sino sus inmediaciones, especialmente en los rituales procesionales que presentaban un espectáculo visual y auditivo al pueblo que asistió a las celebraciones.

En este sentido, es necesario comprender a la ciudad como un gran escenario, un espacio visual y sonoro que sirve de marco y sostén a las múltiples celebraciones, fiestas y rituales que sucedieron en Puebla, como sucedían en los centros urbanos hispanos dominados por los recintos catedralicios y eclesiásticos de la época como la Ciudad de México, Oaxaca, Santiago de Guatemala o Guadalajara. Con esas consideraciones, este trabajo propone pensar en Puebla de los Ángeles como una ciudad episcopal,⁴⁶ un centro de poder, que correspondía

⁴⁵ Cruz 1993-1996 pp. 61

⁴⁶ Galí Boadella, Montserrat. "Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana". pp.63-92

a su importancia, alojando un polo musical que concentraba músicos de gran calidad, tanto maestros de capilla como cantores e instrumentistas.

En ese espacio, el conjunto de rituales escenificados en la ciudad, estuvieron articulados por la música, por lo que ésta se convertía en un bien necesario, costoso, deseado y mostrado como una de las grandes atribuciones y fortalezas de la ciudad episcopal. Un lujo que venía de la mano con ser el obispado más rico de la Nueva España gracias a sus cuantiosas rentas.

Es por esta razón que, en Puebla, como en otras ciudades episcopales, la catedral, el cabildo eclesiástico y el ayuntamiento, trabajaron en conjunto para regir la ciudad, programar las constantes celebraciones y decidir la forma en que se llevarían a cabo, además, de procurar y administrar los ingresos necesarios para que estas celebraciones pudieran representarse, en las plazas, calles y recintos religiosos. En este sentido, la ciudad representaba un espacio de “civilización” y sede de todos los poderes, en ella la música accionaba como una columna vertebral que conducía y conectaba todos los elementos ceremoniales, festivos y rituales - religiosos y civiles-, sobre los cuales la Iglesia Católica tenía el monopolio del conocimiento y producción⁴⁷.

Puebla de los Ángeles, una ciudad episcopal que fue parte de una ruta de comercio musical, cuyo centro era la catedral metropolitana de la Ciudad de México y tocaba los recintos catedralicios de Guatemala, que pasaba por Antequera, Valladolid y Guadalajara.

La necesidad de Puebla en situarse como una metrópoli poderosa y rica atrajo músicos, compositores, cantores e instrumentistas que enriquecieron no sólo la capilla musical de la catedral sino las de los conventos y recintos religiosos cercanos, evidencia de ello es la

⁴⁷ Stefanón López, María Elena. “La ciudad como escenario de las fiestas jesuitas. Puebla, 1623”. 93-116 pp.

música contenida en la colección Sánchez Garza y el nombre de los autores del corpus de sus obras. Este fenómeno sucedía en otras ciudades episcopales menos poderosas, como Morelia, Oaxaca, Guatemala o Santiago, al respecto, Alejandro Vera describe una relación entre el centro y la periferia donde las influencias podían partir del centro, o bien el centro podía enriquecerse de las influencias de la periferia gracias a la circulación de músicos, repertorios e instrumentos por diversos recintos eclesiásticos y monacales⁴⁸.

La disposición de la ciudad, a partir de su plaza mayor y catedral, da lugar a una compleja organización de circuitos devocionales y religiosos que involucraban múltiples ceremonias, desde aquellas típicamente fuera del recinto como *Corpus Christi* y Navidad, procesiones, entradas triunfales, túmulos, entierros y consagraciones que terminaban por hacer del espacio urbano un espacio igualmente sacro. Todo este aparato ceremonial requería música y con ella, la inversión económica de la ciudad en la contratación, producción y representación musicales, para corresponder a la dignidad de una ciudad episcopal de esa importancia, una teatralización sonora de la autoridad. Un ejemplo de esto fueron las fiestas de consagración de la Catedral de Puebla en 1649, las cuales duraron catorce días y que entremezclaron las festividades solemnes exclusivamente litúrgicas con danzas profanas, corridas de toro, comedias y fuegos de artificio⁴⁹.

⁴⁸ Vera Aguilar, Alejandro. *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. Ediciones UC. Chile, 2020. pp. 992

⁴⁹ Guembero-Ustároz, María. "Muy amigo de música: el obispo Juan de Palafox (1600-1659) y su entorno musical en Virreinato de la Nueva España. En *Juan Gutiérrez de Padilla y la época Palafoxiana*. Gustavo Mauleón Rodríguez, coordinador. Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010. pp. 55-130.



Ilustración 3 Planta de la ciudad de Puebla de los Ángeles. Museo Casa del Alfeñique, Puebla. F. de A

Esta ciudad escenario tenía, entonces, itinerarios litúrgicos, procesiones y rituales itinerantes que, podían partir de la catedral o que tuvieran a ésta como destino, estaban encabezadas por el obispo y el cabildo, quienes buscaban de manera visible y sonora, mostrar el poder de las instituciones que representaron ante los fieles. Esto constituía un ejercicio de validación y consolidación de las corporaciones civiles y religiosas. Este acto requería música para completar la ecuación, ya que ésta y sus ejecutantes fungían como operadores de lo simbólico, planteando escenarios ideales y armónicos otorgando solemnidad a las

celebraciones. Y esta inversión y despliegue de poder podrían haber estado encaminado a suplantar a la Ciudad de México como sede de los poderes virreinales⁵⁰.

Propuso el señor canónigo Francisco de Paz, en nombre de su señoría ilustrísima, que atento a que la imagen de oro de Nuestra Señora estaba acabada, convenía se sacase en procesión el día próximo de su Asunción, llevándola por la calle de Tacuba y volviéndola por la de la Compañía Profesa hasta dar en la calle de San Francisco, y de allí hasta [la] Santa Iglesia; y que, en las partes que pareciese al maestro de capilla, cantar algunas chanzonetas para mayor solemnidad de la fiesta, lo hiciese, y en particular en la dicha Compañía. Y entendido por todos los dichos señores y tratado y conferido sobre ello, mandaron que se haga y cumpla lo de suso referido⁵¹.

Resulta interesante, en esta propuesta del cabildo de la Catedral de México, que la procesión con la imagen de la virgen María circule por la calle de Tacuba y que, acompañando a ésta, esté la capilla musical cantando chanzonetas -de corte popular, y polifónicas, probablemente para atraer a la población- para que, a juicio del maestro de capilla se dé solemnidad a la procesión. En comparación, las celebraciones de recepción del obispo Palafox en Puebla contaron con mayor despliegue de la maquinaria musical poblana.

Y, en demostración de ello, mandaron luego repicar todas las campanas de la Santa Iglesia y dar aviso a todos los conventos de religiosos y religiosas, parroquias y hospitales de la ciudad para que hiciesen lo mismo y que durase el repique dos horas largas. Y, en hacimiento de gracias, acordaron que mañana martes [puntos suspensivos] se haga una fiesta muy solemne con su procesión, saliendo por la una puerta de la Iglesia y entrando por la otra, cantando el Te Deum Laudamus , llevando los señores capitulares sus capas. Y que después se

⁵⁰ Galí Boadella, Montserrat. “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana” pp.65

⁵¹ ACCMM, MEX38000007, Biblioteca Turriana/ CONDUMEX, Libro 5, folio 197, 20 de julio de 1610

diga la misa de la Santísima Trinidad a canto de órgano, y se conviden todas las religiones, y se llame por edicto el clero que asista con sus sobrepellices⁵².

Es en este sentido donde resulta de fundamental importancia conocer el motor musical de esta ciudad episcopal: la capilla musical de la Catedral de Puebla. Esta ciudad se erigía como el experimento urbano humanista de una ciudad española en América con el que, tanto el poder eclesiástico como el civil pretendieron establecer un nuevo sistema de urbanización e incluso de sociedad. Así que la capilla musical funcionó como un reflejo del éxito y riqueza alcanzado por esta nueva ciudad que pretendía servir de ejemplo para las otras ciudades novohispanas.

1.2.2. El Coro catedralicio: un espacio organizado para el rito sonoro

Para comprender el funcionamiento y organización del rito sonoro de la Catedral de Puebla, necesitamos partir del entendimiento del modelo de la educación musical del Renacimiento en España y la relación que tiene con la Iglesia, ya que, la formación, educación, práctica y ejercicio musical se lleva a cabo, principalmente, en una estructura funcional dedicada a la producción, educación ejecución musical: la capilla musical.

La conservación del repertorio, especialmente de los grandes libros de coro de *canto llano* era parte de las funciones de algunos miembros de la capilla, ya que una de las preocupaciones de la Iglesia era la conservación de la tradición, especialmente del canto llano y de la música del ritual, ya que la capilla musical, acompañaba al rito, a donde sea que se practique, aunque usualmente se desarrolla dentro de un espacio arquitectónico expresamente

⁵² AHVCCMP, PUE54004150, Libro 11, folio 2v, 16 de enero de 1640

para ello dentro de la catedral, el cual será parte imprescindible del diseño del edificio: el coro.

Es necesario hacer la aclaración que en este trabajo nos referimos al coro como a los cantores encargados del canto llano y canto de órgano, pero también, el coro, como elemento arquitectónico, dentro de la distribución arquitectónica de la catedral es uno de los espacios más importantes, junto con el altar mayor. En ese espacio se lleva a cabo una de las actividades clericales más importantes: el servicio de coro, el cual consta, tanto de rezo como del canto de las Horas o el Oficio Divino.



INAH-SINAFO/Acervo Guillermo Kahlo

Ilustración 4 Coro de la Catedral de Puebla. Guillermo Kahlo, INHA-SINAFO/Acervo.

El espacio y sillería del coro determina el orden de jerarquías que se establecen en él: al centro del orden de asientos altos se sitúa la silla del obispo denotando su importancia, de derecha a izquierda ocupan las sillas los miembros del cabildo eclesiástico en la silla correspondiente a su jerarquía: seguido del obispo a la derecha están el vicario general, el arcediano y el maestrescuela; del lado izquierdo se encuentran el deán, el chantre y el tesorero, y en la sillería lateral están los canónigos de oficio y los canónigos de gracia, los racioneros y medios racioneros. En la parte inferior de los asientos se situaban los capellanes de coro, además del pertiguero y los encargados de cantar salmos, y se reservaban los asientos laterales de frente al facistol se situaban los infantes y mozos de coro⁵³.

La capilla musical guarda una relación íntima con el coro y su presencia es fundamental en todas las catedrales, en el caso de la Catedral de Puebla, la capilla musical tuvo una gran relevancia, especialmente en el siglo XVII durante el magisterio de capilla de Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla y Juan García de Céspedes. Bajo la dirección de estos tres músicos desempeñó la función de dotar de música, solemnidad, lujo, fama y esplendor al recinto catedralicio y, a su vez, a la ciudad que la contenía. La capilla musical poblana durante ese periodo tuvo una intensa y fructífera actividad musical, no sólo dentro de la catedral, sino en el culto y celebraciones religiosas y civiles fuera del recinto, gracias al funcionamiento de la capilla, la continuidad del trabajo de sus maestros y la constante recluta de músicos, infantes de coro, la producción interna de música nueva, la adquisición de música de otros compositores europeos, así como, de instrumentos musicales y, finalmente, el

⁵³ Molero Sañudo. *Op. Cit.*

otorgamiento de canónjías y capellanías por el cabildo eclesiástico a fin de mantener en funcionamiento la capilla⁵⁴.

En el espacio del coro, la presencia de los prebendados, miembros del cabildo y todos los involucrados con el trabajo de la capilla musical y el coro, era obligatoria. Se tomaba asistencia puntual y rigurosa por parte de una persona que estaba encargada de reportar las ausencias y, éstas, provocaban sanciones que se registraban en la tablilla del coro. Las sanciones eran monetarias, ya que la presencia y participación de los servicios del coro en los oficios tenía salarios asignados, esto porque el oficio de las Horas resultaba ser la columna vertebral de la vida en la catedral y esto era tanto en lo ritual como en lo cotidiano, el coro era el núcleo sonoro, el corazón musical de la solemnidad litúrgica y la capilla musical era la encargada de llevar a cabo el trabajo musical.

Es por esta razón que el cabildo instruía a personal de la capilla a anotar las ausencias o, en todo caso, licencias de los integrantes, con el fin de tener un registro de asistencia y poder verificar quiénes cumplían con su trabajo y quienes no. Esto se llevaba a cabo en una tablilla o cuadrante de asistencia donde estaban los nombres de los integrantes del coro y anotaban -puntaban- las ausencias. Éstas podían provocar sanciones económicas que, podían o no, ser disculpadas a consideración del cabildo. Un ejemplo es observable en el cabildo de la Catedral de Morelia, donde los miembros del cabildo:

[...] Dijeron y votaron que faltando algún prebendado de las horas en el coro se le ponga por el apuntador puntos o licencias si las tuviere, o lo que allanar por razón de enfermedad, según y conforme a la disposición de la tablilla del coro. Y dispuesto y compuesto el cuadrante [con] lo que asentare --punto, licencia o patitur --, que ningún

⁵⁴ Guembero-Ustárroz, María. *Op. Cit.*

presidente que lo fuere ni otro prebendado se aparte para lo alterar, mudar, ni enmendar, ni remover si no fuere consultándolo con todo el cabildo --dentro del dicho cabildo y no fuera de él--. Y que el apuntador, hasta tanto que comunique el dicho cabildo sobre ello, lo vea y provea, no lo quite, borre, mude ni altere so pena que al apuntador que lo fuere de aquí adelante se lo ponga, luego que conste no haber cumplido lo contenido en este auto [ilegible en el original], dos puntos de pena en el cuadrante de lo ganado del salario del dicho apuntador. Y esta pena es todas las veces que quebrantare lo contenido en este dicho auto. Y mandaron se notifique al dicho apuntador lo aquí contenido. [...]⁵⁵

En la catedral metropolitana de Ciudad de México, se le pide al sochantre, cuyas funciones musicales se explicarán más adelante, que apunte a todos aquellos que no asistiesen al servicio de coro de las Horas:

Asimismo, se mandó este dicho día que el sochantre apunte a los curas y capellanes y sacristán y pertiguero y organista y mozos de coro y cantores y al perrero. Y que todo lo que se les apunte sea para la fábrica. Y se les apunte en cada hora que pierdan lo que ganan, según el salario de cada uno. Y que el sochantre apunte [a] cualquiera del cabildo.⁵⁶

El señalamiento a que el sochantre “apunte”, puede estar relacionado con el puesto de “apuntador” que, más adelante, será encargado de apuntar o registrar la asistencia al servicio de coro, además, la penalización monetaria regresa a la fábrica, misma encargada del pago del salario por el servicio. Al parecer, el señalamiento de ser apuntado por faltas a los trabajos musicales era motivo de vigilancia constante por parte del cabildo catedralicio, quien

⁵⁵ ACM MOR83000002, Libro 1, folio 1v-2, 20 de mayo de 1586

⁵⁶ ACCMM MEX79000016, Libro 1, folio 9 Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 7 de enero de 1539.

procuraba tener registro y seguimiento de las faltas a fin de aplicar sanciones monetarias a quien no asistiese. El cabildo de la Catedral de México ofrece otro ejemplo sobre la observancia que se hace de su sochantre en cuanto a su asistencia a todas las Horas, bajo la advertencia de las sanciones económicas que podría recibir en caso de ausencia:

[...] en lo que toca al dicho sochantre que al presente es, que venga a todas las primas del año sin faltar ningún día, so pena de ser puntado en la sochantría y ración. Pero que, por cuanto el salario del sochantre era poco, y habida consideración a que el trabajo es mucho, le reservaban y reservaron en todos los maitines del año, los cuales, dijeron, que ganase viniendo --como dicho es-- a la prima.⁵⁷

Es interesante observar en este aviso, al sochantre por parte del cabildo y asentado en esta acta, que el trabajo es “mucho” como compensación al salario bajo, razón por la cual le han reservado los días específicos en los que el sochantre tiene que presentarse y de no hacerlo será apuntado, no sólo en su cargo de sochantría, sino también en su ración. Esto implicaría una sanción económica que afectaría el salario, ya de sí comprometido, producto de su trabajo como sochantre.

Otro ejemplo que nos brinda la catedral metropolitana en cuanto a las sanciones por falta de asistencia a las obligaciones del coro es la importancia de dejar a una persona como sustituto de las labores del oficio:

Proveyeron y mandaron que se le notifique al sochantre de esta dicha Santa Iglesia que los días de cabildo, ni otros días, no falte del coro; y si faltare, no dejando otra persona en su lugar que supla por él en el dicho su oficio, que se le

⁵⁷ ACCMM, MEX79000159 Libro 2 folio 92v Biblioteca Turriana de la catedral de México, 5 de enero de 1563

aperciba que demás del punto que se le pondrá en la hora que faltare, se le pondrá de pena cuatro tomines de oro común. Y así lo proveyeron y mandaron.⁵⁸

En este aviso, el cabildo nos permite comprender la advertencia que se le hace al sochantre para que no nada más no falte, sino además deje o asigne a una persona que lo sustituya en las labores del oficio, esto nos indica, además, la importancia que tenía para el cabildo el trabajo musical realizado por los miembros de la capilla musical. En el caso de la Catedral de Puebla, el cabildo ordenó que se cumplan puntualmente con los llamados del maestro de capilla y su asistente, a fin de realizar todos los servicios del coro y que de no hacerlo tendrán una pena de 12 pesos y a la segunda falta serán despedidos del servicio de la iglesia:

[...]Y en lo tocante a los demás cantores, se guarde y se cumpla a la letra el auto que en razón de esto está proveído por su señoría ilustrísima, Deán y Cabildo en 14 días del mes de septiembre de mil seiscientos y doce años; y asimismo, se mandó se les notifique a todos los cantores de la dicha capilla, acudan cada y cuando fueren llamados por cualquiera de los dichos maestros Gaspar Fernandes o Juan Gutierrez de Padilla a pasar, probar y poner las chanzonetas y las demás cosas necesarias y tocantes al servicio del coro, so pena de la primera vez que faltaren, habiéndolos llamado, se les pondrán doce pesos, y la segunda vez serán despedidos del servicio de esta Santa Iglesia, y todo lo cual el secretario infrascrito de este cabildo, lo notifique luego en sus personas a cada uno de los dichos maestros y cantores, y se asienten en forma a las notificaciones que se les hicieren para que en todo tiempo conste y no aleguen no les fue avisado y por este su auto así lo proveyeron y mandaron.⁵⁹

Es importante observar que la advertencia sobre la falta es, de primera instancia, monetaria y la reincidencia sería castigada con el despido, lo cual nos permite apuntar que la

⁵⁸ ACCMM MEX79000363 Libro 3 folio 162v Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 11 de diciembre de 1582.

⁵⁹ Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla PUE54003963 Libro 7 folio 7, 6 de diciembre de 1622.

capilla musical de la Catedral de Puebla aplicaba reglas más severas que la catedral metropolitana, ya que, en esta última, observamos sanciones económicas más no despidos. Es probable que, en el caso poblano, la rigurosidad pudiera estar relacionada con la necesidad de garantizar el funcionamiento adecuado, así como, asentar la importancia del cumplimiento de todos los servicios que implicaban el trabajo musical en este recinto catedralicio. Y esto no quiere decir que otras catedrales no dieran la misma importancia al cumplimiento cabal de la capilla, sino a que, probablemente en la Catedral de Puebla la rigurosidad pudiera estar relacionada con el prestigio de pertenencia a la capilla musical o bien a la posibilidad de sustituir rápidamente al personal por tener una oferta abundante.

Cómo un caso comparativo, la Catedral de Morelia también impuso sanciones ante la ausencia de los miembros de su capilla musical en los servicios del trabajo musical, en este caso, la advertencia recae, en específico, a las misas cantadas los lunes en honor al rey:

[...] dijeron y votaron que todos los lunes primeros de cada mes se diga misa cantada por el rey --conforme a la erección--, en la cual se hallen presentes todos los prebendados sin que ninguno falte, so pena que el que faltare en cada uno de los dichos lunes [al] principio de cada mes sea apuntado en dos puntos, sin que se les perdone la dicha pena si no fuere que falten por causa justa o enfermedad. Y, para que venga a noticia de todos, se doblen de cabildo las campanas la noche antes cuando se tañere a la oración, y se mande al sacristán tenga cuidado de hacer tañer como está dicho. Y es aclaración que, si el primer lunes del mes cayere en fiesta de guardar, se diga la dicha misa el día sucesivo [...]⁶⁰

Como es posible observar, en el caso de la Catedral de Morelia, la sanción ante la ausencia de los prebendados del coro es el marcaje de dos puntos en la tablilla, cada punto

⁶⁰ Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, (ACCM) MOR83000132 Libro 1 Folio128-128v, 29 de enero de 1599

corresponde a una sanción específica que, en este caso, la fuente no nos revela, pero es posible deducir que una falta en una celebración regular podría significar un punto en la tablilla y, en el caso de ausencia en la misa cantada al rey en el primer lunes del mes, significó el registro de dos puntos sin derecho a perdón de estos salvo en caso de enfermedad o causa justa. Según Violeta Carvajal Ávila, el registro de las faltas en la tablilla o cartilla, se mostraba al final de mes con el propósito de poner en evidencia al servidor que faltó a sus obligaciones y quien acumulara más faltas recibía una sanción económica, ya fuera la reducción a su salario o bien descuento en su ración o prebenda⁶¹.

El caso de la Catedral de Morelia nos muestra que, las celebraciones específicas o importantes constituían situaciones a las cuales el cabildo aplicaba mayor observancia y sanciones notoriamente más severas. Una de estas ocasiones especiales es la Semana Santa, donde el trabajo musical es requerido en diferentes momentos, tanto de las Horas como de las misas solemnes de Pascua de Resurrección, Lamentaciones y Miserere:

[...]Asimismo, proveyeron y mandaron se notifique a los dichos músicos que hoy son, y adelante fueren, que desde las vísperas de la Dominica in Passione hasta el último día de Pascua de Resurrección, inclusive, de aquí en adelante, no falten de la capilla a ninguna de las horas y tiempos en que está obligada a cantar canto de órgano, así a las señas y pasiones como a las lamentaciones y Miserere mei del triduo de la Semana Santa, maitines y Misa de la Pascua de Resurrección, so pena de veinte pesos de minas en que, desde luego, les dan por condenados lo contrario haciendo. Y para que les pare perjuicio lo contenido en este auto no lo guardando y cumpliendo, mandaban y mandaron que yo, el infrascrito secretario, lo notifique a los dichos músicos en su persona. Y así lo proveyeron. [...]⁶²

⁶¹ Carvajal Ávila, Violeta Paulina. *Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII*. Tesis doctoral. El Colegio de Michoacán, AC. 2014 pp. 121-122

⁶² ACCM, MEX37000031 Libro 5, folio 245v, Biblioteca Turriana de la Catedral Metropolitana, 30 de agosto de 1611

Es claro que el cabildo considera de suma importancia la asistencia de los miembros de la capilla musical a celebraciones solemnes fundamentales como la Semana Santa, de esta manera, la sanción de veinte pesos de oro de minas⁶³, fue, probablemente, lo suficientemente disuasiva para evitar el ausentismo, sin embargo, es necesario observar lo puntual del auto al mencionar que el mismo secretario debe informar a los músicos, de manera personal, las sanciones a las que se expondrían en caso de ausencia.

1.3. La estructura jerárquica de la capilla musical catedralicia

En esta parte del trabajo se aborda la estructuración jerárquica de la capilla musical y la forma en la cual se organiza, distribuye, ejecuta, conserva, difunde y enseña todo lo relativo a la música y al trabajo musical en una iglesia, cátedra o convento. Por ello es necesario comprender a la capilla musical como una unidad de trabajo organizada de manera jerárquica⁶⁴, en donde hay una dirección y visión particular dada por el maestro de capilla y

⁶³ Es importante mencionar que los salarios de los miembros de la capilla musical en las actas de cabildo están expresados, a veces en “oro de minas” y otras en “oro de tepuzque” y otras en “oro común”. Estas monedas o denominaciones tenían diferentes valores dependiendo de los quilates de oro que tuviera cada moneda que podían ser 22, 20, 18 o 15. Según Iván Rivero Hernández en su artículo **El oro y los “pesos de oro” en los inicios de Nueva España. Una propuesta de reinterpretación** publicado en la revista *Historia Mexicana* vol. LXXIII no. 2, el oro de minas era una moneda con mayor cantidad de quilates de oro y equivalía a 450 maravedís o 13.23 reales (de plata), mientras que el oro común u oro de tepuzque tenían entre 18 y 15 quilates además de una aleación de cobre y equivalían a 270 maravedís u 8 reales. Cotejando esta información con precios de productos básicos de la época compilados por Miguel Zerón, 8 kilos de carne de res equivalían a 1 real, es decir, 0.12 oro de tepuzque, oro común o 0.07 oro de minas o 32 maravedís. Misma cantidad para 8 panes o 4 kilos de carne de carnero. La jornada de trabajo de un obrero que cosía “por piezas” cobraba entre 6 reales y 1 peso oro común por día. Sirva esta nota para establecer un parámetro de equivalencias monetarias y tener un estimado del salario de los músicos de las capillas musicales que se mencionan durante este trabajo. N. del A.

⁶⁴ Aunado a esto, comprendemos que la capilla como unidad de trabajo jerarquizada también se ve reflejada económicamente por la diferencia de salarios entre sus integrantes, desde la menor jerarquía que son los mozos de coro hasta la más alta que es el maestro de capilla. Los salarios diferenciados permitían que los integrantes aspiraran a prepararse más a fin de escalar en la jerarquía y acceder a mayores beneficios económicos, además, destacarse en el desempeño del trabajo musical, les daba la oportunidad de recibir compensaciones económicas o bien recibir otras funciones laborales remuneradas. Más adelante en el trabajo se expone el caso de uno de los maestros de capilla que comenzó como mozo de coro y logró escalar toda la estructura jerárquica hasta el puesto más alto. Podemos observar, entonces, que el trabajo en la capilla musical dotaba de cierta estabilidad económica, y en el caso de los puestos más altos, incluso, cierto nivel de abundancia. N. del A.

ésta se concilia con el cabildo catedralicio a través de los miembros que pertenecen a la capilla musical, especialmente al chantre. Esta estructura está integrada por cantantes de diversa edad, tesitura y con diferentes jerarquías y grados eclesiásticos; músicos instrumentistas, copistas, apuntadores, organista y asistentes. Cada uno de estos integrantes tienen a su cargo diferentes actividades, trabajos y responsabilidades, así como sueldos asignados y pagos compensatorios por labores extraordinarias.

Las funciones principales de la capilla musical son la ejecución de música en general, la cual puede ser cantada, instrumental o combinada y es ejecutada durante las principales Horas Canónicas, misa mayor y otras misas cantadas, fiestas y celebraciones principales, procesiones, oficios de difuntos, entierros, consagraciones, erecciones de capellanías, así como todas ocasiones establecidas y mandadas por el cabildo eclesiástico. Además, en la capilla musical se lleva a cabo la formación vocal y musical -instrumental- teórica y práctica de los niños, la conservación, copia, aderezo -adorno y reparación de instrumentos-, lectura y producción de libros de música, libros de coro, cuadernillos musicales y cualquier documento en notación musical, así como el resguardo y conservación de instrumentos musicales.

De esta manera, es importante conocer y comprender esta jerarquía y las funciones que desempeña cada puesto de la capilla musical. La cabeza de la capilla musical la tiene el maestro de capilla, quien tomaba todas las decisiones musicales, componía la música y podía tener otras actividades complementarias como maestro de infantiles, conseguir música externa, solicitar instrumentos musicales al cabildo para nutrir a la capilla y marcar dirección general de la capilla.

, debajo del maestro de capilla se encuentra el organista⁶⁵, quien colabora de manera cercana con el maestro de capilla. En la jerarquía siguen el chantre, que es la autoridad administrativa del coro, pertenece al cabildo y media entre éste y los cantantes. La siguiente autoridad es el sochantre que estaba a cargo de la vigilancia del comportamiento del coro, de la revisión de la música que se interpretaba semana con semana y de las faltas del coro. Aunado a esta responsabilidad, el sochantre era, también, el encargado de cuidar y conservar la tradición del *canto llano*, revisar que todos lo cantaran según las normas y salvaguardar la tradición. El coro estaba integrado también por los capellanes de coro, quienes habían ya obtenido una capellanía y cantaban en todos los oficios y celebraciones. Luego se encuentra el maestro de infantes⁶⁶, encargado de la formación musical de los niños y jóvenes y finalmente mozos de coro, entre los cuales se encontraban los “seises”⁶⁷ que son los niños con las voces más agudas. En la parte instrumental estaban los ministriles como el bajonero⁶⁸ y otros instrumentos musicales que podían estar presentes en la capilla como chirimías, cornetas, sacabuches y violones, cuya principal función era doblar o repetir lo que se cantaba en la polifonía y, en todo caso, sustituir a las voces faltantes en el tejido musical.

⁶⁵ Según la capacidad de contratación de personal de cada iglesia o catedral, estas dos funciones podrían desempeñarse por la misma persona. Por ejemplo, a su llegada a la Catedral de Puebla, Gaspar Fernández se desempeñó como maestro de capilla y como organista ante la ausencia del organista Ocampo, situación que se trata en el segundo capítulo del trabajo. N. de A.

⁶⁶ Más adelante en el trabajo se menciona que el maestro de capilla también participaba de la formación de los infantes y se consideraba su obligación, también se asienta en actas capitulares que otros miembros de la capilla son asignados para esta función lo cual nos puede indicar que la educación musical de los infantes era un tema importante y que diferentes aspectos de la educación musical pudiera estar a cargo de diferentes maestros. N. del A.

⁶⁷ Molero Sañudo. *Op. Cit.*

⁶⁸ Las actas capitulares revisadas durante esta investigación hacen mayor referencia al Bajonero cuando se habla de ministriles, a partir de esto podría considerarse que el bajón tuvo un papel importante en la capilla, además de proveer la línea más grave en la polifonía que funciona como sustento armónico. Otra referencia a esto es el taller de bajones que tuvo Juan Gutiérrez de Padilla y de la que se habla en el capítulo 2 y 3. N. del A.



Ilustración 5: Organigrama jerárquico de la capilla musical realizada a partir de la información de las actas de cabildo que explican salarios y obligaciones de cada miembro de la capilla, incluidas en este capítulo.

1.3.1. Los cantores de la capilla musical

Los miembros más numerosos en la capilla musical son los cantores, cuyo cargo y oficio es el canto polifónico y llano o de órgano, estos cantores pueden estar ubicados dentro de las cuatro tesituras básicas de la organización musical polifónica: Tiple, Alto, Tenor y Bajo. Las primeras dos son las voces agudas, normalmente ejecutadas por niños, jóvenes o cantantes con habilidades naturales para cantar notas agudas, o bien cantantes castrados, a raíz de la mutilación, no cambiaban de voz. Las siguientes dos tesituras corresponden a voces masculinas después del cambio, siendo éstas las más abundantes por razones de edad y por

ser sólo hombres los integrantes de las capillas musicales catedralicias⁶⁹. Los cantantes integraban el coro en el cual se dividían según las tesituras y también según sus jerarquías, las cuales eran integradas por los mozos de coro, cantores, chantre y sochantre, capellán de coro y apuntador, además, en la parte formativa, estaban los maestros de infantes.

1.3.1.1. Los mozos de coro y seises

Para la integración vocal de las diferentes capillas musicales en las iglesias, la formación y reclutamiento de niños cantores era de especial atención, debido a que las voces agudas solían tener poco tiempo de vigencia laboral ya que, al crecer, los niños cambian de voz y esto provoca su cambio de tesitura, muchos de ellos ya no tienen la habilidad para seguir cantando las voces de tiple o alto en la polifonía. Por lo que las capillas musicales requerían mozos de coro, niños y jóvenes que aún no cambiaban de voz y que además de cantar las partes agudas de la polifonía, servían en el coro y asistían a los sacerdotes durante la misa. Los mozos de coro podían ser tiples o contraltos, y entre ellos se encontraban los “sieses”, niños con habilidades particulares en la voz que solían encargarse de la voz de tiple o la más aguda dentro del orden de la polifonía.

Se le llaman seises por hacer referencia a los seis niños cantores de la Catedral de Sevilla, cuyo modelo se aplicó para las catedrales del virreinato. Estos niños y jóvenes estaban en constante formación musical, la cual tenía especial atención debido al corto tiempo que sus voces podían ser funcionales, este tipo de caducidad vocal, en casos muy especiales, podía compensarse con la eviración del infante, o bien, la habilidad física para

⁶⁹ Los conventos monacales también tenían capillas musicales donde las monjas llevaban a cabo los diferentes trabajos musicales, especialmente los de canto y ministriles, aunque la composición y ejecución de algunos instrumentos podría ser realizada por hombres. N. del A.

mantener el registro agudo, es decir, de convertirse en adultos contratadores, sin embargo, estos no eran los casos más comunes y la capilla musical solía estar en reclutamiento constante de voces infantiles, como lo explica esta acta de cabildo de la Catedral de Puebla con fecha del 16 de julio de 1624:

En el dicho día y con parecer y voto de Su Señoría Ilustrísima del Señor Obispo, se acordó y mandó que el maestro Juan Gutierrez de Padilla se le den por un año solamente cien pesos de salario, por cuenta de la Fábrica, por el trabajo que ha de tener en enseñar canto de órgano a los mozos de coro y a otros muchachos y personas que ha ofrecido enseñar, que tiene[n] buena voz de tiples para la capilla de esta Santa Iglesia –de que hay gran necesidad–, con declaración que, visto el fruto y provecho que se saca de los dichos muchachos, y que hay discípulos que ir enseñando porque cada día van mudando las voces de los dichos tiples y es necesario enseñar de nuevo otros, se continuará el dicho salario [en] adelante, el tiempo que fuere la voluntad de Su Señoría Ilustrísima de los señores Obispo, Deán y Cabildo, y que los dichos cien pesos corran desde primero de este mes de julio.⁷⁰

Debido al constante relevo de tiples por cambio de voz, fue necesario poner especial atención en su educación y formación. Esto se puede comprender a partir del pago de cien pesos por único año a Juan Gutiérrez de Padilla con la finalidad de pagar el trabajo de formar a estos cantantes, no sólo aquellos que ya eran mozos de coro, sino “otros muchachos y personas que ha ofrecido enseñar y que tienen buena voz de tiples”⁷¹. El cabildo eclesiástico consideró que estos elementos fueron importantes porque se sacó buen provecho de ellos y su formación “rinde frutos en el aspecto musical de la catedral”, por lo que, resultaba además

⁷⁰ Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Libro 8, Folio 237

⁷¹ Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Libro 8, Folio 237

de necesario, provechoso para la catedral y para la capilla musical establecer una formación continua, ya que los jóvenes cambiaban de voz.⁷² Ante la imposibilidad de mantenerlos en la tesitura de tiple, la capilla se veía en la necesidad de reclutar y formar mozos de coro más jóvenes que aún no cambiaban de voz.

Derivado de la pronta caducidad de las voces agudas, el trabajo debió realizarse de manera continua, razón por la cual, el cabildo eclesiástico contempló la posibilidad de establecer el salario de forma regular, con acuerdo del obispo -en ese momento Alonso de la Mota y Escobar- así como el deán y cabildo. En este sentido, puede afirmarse que las voces de tiple en las capillas musicales son servicios de renovación constante dado que hay un factor de caducidad en las voces y es necesaria la recluta y formación constante, lo cual deriva en un gasto constante en el pago por este servicio.

En la Catedral de México, el cabildo reconoció al, presumiblemente, preadolescente Agustín de Salazar, que sirvió como tiple, con una notoriamente buena voz, por lo que el cabildo acordó responder favorablemente a su súplica de tener una vestimenta apropiada para continuar sus estudios y servicio a la catedral, además, se le asignó un salario, lo que demuestra la importancia del trabajo del infante dentro de la capilla musical.

Este dicho día, Agustín de Salazar por petición que presentó, hizo relación de los años que hasta hoy ha servido de mozo de coro y como se halla en tiempo, obligación y necesidad de acudir a los estudios para mejor servir a esta Santa Iglesia, y que, atento --como es notorio-- tiene muy entera la voz de tiple, pidió y suplicó se le diese un vestido entero de paño negro para poder acudir a los

⁷² El cambio de voz de los varones sucede, de manera natural, entre los 11 y los 15 años de edad, no hay una edad específica ya que tiene que ver con el tránsito a la pubertad y la producción de testosterona en el cuerpo. El cambio de voz es uno de los caracteres sexuales secundarios de los hombres y sólo puede interrumpirse de manera artificial a través de la eviración o castración física o química o también se puede interrumpir por procesos anormales del desarrollo endócrino. N. de A.

dichos estudios y al servicio del coro, mandándole señalar salario por la dicha su voz de cantor. Y, habiéndose tratado sobre todo, se determinó por la mayor parte que se le dé luego un vestido de paño negro, veintidoceno, de México o de la Puebla, con su sombrero o bonete. Y algunos señores prebendados dijeron que fuese vestido entero de jubón, camisa, calzones, medias y zapatos. Y, por todos, se acordó se consultase con Su Señoría Ilustrísima. Y el dicho señor deán, como presidente, lo cometi6 a los dichos señores doctores para que den la dicha noticia a Su Señoría Ilustrísima y se sepa su voluntad y gusto en este caso como en los demás, para que en su conformidad, los dichos señores voten y determinen lo que en ello se deba hacer. Y que, atento a que los dichos señores les ha parecido se le den al dicho Augustin cincuenta pesos de salario, también hagan de esto relación a su señoría ilustrísima, para que con su voluntad y beneplácito se haga, y le corra desde hoy dicho día.⁷³

Agustinico, como es llamado por el cabildo, fue reconocido por tener “muy entera la voz de tiple” es decir, Agustín de Salazar es un niño soprano, probablemente perteneciente al grupo de seises, y fue recompensado por su trabajo con un vestido de tela fina -veintidoceno- y con todos los complementos necesarios para indicar su estatus dentro de la capilla musical, además se le otorgaron cincuenta pesos de salario por su trabajo como tiple mozo de coro. Respecto a su vestimenta, es interesante señalar que es parte de los beneficios que obtuvieron los miembros de la capilla y estos se otorgaron, en la Ciudad de México y en Puebla, así como en otras iglesias y catedrales, tanto americanas como peninsulares, lo cual nos permite observar una relación de procederes homologados entre iglesias y catedrales.

1.3.1.2. El maestro de infantiles

⁷³ ACCMM, MEX38000006 Libro 5 folio 196v, Biblioteca Turriana de la catedral de México, 13 de julio de 1610

El maestro de infantes era un trabajo realizado, normalmente, por un capellán de coro u otro músico que tuviera la capacidad de enseñar música y canto a los mozos de coro, además, tenía la obligación de enseñar el proceder debido y corregir las faltas de comportamiento de los niños y dar las lecciones diarias. Éstas, normalmente, estaban divididas en el *canto llano*, el cual es el canto monódico propio de salmos y otros oficios solmenes; el *canto de órgano* que es el canto polifónico de diversas texturas armónicas en donde los integrantes del coro se dividían en tesituras vocales; y el *contrapunto* que se refiere, primero, a la técnica compositiva de relacionar rítmica y melódicamente dos o más melodías complementarias en la construcción polifónica y también se refiere a la técnica de improvisación de una o más líneas melódicas sobre la base de otra melodía, generalmente de un *canto llano*.

El maestro de infantes también es el encargado de dictar y observar los horarios en los que los mozos de coro deben asistir a la misa, tanto para cantar, como para asistir a los sacerdotes en el oficio, ya que son los encargados de sustituir a los acólitos en caso de ausencia. El objetivo de la formación de estos infantes era que, eventualmente, se decidieran por la carrera eclesiástica y dedicara su vida al servicio religioso.

Esto lo podemos constatar en un conjunto de instrucciones que Pedro de Vega Sarmiento, Deán de la Catedral de México, da al maestro de infantes en cuanto a las obligaciones que éste debe observar sobre la instrucción, lecciones, comportamiento y horarios de servicio que debían realizar los infantes. Este documento, ubicado en el ramo de actas de cabildo del Archivo de la Catedral de México, recoge en cuatro folios datos fundamentales sobre temáticas de estudio y lección, horarios, conducta y disciplina, así como funciones específicas de los infantes durante el servicio religioso, esto resulta importante para poder comprender, además del cuidado que las autoridades eclesiásticas ponían en la formación

musical, protocolo de comportamiento y revisión disciplinaria de los infantes de coro, las funciones laborales que tenían que desempeñar, es, una forma de contrato laboral que debían cumplir tanto niños como maestros de infantes y que muestra la forma en que se organizaban y repartían estas funciones, comprendiendo también que estaban tratando con niños en formación que estaban desarrollando un servicio profesionalizante y de interés para la iglesia:

Habiendo yo, el infrascrito secretario, dado noticia a los señores Deán y Cabildo de una instrucción que el señor deán don Pedro de Vega Sarmiento, deán de esta Santa Iglesia, había ordenado tocante a la enseñanza y crianza de los infantes de ella para que la vieses y aprobasen, se me mandó por los dichos señores la leyese y es del tenor siguiente Instrucción:

1. La instrucción y enseñanza de los infantes de que comúnmente se encargan las iglesias es de mucha consideración, así por el servicio que en ellas hacen --y ayuda al culto divino y ministerio sagrado-- como porque prevenidos tan temprano puedan ser buenos eclesiásticos y se naturalicen en el servicio de Dios --que en los palacios profanos se hace la misma consideración--, sirviendo desde meninos hasta los oficios mayores. Y si esto está caído --como otras cosas en la iglesia--, no por eso lo hemos de hacer ley universal sino procurar reformarlo, que de la infidelidad que tuviéremos en estas cosas, por menudas que parezcan, nos hará Dios riguroso cargo pues ninguna de su servicio deja de ser de más monta que todos los gobiernos temporales.⁷⁴

En esta parte, podemos observar el reconocimiento que se hace del trabajo que realizan, tanto el maestro como los propios infantes y de la importancia de educarlos de manera temprana en el servicio eclesiástico, con el fin de poderlos reclutar como eclesiásticos cuando crecieran, además, de esta manera se les puede apartar del camino de la “infidelidad”,

⁷⁴ ACCMM, MEX37000043 Libro 5 folios 378v-380, biblioteca Turriana de la catedral de México, 13 de enero de 1615

preocupación constante de la formación religiosa en los virreinos americanos. Después de estas consideraciones sobre la importancia de la educación de los infantes, la normatividad que el maestro de infantes debió observar sobre su comportamiento, vestimenta del cargo, las lecciones y tiempos en que deben asistir a éstas, así como, las Horas a las que deben asistir a cumplir sus trabajos musicales:

2. Lo que más manualmente se ofrece que advertir al maestro que los enseña es que, rigurosamente, prohíba que no entren con las hopas en tianguis ni lugares indecentes ni traigan cosas de comer --con la indecencia que padece aquel hábito de infantes de la iglesia--.

3. Ha de procurar el tal maestro estar en el lugar diputado para darles lección todos los días de trabajo a las seis y media de la mañana, obligándolos a que a la misma hora estén allí con puntualidad para que se les dé lección de canto llano, [canto de] órgano y contrapunto, para pedirles cuenta de lo que saben de oficiar y ayudar a misa que es una de las cosas a que más deben acudir. En esto han de ocuparse hasta entrar en prima y, en acabándola de decir, han de volver a la lección hasta que se entre en tercia, ocupándose en cantar los versos de las horas canónicas de todo el año, las antífonas de prima , tercia , sexta , y nona , y vísperas que se entonan en días feriales --que éstas siempre las cantan ellos--; y si pareciere trocar una de estas dos horas de la mañana en una de la tarde --de una y media a dos y media, como se usa en la Santa Iglesia de la Puebla--, habría más tiempo para la lección.⁷⁵

Resulta, por demás importante resaltar en este auto, la mención que hace el deán don Pedro de Vega Sarmiento del cambio que se realiza en las horas de la mañana y por la hora de la tarde “como se usa en la Santa Iglesia de la Puebla”, lo cual nos indica que ciertos usos del oficio divino y del trabajo de la capilla musical poblana, fueron tomados como ejemplo

⁷⁵ , MEX37000043 Libro 5 folios 378v-380

en la Catedral de México, que estaban vinculadas y se retroalimentaban en su funcionamiento, situación sobre la que, más adelante, veremos sucede con otras catedrales.

Sobre los días y horarios de asistencia de los infantes, en específico del oficio del sábado, el maestro debía citar a los mozos de coro a las seis de la mañana, tanto por devoción como por alistar todos los preparativos para la misa y ayudar en caso de que faltasen los acólitos, además de solicitar que algunos niños ayudarán a los prebendados a decir misa, para después asistir a la escuela y a los maitines.

4. Los sábados han de madrugar más, por la devoción de Nuestra Señora, y estar en la iglesia a las seis para ayudar a la misa en lugar de los acólitos si faltaren -- que son poco puntuales--, y los demás en el coro.

5. Convendrá que se queden dos o cuatro de estos niños después de misa mayor --por su turno--, media hora, para ayudar a algunos de los señores prebendados si quisieren decir misa --que suelen ayudar hombres de capa y espada o negros, como si estuviéramos en el campo-- y, los demás, se han de ir juntos de allí a la escuela de Antonio Prieto para leer y escribir y, después de vísperas, hasta la noche, quedando sólo uno a los maitines en el coro, a lo que se ofreciere.⁷⁶

Como se puede observar, la alternancia entre educación y realización de los trabajos musicales y de servicio resultan numerosos, y en este caso, la supervisión de esto la llevaba a cabo el maestro de infantes, que, además, tenía obligación del dicho enseñar los protocolos del ritual y a las jerarquías del cabildo, y a estar atentos a cualquier petición de las dignidades mayores del coro:

6. Que los días que sean vísperas de fiesta, nombre el maestro los que han de sacar cetros en la sacristía cuando se toman capas y que no sea menester aguardarlos.

⁷⁶ , MEX37000043 Libro 5 folios 378v-380

7. Y, porque suele acaecer ser necesario que el presidente mande alguna cosa o la envíe a advertir en el coro o fuera de él, conviene que esté uno junto a la puertecilla del coro --en la nave donde estuviere el deán o el presidente--, vuelto a él el rostro como se hace en todas las iglesias. Ha de advertirles el maestro que cuando dan velas al cabildo las den y quiten por su orden, comenzando de las mayores dignidades.⁷⁷

El maestro de infantes también debía enseñar la compostura durante las entradas y salidas al coro, el protocolo al pasar frente al altar mayor y la conducta general dentro del coro y del recinto catedralicio, que el trato debía ser riguroso, pero siempre “con amor como a hijos”. Las obligaciones del maestro de infantes eran revisadas por el apuntador y podía ser sancionado en caso de que faltara a alguna de sus obligaciones.

8. Que entren y salgan del coro, cuando sea necesario, con espacio y compostura y, al salir y entrar, se hinquen de rodillas al altar mayor y luego hagan venia en pie al que preside y se vayan al facistol, o a dar el recado que trajeren, y de ninguna manera crucen los coros. Y que estén con suma atención o, a lo menos, sin hablar o inquietarse; que, mientras se predica, no hagan ruido en el coro ni almuercen en él. Que todo esto es fácil de remediar con un poco de rigor al principio; que una vez asentado, ellos lo cumplirán, tratándolos siempre con amor como a hijos y como a gente que tan temprano viene a servir a Dios Nuestro Señor, por quien es justo que merezcan --como los criados que sirven a buen amo--, esta instrucción, quitando o poniendo lo que no estuviere a propósito. Se ha de autorizar por el cabildo y dar al maestro para que la cumpla, como se obligó, encargándole al puntador que advierta si se descuidare y avise al deán para que le pene.

9. No consentirles andar en piernas y sin medias, que más es desaliño suyo y de sus padres que pobreza.

⁷⁷ MEX37000043 Libro 5 folios 378v-380

Y, habiendo leído la dicha instrucción de suso referida, toda ella de verbo ad verbum, y entendida por los dichos señores, dijeron que la aprobaban y aprobaron para que se guarde, cumpla y ejecute, excepto el capítulo séptimo de ella que trata que asista un niño a la puertecilla del coro donde estuviere el presidente, vuelto a él el rostro. Y con esto, mandaban y mandaron que el maestro de los dichos infantes la guarde y cumpla sin exceder en manera alguna y, para que le conste, se le dé un traslado autorizado de la dicha instrucción y de este auto. Y así lo proveyeron.⁷⁸

Con la revisión de la normatividad inherente a los maestros de infantes, que cubrió no solamente los aspectos de la educación musical, sino también, la referente a la regulación de comportamiento y protocolos en el ritual católico que los niños debían observar, puede aseverarse que la capilla musical fue un espacio de educación institucional. Un maestro de infantes debía, entonces, tener una capacidad pedagógica importante, así como conocimiento completo de la disciplina musical y las formas diferentes de la música, tanto del oficio como de las celebraciones, además, ser cuidadoso y entendido en tanto al trato con los infantes.

En cuanto al salario de un maestro de infantes, hay datos diferentes, por una parte, en 1602 en la catedral metropolitana se pagaba 150 pesos de tepuzque a su maestro de infantes por su trabajo con los mozos de coro:

[Al margen:] Recíbese Navas por maestro de infantes con ciento cincuenta pesos de tipuzque de salario

[...] Estando congregados en su cabildo conforme la erección de esta Santa Iglesia, y habiendo sido citados de ante diem por Joan Valer, pertiguero, para proveer el oficio de maestro de infantes que vacó por dejación que de él hizo el señor racionero Servan Ribero, pareció ser a propósito para él la persona de

⁷⁸ , MEX37000043 Libro 5 folios 378v-380

[espacio en blanco] Navas, músico tenor de esta Santa Iglesia. Y habiéndose votado sobre ello, aunque hubo diversos pareceres, fue el de la mayor parte que se le diese al dicho Navas con salario de ciento y cincuenta pesos de tipuzque cada año, con cargo que en el modo de doctrinar [a] los dichos infantes guarden el orden y reglas que el señor padre Joan de Salzedo le dará en nombre de este cabildo, a quien [Navas] lo prometió.⁷⁹

Aquí podemos observar que Navas era un tenor miembro de la capilla, probablemente un capellán de coro que, por mayoría y tras algunas discusiones, recibió el cargo con el salario acordado por el cabildo, este ingreso fue adicional al que probablemente recibía como capellán de coro. Esto se puede deducir porque en otro auto de la Catedral de Puebla en 1606, el recién nombrado maestro de capilla Gaspar Fernández, además de tener el cargo máximo en la capilla musical, es nombrado maestro de infantes con un salario de 100 pesos de oro común, adicional a su salario de maestro de capilla de 500 pesos:

En este día, por el dicho Deán y Cabildo, se le señalaron de salario al padre Gaspar Fernández, presbítero maestro de capilla de esta catedral, quinientos pesos de oro común, y que goce de este salario desde doce de julio de este año de seiscientos y seis, que salió de Guatemala para este ministerio, como apareció por un testimonio que presentó, auténtico. Y que esto se le pague cada año, de la Fábrica. Asimismo, se le señalaron cien pesos de salario al dicho maestro de capilla Gaspar Fernández por el cuidado de industrial a los mozos de coro de esta iglesia. Y que goce de este salario desde hoy, veinte y dos de septiembre de este año en Fábrica.⁸⁰

⁷⁹ ACCMM, MEX6000531, Libro 4 folio 278v Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 5 de marzo de 1602

⁸⁰ AVCCP, PUE54003813, Libro 6 folio 24, 22 de septiembre de 1606.

Como podemos observar en este auto de cabildo, las obligaciones del maestro de capilla Gaspar Fernández están divididas por su salario en el magisterio de capilla, el cual era de 500 pesos oro común independiente del cargo de “industriar a los infantes”, es decir, fungir como maestro de infantes, por lo cual se le asignó un salario adicional de 100 pesos de oro común. Esta es una situación que, más adelante, en este trabajo, podrá observarse en algunos miembros de la capilla musical que pudieron desempeñar diversos trabajos y cada uno de estos era compensado de manera independiente, en algunos casos con salarios o compensaciones adicionales, o bien, con una tasación mayor en tanto se le asignan mayores obligaciones.

1.3.1.3. Capellán de coro

Los capellanes de coro eran los miembros más numerosos de la capilla musical, en ellos reposaba la mayor parte del trabajo musical, específicamente, del trabajo del coro tanto en el *canto llano* como en el canto de *órgano*, y en la música del ordinario y la música de las celebraciones que solía hacerse en las procesiones o celebraciones importantes fuera o dentro de la catedral. Junto con los mozos de coro, los capellanes de coro y cantores son el motor principal de la capilla musical, ya que en ellos recae la mayor cantidad de responsabilidades musicales y el buen funcionamiento de la capilla.

El capellán de coro es un sacerdote que asiste al coro en los oficios y durante las horas canónicas en las catedrales, su función principal consiste en celebrar las horas canónicas y asistir a todas las actividades religiosas del coro durante las ceremonias litúrgicas, además de cumplir con todo lo ordenado por el cabildo. El capellán de coro, además, es el responsable

de la sección de la música del canto llano⁸¹, el canto de órgano, la coordinación del coro y la preparación de la liturgia. Los capellanes de coro reciben un salario fijo y su número era variable, dependiendo de las funciones, necesidades y recursos con los que contaba cada catedral. En algunas ocasiones, los capellanes de coro podrían cumplir con algunas otras funciones dentro de la capilla musical, por ejemplo, podían ser maestros de infantiles, desempeñarse también como ministriles, apuntadores, o copistas de libros de coro.

Dentro de las fuentes consultadas, no fue, particularmente sencillo, encontrar referencias en torno al salario exacto de los capellanes de coro, para efectos de tener datos más concretos en este trabajo, se optó por establecer un conjunto de citas de actas de cabildo de la Catedral de Ciudad de México y de la Catedral de Morelia para poder establecer un parámetro aproximado de los salarios de los capellanes de coro, debido a que, en las actas disponibles del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla no es posible consultar este dato.

En 1581, en la Catedral de México, “se recibió por capellán de choro de ella, en la capellanía que solía servir el dicho Bartolomé Franco con los cien pesos [oro] de minas de salario en cada año”⁸² y una vez que el cabildo lo recibió, el apuntador fue instruido para asentarle en el cuadrante o tablilla a modo que sus asistencias e inasistencias fueran registradas.

En 1588 el cabildo de la catedral metropolitana de México “nombraron y eligieron al padre Andrés López por capellán de coro, con el salario ordinario, y por cantor con cien pesos de tepuzque de salario”⁸³, si se toma como referencia el salario de Bartolomé Franco en cien

⁸¹ Aunque en otras iglesias, esta actividad con el canto llano la realizaba el sochantre. N. del A.

⁸² ACCMM MEX79000328, Libro 3, folio 117, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 5 de mayo de 1581.

⁸³ ACCMM MEX79000416, Libro 3, folio 255, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 15 de marzo de 1588.

pesos de oro de minas, se puede entender que ése era el salario ordinario y a éste se le sumaron cien pesos de oro de tepuzque por ser cantor, es decir que es probable que tuviera cargos de canto solista o salmodista.

Ahora bien, en 1593 el cabildo de la Catedral de Morelia “recibieron por capellán de esta Catedral y coro de ella al padre Alonso Gutierrez con salario de cien pesos de oro común, pagados de la mesa capitular”⁸⁴, en esta catedral el salario era sensiblemente inferior al de la Catedral de México, ya que cien pesos de oro común eran equivalentes a sesenta pesos de oro de minas, esto es un indicativo que los salarios de los músicos estaban sujetos a la riqueza de cada recinto catedralicio lo cual resultó en la circulación de músicos entre recintos catedralicios que buscaban mejores oportunidades laborales y económicas.

En el siguiente auto del cabildo de la Catedral de México, es posible observar el aumento de salario del capellán de coro Gabriel López quien, además, fungía como músico, probablemente como ministril, el cabildo tomó la decisión de otorgar salario extra a este capellán debido a la posibilidad de que éste dejara el servicio de la iglesia, buscando probablemente, un mejor salario dentro de la capilla musical de otra catedral (¿acaso la de Puebla?). Así, el cabildo acuerda compensar con 50 pesos extra al dicho capellán de coro Gabriel López.

El dicho día se mandaron dar de salario a Gabriel Lopez, músico y capellán del coro, cincuenta pesos más en razón de músico, y que estos corran y se le hagan buenos desde nueve de junio de este año, porque desde el dicho día se le señalaron, habiendo sido llamados de ante diem todos los señores prebendados y no se asentó en el auto que el dicho día nueve de junio se escribió, porque varió el dicho capellán en aceptar el dicho salario, diciendo que tenía intento de irse de

⁸⁴ ACCM, MOR83000076, Libro 1, folio 63, 16 de marzo de 1593.

este arzobispado; y habiendo mandado parecer y suplicando en su nombre este día el doctor Ribero, se le hiciera esta merced porque el dicho capellán estaba quieto y con intento de perseverar sirviendo a esta Santa Iglesia, se le hizo la merced referida y con ella se dio fin al cabildo de este día. Y firmó el señor presidente lo determinado en él.⁸⁵

En comparación, podemos observar que en 1645 el cabildo de la Catedral de Oaxaca “recibió a Marcos Núñez por capellán de coro y cantor y se le mandó dar de salario por lo uno y por lo otro, ochenta pesos [de oro común] cada un año”⁸⁶ en este caso, el cabildo oaxaqueño otorga sólo un salario por los dos trabajos y no contempla la compensación que el cabildo de la Catedral de México sí contempló para Gabriel López.

Tras el análisis de las fuentes es llamativo observar los movimientos de personal, especialmente en los cargos de capellán de coro, ya que estos parecían estar en constante movimiento y eran renovados. Asimismo, dentro de las actas de cabildo se observa que, en varias ocasiones durante los nombramientos de capellanes, el salario no está anotado en cifra, sino se hace referencia a los pagados anteriormente lo que indica que variaron poco en esos años, esta práctica de mantener salarios para cargos específicos se conservó, prácticamente, durante el siglo XVI y casi todo el siglo XVII, por lo observado en los autos de cabildo durante la asignación de salarios.

⁸⁵ ACCMM MEX 79000535, Libro 4, folio 131-131v Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 22 de agosto de 1595

⁸⁶ AHAAO OAX 25000475 Libro 1, folio 33v, 6 de marzo de 1645.

1.3.1.4. El sochantre

Sochantre -es una palabra que deriva del francés antiguo que significa por debajo del cantor, es decir es un cargo u oficio que se ejerce dentro de la capilla musical y que está por debajo del cantor o chantre. Dentro de las obligaciones del sochantre se encuentra regir o dirigir al coro durante la interpretación del canto llano, es el encargado directo de la parte formativa del coro en torno a la ejecución, es decir, el canto monódico que acompaña momentos específicos de la celebración litúrgica, así como del oficio divino, también conocido como canto gregoriano.

El sochantre tenía, también, la obligación de asignar el repertorio que se cantaba semana con semana de acuerdo con los tiempos litúrgicos repartía y asignaba lo que cada miembro del coro debía cantar, lo cual se anotaba en una tabla llamada *tabla* o *tablilla de coro*. Además, era el encargado de observar el comportamiento de los miembros del coro y corregir cualquier tipo de acto contrario al protocolo de comportamiento de los integrantes de la capilla musical. En algunas ocasiones, el sochantre tenía la facultad de examinar a todos aquellos que se postulaban o concursaban para un cargo dentro de la capilla musical y, si bien su especialidad era el canto llano, podía intervenir en la que examinación o interpretación de la polifonía.

Además de sus funciones en torno a la ejecución musical, el sochantre estaba a cargo de los libros de coro, tanto en sus correcciones como en el encargo y adquisición de nuevos

libros, es decir, en él recaía la responsabilidad de la curaduría del repertorio ejecutado por la capilla musical que era el corazón mismo de toda la estructura musical catedralicia⁸⁷.

Dentro de la revisión de las fuentes, se encontró con un problema similar al caso de los salarios del capellán de coro, ya que, en las actas de cabildo disponibles de la Catedral de Puebla, no fue posible conseguir información reveladora al respecto, de tal manera que se compara la obtenida en las catedrales de México, Oaxaca y Morelia para tener un aproximado de lo que pudo haber sido el salario del sochantre poblano.

En 1584 el cabildo de la Catedral de México asignó de manera interina el puesto de sochantre a Juan de Cañas, otorgando un salario de 300 pesos de oro común bajo condición de que abandonara la capellanía de coro que, hasta ese momento, tenía, además, debido a su interinato, podría ganar los puntos del sochantre al cual sustituyó, Marcos Tello.

Los dichos señores Deán y Cabildo ordenaron y mandaron que el padre Juan de Cañas sirva la sochantría de esta dicha Santa Iglesia con trescientos pesos de oro común, en el ínterin que se provee de sochantre, haciendo dejación de la capellanía del coro que al presente tiene; y para lo de atrás el tiempo que ha servido en el dicho cargo, y por ausencia del sochantre Marcos Tello, declararon que desde el día que el señor arcediano le dijo al dicho Juan de Cañas sirviese en lugar del dicho Marcos Tello, gane los puntos del dicho Marcos Tello y la capellanía del coro hasta hoy; y de hoy en adelante, no más de los dichos trescientos pesos como dicho es. Y así lo proveyeron.

Este dicho día, mes y año, yo el dicho secretario notifiqué en la persona del padre Juan de Cañas el auto arriba contenido, y dijo que él hacía dejación de la capellanía del coro como los señores lo mandan.⁸⁸

⁸⁷ Barrios Manzano, María del Pilar. "Las funciones del chantre, sochantre y maestro de canto llano en la Catedral de Coria (Cáceres) . 1590-1750". En *Cuadernos de Arte*. No. 26, 1995, Universidad de Granada. pp. 73-82

⁸⁸ ACCMM, MEX 79000373 Libro 3, folio 194, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 17 de abril de 1584.

Un año después de su nombramiento, Juan de Cañas fue despedido del cargo de sochantre y sustituido por “Antonio Ortiz con el propio salario que tenía el dicho Juan de Cañas que son trescientos pesos de oro común”⁸⁹, aquí, además es posible observar, nuevamente, la costumbre de mantener los salarios anteriores ante nuevos nombramientos.

En Morelia, se cuenta con la referencia del año de 1596, año en que fue llamado desde esa ciudad el presbítero Gabriel López, quien servía en la Catedral de México para que desempeñará el oficio de sochantre y cantor. Se le prometió que ganaría el mismo salario que percibía en la Catedral de Ciudad de México de cuatrocientos pesos de oro común por su cargo de sochantre, más cien pesos de oro común por el cargo de cantor.

[...] Dijeron que ellos habían enviado a llamar a Graviel Lopez, presbítero, para que usase oficio de sochantre y cantor de esta Catedral, el cual ha comenzado a servir los dichos oficios; y cuando se envió a llamar se le escribió que desde el día que saliese de la ciudad de México había de ganar su salario de sochantre y cantor; el cual salió de la ciudad de México para esta ciudad a veinte y dos de enero de este presente año de noventa y seis, y desde el dicho día gana de salario quinientos pesos de oro común --los cuatrocientos de sochantre y los ciento de cantor--, los que así le han de pagar de la Fábrica de esta Catedral.⁹⁰

Es posible confirmar el salario de 400 pesos de oro común al sochantre de la Catedral de México, debido a que, en 1608, el cabildo catedralicio nombró, como segundo sochantre, al padre Juan López, a quien se le asignó la misma suma. Es probable que, en este momento de la vida musical de la Catedral de Ciudad de México, las necesidades musicales hayan sido

⁸⁹ ACCMM, MEX 79000391 Libro 3, folio 211v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 30 de abril de 1585

⁹⁰ ACCM, MOR 83000100, Libro 1, folio 89-89v, 7 de febrero de 1596

tan numerosas, que el cabildo se vio en la necesidad de contemplar una segunda sochantría y que, además, tuviera los recursos necesarios para poder costearla.

Este día, recibieron los dichos señores Deán y Cabildo --de un ánimo y acuerdo-, por segundo sochantre de esta Santa Iglesia al padre Juan Lopez, presbítero, criado de Su Señoría Ilustrísima, con salario de cuatrocientos pesos por año, pagados de los bienes de la Fábrica de esta dicha Santa Iglesia, el cual ha de tener obligación de asistir a todas las horas diurnas --que son prima, tercia, con la misa mayor, y sexta, que comúnmente se sigue después de la dicha misa--, y nona, vísperas y completas. Y ansímismo, a todos los maitines cantados que en el año se ofrecieren: así los del triduo de la Semana Santa, como de la Natividad y Resurrección de Nuestro Señor; y si otros se ofrecieren más, tambien ha de estar obligado a ello --como hayan de ser maitines cantados--. Y atento a que está recibido por segundo sochantre, se declara que el oficio de esta sochantría le han de servir, a semanas, el dicho Juan Lopez y el padre Juan Galiano, que es el primer sochantre " alternatum " por semanas, una el uno y otra el otro. Por cuanto los dichos señores, en conformidad de la voluntad de Su Señoría Ilustrísima, y por lo mucho y bien que el dicho padre Juan Galiano ha servido la dicha sochantría por sí solo, le han querido dar esta nueva ayuda y por mayor ornato del culto divino [...]⁹¹

El último testimonio al que se recurre para calcular el salario asignado al sochantre, se remite a la Catedral de Oaxaca. Allí, en 1659 Nicolás de Rivas fue recibido como sochantre y se le asignó un salario de 200 pesos, más otros 200 pesos por su derecho al pertenecer al cabildo

⁹¹ ACCMM, MEX 33000070 Libro 5, folio 102v Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 14 de octubre de 1608.

y cantar en el coro, con lo que su asignación total fue de 400 pesos, que concuerda con los pagos devengados en las catedrales de México y Morelia.

[...] para efecto de señalar el salario que se le ha de dar al licenciado Nicolas de Rivas y recibirle por sochantre desta Santa Iglesia y habiendo conferido entre si la materia y todos los dichos señores unánimes y conformes menos el señor Doctor Don Alonso de Espinosa dijeron que le señalaban y señalaron por renta fija al dicho sochantre doscientos pesos de la fábrica en tal manera que se le sigan de dar otros doscientos de la dicha fábrica en el interin que se le dan y enteran de emolumentos o capellanías o en otra manera porque siempre tenga en todo o en parte se ha de descargar la dicha fábrica de la cantidad que importare el dicho emolumento y mandaron que por lo que ha servido las pascuas y por justas causas que al ello mueven se le den cuarenta pesos y corra el salario desde primero deste presente mes y año[...]⁹²

Cómo es posible observar, el cargo y dignidad del sochantre fue acompañado de un salario mayor al de los mozos y capellanes de coro, esto debido, probablemente, a que ese oficio requería mayor grado de especialización de estudios y con una jerarquía superior entre los grados eclesiásticos, aunado a esto estaba su responsabilidad en la conservación del del canto llano que se ejecutaba durante el servicio religioso y que constituía la tradición musical más valorada por la iglesia.

1.3.1.5. Chantre

Dentro de la jerarquía de la capilla musical, específicamente en lo tocante al coro y los cantores, el cargo de chantre es el más alto de todos debido a que, además de su posición como músico experto, pertenecía al cabildo eclesiástico. Este rango jerárquico le permitía observar, vigilar y ejercer autoridad sobre todo lo relacionado con el canto dentro del ritual

⁹² AHAAO, OAX 25000393 Libro 1, Folio 179v, 10 de enero de 1659.

eclesiástico. El cargo se otorgaba a dignidades que estuvieran calificadas como peritos en música y cuya especialidad principal fuera el canto llano. Debía ser, además, el cantante principal del coro, con mayor experiencia y habilidad técnica en la interpretación del canto gregoriano.

Aparte de realizar funciones musicales, era el encargado de mediar entre los músicos y el cabildo, vigilar la asistencia semanal de todos los miembros y gestionar todas las actividades administrativas que estuvieran relacionadas con el coro. Aunado a esto, tuvo funciones pedagógicas, debido a que era el experto en el canto llano y al estar en frente del facistol, era el encargado de enseñar a cantar a todos los ministros servidores de la iglesia. Como miembro del cabildo, el chantre recibía una renta como los otros miembros del cabildo y podía ganar algunas obvenciones por desempeñar algún otro oficio.

La designación de un chantre requería mayor minuciosidad en la revisión de su oposición y una vez que el cargo era concedido, se realizaba una ceremonia acorde a la dignidad del nuevo chantre donde se le asignaba silla en el coro y su espacio en el cabildo eclesiástico. La ceremonia era solemne, como se describe en este auto de 1540 de la Catedral de México:

En presencia de mí, Francisco de Salcedo, secretario y notario del dicho cabildo, pareció presente Diego de Loaisa, clérigo presbítero, y presentó una colación que el reverendísimo señor don fray Juan de Zumarraga, primer obispo de México, le había hecho por virtud de una provisión de Su Majestad firmada y señalada de los de su consejo, en la cual le presentaba por chantre de esta dicha Santa Iglesia, la cual yo, el dicho secretario, leí en su presencia. Los cuales, dijeron que la obedecían y cumplirían como a mandamiento de su prelado. Y así, luego, los dichos señores rogaron al dicho doctor don Rafael de Cervantes, tesorero, que le diese la posesión en nombre de todos y le señalase silla en el coro y lugar en el cabildo. Y así, el dicho tesorero, en presencia de mí, el dicho secretario, lo

metió en el coro y le hizo sentar en la silla de la dignidad de chantre, y se asentó el dicho Diego de Loaisa en ella; y asimismo le señaló lugar en el dicho cabildo; el cual estuvo asentado en el dicho lugar de chantre, como más por extenso parecerá en la dicha escritura de posesión, signada de mi signo e nombre.⁹³

1.3.2. El cuerpo instrumental: Ministriles

En la ejecución de música instrumental, los instrumentistas contaban con diversos cargos, la primera es la de ministril y se refiere al cargo que desempeñan los músicos encargados de ejecutar instrumentos musicales que estuvieran en posesión de la capilla musical. Según la tradición europea medieval, los ministriles estaban divididos en dos grandes grupos: ministriles altos y ministriles bajos. Los primeros eran aquellos que interpretaban instrumentos de viento, mientras que los segundos eran los encargados de ejecutar instrumentos de cuerda⁹⁴.

Las capillas musicales novohispanas contaban con instrumentos de aliento, principalmente sacabuches, bajones, chirimías y flautas. Ahora bien, capillas musicales como la Catedral de Puebla contaba con otros instrumentos de cuerda, incluso poco usados en Europa como el arpa. Omar Morales Abril⁹⁵ menciona que, en 1595, el cabildo envió una notificación a un canónigo de nombre Juan de Vera para que regresara el arpa tomada por su esclavo, Juan de Vera, quien servía en la capilla musical como cantor y ministril⁹⁶, lo cual indica el uso de este instrumento de cuerda en la capilla poblana varias décadas antes que se

⁹³ ACCMM, MEX 79000044, Libro 1, folio 32v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 11 de septiembre de 1540.

⁹⁴ Jurek-Nathan, Anna. Instrumentos musicales y músicos instrumentistas en las catedrales novohispanas del siglo XVII y XVIII. En *Estudios Latinoamericanos*. No. 38, 2018. pp 109-121.

⁹⁵ Morales Abril, Omar. “El esclavo negro Juan de Vera: Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (Floruit 1575-1617)”. En *Coloquio Nacional Historia de la Música en Puebla*, Organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla. 2009. pp 22

⁹⁶ *Ibidem*.

usara en las homólogas de Ciudad de México, Sevilla y Granada⁹⁷. Además del arpa, solían ser parte de los instrumentos usados por los ministriles instrumentos como los cordófonos de cuerda frotada de la familia de los violones y viola da gamba. En cualquiera de estos instrumentos, en la Nueva España no se hacía distinción en el cargo del ministril por el instrumento que tocara y el término se usaba indistintamente para instrumentos de viento y de cuerda.

Es importante mencionar que los instrumentos pertenecían a las capillas musicales, la Fábrica otorgaba los recursos monetarios para su compra a petición del Cabildo Eclesiástico, y una vez que se compraban los instrumentos, el cabildo asignaba al ministril que deberá tocarlo, los momentos y celebraciones en que debía tocarse, así como, el salario otorgado por la realización de este trabajo.

Uno de los instrumentos más comunes e importantes en la capilla musical era el bajón⁹⁸, un aerófono de aliento madera y embocadura de doble caña -según la organología de Hornbostel y Sachs- antecesor del moderno fagot y que tiene como función poder llevar el bajo o notas graves dentro de la polifonía. La línea del bajo suele ser el núcleo de la construcción musical ya que brinda las funciones armónicas sobre las cuales se construye la polifonía y es el punto de partida del contrapunto. Este instrumento resulta, entonces, fundamental para la capilla musical ya que otorga el punto de partida armónico de la construcción musical. En la Catedral de Puebla, un ministril ejecutante del bajón podía ganar doscientos pesos de oro común al año por su trabajo musical. Este puesto se acordaba con el

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Para mayores referencias sobre la presencia del bajón en la Nueva España, se puede consultar el artículo de Ricardo Rodríguez Rodríguez, "El bajón en la Nueva España: estudio organológico desde la perspectiva de la iconografía musical" disponible en *Cuadernos de Iconografía Musical*, Vol. IV, No. 2, diciembre de 2017, UNAM. pp. 62-77

cabildo y el obispo, mientras que la Fábrica otorgaba los recursos económicos para su contratación.

En este día se recibió a Antonio Rodríguez de la Mata, músico ministril, con salario de doscientos pesos de oro común por año, y le corre desde primero de este mes de junio, con cargo del bajón y contrapunto. Y esto se quedó determinado de conformidad de Su Señoría del Señor Obispo con quien se trató dicho concierto.⁹⁹

El salario de Antonio Rodríguez de la Mata, ministril bajonero en Puebla parece estar homologado con el de la capilla musical de la catedral metropolitana de Ciudad de México, ya que, en 1611, fue nombrado Francisco de Medina, bajonero de la capilla por un salario igual al de su homólogo poblano:

Todos los dichos señores eligieron por músico bajón de la capilla de esta Santa Iglesia, en lugar de Lorenzo Martínez, difunto que lo fue, al padre Francisco de Medina, presbítero, con el mismo salario que tuvo su antecesor, que son doscientos pesos por año, con declaración que sólo tenga obligación de tañer con la capilla y no con los demás ministriles, y le corra desde hoy dicho día, atento que se comunicó este nombramiento por el infrascripto secretario con Su Ilustrísima, y lo tuvo por bien, y dió su voto a la mayor parte.¹⁰⁰

Es interesante observar que el cabildo solicitó que el bajonero sólo debe tocar su instrumento con la capilla musical, en este sentido, se refiere al coro y el órgano y no con los otros ministriles, es decir, con los otros instrumentos musicales que estuvieron presentes.

⁹⁹ AVCCP, Libro 5 Folio 276V 10 de Junio de 1603

¹⁰⁰ Archivo del Cabildo Catedralicio Metropolitano de México, Microfilm, Biblioteca Turriana CONDUMEX, Libro 5 Folio 124v

Esto se debe a la cualidad del bajón de llevar bajo y contrapunto en la construcción musical, resulta, entonces, importante destacar su labor como instrumento de guía en la polifonía.

En contraste, la Catedral de Oaxaca en 1642 ofreció un salario inferior a su bajonero, pese a que la capilla musical de esa catedral manifiesta tener necesidad del ejercicio de este puesto de trabajo musical.

Recibiose en este cabildo a Jhoan Mathias para bajón de la capilla respecto de tener necesidad que insinuó el maestro Jhoan de Ribera; señaláronsele sesenta pesos en cada un año de salario. [...] ¹⁰¹

1.3.2.1. El Organista

El caso del organista es considerado aparte, si bien, es el ejecutante de un instrumento y podría considerarse ministril, por el grado de importancia de ese elemento, así como, por su cuidado, mantenimiento, adorno y fabricación, era un cargo por sí solo. El organista tenía a su cargo la ejecución del órgano, instrumento principal de la iglesia y que requería una inversión económica considerable. La función principal del órgano era dotar de esplendor y cierta espectacularidad a los oficios religiosos. El organista, aparte de su ejecución, debía afinar el instrumento, poder realizar reparaciones menores, darle mantenimiento general y aderezarlo. Además del organista podía haber un músico de tecla que tocará el órgano y el clavecín o espineta, instrumento de cuerda punteada con teclado que era relativamente común en la Nueva España.

¹⁰¹ AHAAO, Libro 1 Folio 3, 27 de marzo de 1642

La construcción de un órgano en una iglesia o catedral era un tema de debate dentro del cabildo, por la importancia de este instrumento dentro del rito, se demandaba que sus constructores fueran expertos en su fabricación para evitar disonancias o destemples del sonido en el instrumento. El cabildo evaluaba a los candidatos para construir el órgano o bien, se recurría a la fama de constructores o sacerdotes expertos en la fabricación de órganos que ya hubiesen construido algunos instrumentos en otras iglesias del virreinato o en la península.



Ilustración 6 Parte posterior, entrada y tubos del órgano de la Catedral de Puebla

Era común que los miembros de cabildo, por tratarse de un instrumento caro, prefiriesen no comprar nuevos órganos y en todo caso, reparar los ya existentes¹⁰², o bien,

¹⁰² Sobre este tema, puede revisarse el acta de cabildo de la Catedral de México ACCMM MEX79000151 Libro 2, folio 75-75v, 26 de mayo de 1562, disponible en www.musicat.unam.mx

tener otros órganos más pequeños para evitar tocar los grandes durante las celebraciones comunes y reservarlos para las festividades grandes. En algunos casos, cuando era absolutamente imprescindible o se contaba con el patrocinio de algún prebendado o de la majestad del rey, un órgano podría importarse desde España, segmentado en cajas, para ser armado en la catedral, incluso, con ayuda del constructor, a quien, además, se le pagaba el viaje y se le otorgaban ayudas de costa para su manutención durante el proceso de armado y ajuste.

Un ejemplo de esto, fue el acuerdo en 1594 del cabildo de la Catedral de Morelia para que “se envíe llamar a Agustín de Santiago organista para hacer un órgano para esta catedral y se le escriba lo que se ha de hacer sobre ello y se le pagará la avenida estada y vuelta.”¹⁰³ Tres años después, Agustín de Santiago no solo fabricó un órgano nuevo para la catedral, sino que reparó el viejo y recibió el pago correspondiente a su doble labor, sobre cuya suma fue tasador el canónigo Castro y un fraile franciscano docto en la fabricación de órganos.

Dijeron que atento a que Agustín de Santiago, organista, había pedido que se le pagasen las demasías y sones que había hecho, demás del en el órgano nuevo que para esta Catedral había hecho para que tuviese mejores consonancias, y se había cometido el verlo y tasarlo al dicho señor canónigo Castro y a un padre de señor San Francisco, maestro de hacer órganos, los cuales lo tasaron en trescientos pesos de oro común. Y, pareciendo a este cabildo ser mucho, se le mandaron dar --por las dichas demasías con que ha aderezado el órgano viejo de esta Catedral que estaba destemplado-- doscientos pesos de oro común, los cuales le pagase Francisco Madaleno con lo demás que se le debe al dicho Agustín de Santiago del órgano nuevo.¹⁰⁴

¹⁰³ ACCM, MOR83000087, Libro 1, folio 71v, 25 de enero de 1594.

¹⁰⁴ ACCM, MOR83000113, Libro1, folio 103v, 14 de octubre de 1597

En cuanto a la importación de un órgano desde Europa, su costo podía elevarse significativamente. Esto puede apreciarse en un contrato realizado por don Alonso Ramírez de Prado¹⁰⁵, capellán de honor del rey y chantre de la catedral metropolitana de la Ciudad de México, que en ese momento residía en la villa de Madrid, quien contrató a don Tiburcio Sanz de Izaguirre, natural de Cartagena y maestro experto en la fabricación de órganos. En el contrato se especifica que Tiburcio Sanz debía viajar a la Ciudad de México con el propósito de armar el órgano que previamente debía construir en Madrid y que el cabildo de la Catedral debía correr con los gastos del trabajo y el tiempo en que el constructor estaría en la capital novohispana.

Por su parte, don Alonso Ramírez debía entregar diferentes cantidades a Tiburcio Sanz en tanto completara las diferentes partes o etapas de construcción y el viaje que era necesario hacer. Además, en el contrato, se establecieron las cantidades y los momentos en que Ramírez entregará dinero a Sanz, así como, el tipo de embarcaciones que podría utilizar, los lujos permitidos en el viaje y el lugar en la mesa para comer. Con lo que, una vez completado el viaje, el constructor pudiera llegar con el órgano encajonado a la Ciudad de México y completar el trabajo¹⁰⁶.

Tres años después de firmado el contrato, el cabildo dio cuenta de la llegada del inventario de piezas e instrucciones para armar el órgano traído de España, así, como de los documentos relativos al costo total del instrumento y del reloj que lo acompañó. Los

¹⁰⁵ ACCMM MEX 93002240, Caja 1, Expediente 6, folio 11-12v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 28 de febrero de 1689

¹⁰⁶ El acta puede consultarse en el Anexo 1 de este trabajo. N. del A.

documentos vinieron de la mano de un soldado de la guardia del Conde de Galve, en ese entonces virrey de la Nueva España.

Estando hoy 22 de octubre de 1692 años en misa conventual los señores Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia entró al coro un soldado de la guardia del excelentísimo señor Conde de Galve, virrey de esta Nueva España, y entregó al señor deán unos pliegos de España; y habiéndose juntado a cabildo se abrieron y fueron los siguientes:

Una memoria de los costos de la colgadura, órgano y reloj que viene en esta flota: el de la colgadura importa tres mil quinientos setenta y nueve pesos y cuatro tomines, el del reloj un mil y diez y seis pesos, y el del órgano cinco mil cuarenta pesos y cuatro tomines. Y todos los dichos gastos puestos en Cádiz importan nueve mil seiscientos y treinta y seis pesos. Una memoria de las piezas de que se compone el órgano que vienen en diecisiete cajones. Otra, que da la forma para armar el órgano.¹⁰⁷

En cuanto a los salarios de los organistas, los cabildos catedralicios establecieron diferentes cantidades, por lo que, para su cálculo, se toman en cuenta los montos especificados en algunas cartas encontradas en las catedrales de Puebla, México, Oaxaca y Morelia. Es necesario contemplar, además, que algunos salarios se conservaron estáticos por varios años, por lo tanto, es importante tomar en cuenta las sumas estipuladas en periodos previos y que pudieran haber estado vigentes en el espacio tiempo de este trabajo.

En 1556 la Catedral de Puebla nombró “por organista a Alonso Jiménez para tañer el órgano de esta santa iglesia¹⁰⁸” Jiménez recibió un salario de cincuenta pesos de tepuzque al año, sus obligaciones como organista abarcaban tocar “desde primera hasta quinta dignidad,

¹⁰⁷ ACCMM MEX 86000664, Libro 23, folio 111, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 22 de octubre de 1692.

¹⁰⁸ AHVCMP, PUE 52000025 Libro 3 folio 43 14 de julio de 1556

en vísperas y misa¹⁰⁹” como organista de la catedral, otorgándole 50 pesos de tepuzque como salario:

Mientras tanto, en 1561 la catedral metropolitana de Ciudad de México admitió a un organista “con salario de 40 pesos de tepuzque por cada un año, y sea obligado a aderezarlo tres veces cada un año”¹¹⁰ es decir, cada cuatro meses, salvo que el instrumento se encontrara roto o mojado, como vemos, parte de las obligaciones del organista eran el cuidado, afinación y adorno del instrumento.

En 1566 la catedral metropolitana de la Ciudad de México decidió llamar a Manuel Rodríguez, organista de la Catedral de Puebla, quién fue reconocido como uno de los mejores ejecutantes del instrumento, razón por la cual, los señores deán y el cabildo de la catedral metropolitana, solicitaron sus servicios. El salario ofrecido fue de 200 pesos de oro de minas. Dentro de las funciones que Manuel Rodríguez debía desempeñar, aparte de tocar los órganos de la iglesia, era repararlos y calibrarlos para asegurar su consonancia. La contratación de Manuel Rodríguez afectaría a los otros organistas en funciones, Gonzalo Fernández y Agustín de Santiago, a quien, como ya habíamos visto, fue contratado por la Catedral de Morelia para la fabricación de un órgano nuevo y reparación de un órgano viejo.

Con la llegada de Rodríguez, a estos organistas se les retiraron los 30 pesos de minas que tenían de salario por tocar los órganos y repararlos. Es interesante destacar, la comunicación que estos músicos tuvieron con otras capillas musicales de otras catedrales, más adelante, esta información será de vital importancia en este trabajo para trazar una posible ruta de comercio musical entre catedrales y ciudades episcopales de la Nueva España.

[...] Tratando en lo del organista de la Puebla, Manuel Rodriguez, en que por no haber quien taña el órgano de esta Santa Iglesia tan bien ni mejor que este dicho Manuel Rodriguez, se trató que sería bien se le diese de salario cada un año –la mayor parte de los dichos señores Deán y Cabildo vinieron en que se le diesen– doscientos pesos de minas en esta manera: que sea obligado a tañer los órganos y

¹⁰⁹ AHVCMP, PUE 52000025 Libro 3 folio 43 14 de julio de 1556

¹¹⁰ ACCMM MEX 79000142, Libro 2, folio 51 Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 27 de marzo de 1561.

aderezarlos si estuvieren dañados o desconcertados, él u otro por él a su costa; y que de todo esto se dé cuenta a Su Señoría Reverendísima para que lo tenga y halle por bien; y que el señor maestrescuela se lo diga, pues a él está cometido este negocio y escriba al dicho Manuel Rodriguez de la determinación de su señoría y de estos señores. Y que Gonzalo Fernandez y Agustin de Santiago, organistas, no se les den los treinta pesos de minas que se les solían dar, atento que Manuel Rodriguez estaba obligado a los aderezar y tañer. Y así lo determinaron y acordaron¹¹¹

A la llegada de Gaspar Fernández al magisterio de capilla de la Catedral de Puebla, ésta contaba con la presencia del racionero Juan de Ocampo como organista, sin embargo, a tan sólo cuatro días posteriores al establecimiento del salario de Gaspar Fernández como maestro de capilla, el 22 de septiembre de 1606, Gaspar Fernández, ya en su dignidad de maestro de capilla, es nombrado sustituto del racionero Juan de Ocampo con el propósito de que sea el encargado de tocar los órganos de la iglesia, esto, probablemente, ante la ausencia de Juan de Ocampo en el trabajo musical de tocar los órganos y ante la necesidad del nuevo maestro de capilla del uso del instrumento y estando él en posibilidad de ejecutarlo, es necesario mencionar -aunque en el siguiente capítulo se abundará en el tema- que Gaspar Fernández era organista de la Catedral de Guatemala hasta antes de ser maestro de capilla en Puebla. El cabildo decide otorgar un salario extra de 300 pesos de oro común a Gaspar Fernández y que este dinero no proviniera de la fábrica, sino de la ración del mismo Juan de Ocampo.

En dicho día por el dicho Deán y Cabildo de la dicha catedral se nombró al padre Gaspar Fernández, maestro de capilla, sustituto del racionero Juan de Ocampo, para que taña los órganos de ella en los días que está señalado, conforma al concierto y asiento que dicho racionero hizo al tiempo que se recibió en la dicha ración. Y que goce de salario en cada año de trescientos pesos de oro común, pagados de la prebenda del dicho racionero Juan de Ocampo, conforme al dicho asiento.¹¹²

¹¹¹ ACCMM MEX 79000219 Libro 2, folio 189-189v Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 5 de junio de 1566.

¹¹² AHVCCP PUE 54003814, Libro 6, folio 24v 26 de septiembre de 1606

En 1608, el racionero Juan Ocampo¹¹³ interpuso un pleito con la Fábrica referente al dinero que estaba siendo retirado de su ministerio para pagar el salario de Gaspar Fernández como sustituto de organista, como es posible ver en el acta anterior. En este asunto intercedió el doctor Agustín de Salazar, quien se presentó al cabildo en nombre del entonces obispo de Puebla, don Alonso de la Mota y Escobar. El propósito de la intercesión era establecer paz entre el racionero y la Fábrica y, probablemente, dentro de la capilla musical. Es interesante ver que este racionero tuvo ayuda al más alto nivel en la diócesis. En el pleito, se le insta a pagar de su ración el dinero del salario de Fernández a la Fábrica y el racionero acepta, desistiendo del pleito, más adelante, veremos que Ocampo fue llamado por la Catedral de Ciudad de México como organista con la misma ración que gozaba en Puebla.¹¹⁴

La resolución del cabildo, tras la intervención del obispo, fue ver por la paz en la fábrica y en la capilla musical. Ocampo tuvo cuatro años para pagar esta deuda de 793 pesos que, como se había indicado dos años antes, tenía que salir de su ración a la fábrica para que ésta no tuviera el perjuicio de pagar doble salario. Al parecer, habiendo concluido el pago de su deuda, Ocampo fue llamado al servicio en la Catedral de México, conservando su ración y dignidad de organista. Su partida de la Catedral de Puebla podría haberse dado a partir del desafortunado concierto con la fábrica y con el maestro de capilla Gaspar Fernández, aunque esto es una deducción extraída de las resoluciones de los cabildos de las catedrales y el tiempo en que suceden:

[...] Que el señor tesorero escriba al racionero Ocampo para que si quisiere venir a servir a esta Santa Iglesia de organista --de la ciudad de Los Ángeles, en cuya catedral sirve este ministerio-- con una ración entera, lo haga. Y se acudirá a hacerle la comodidad que fuere justo.¹¹⁵

¹¹³ AHVCCP, PUE 54003870, Libro 6, folio 113v-114

¹¹⁴ El acta puede revisarse en el Anexo 2 de este trabajo. N. del A.

¹¹⁵ ACCMM, MEX37000074, Libro 5, folio 409, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 13 de octubre de 1615

1.3.3. El Maestro de capilla

Dentro de la unidad de trabajo conformada por la capilla musical, el maestro de capilla era la cabeza y dirección de todas las decisiones tomadas al interior. Como líder principal, el maestro de capilla imprimía su tratamiento de la retórica en la música en aras de la conservación de la tradición musical proveniente de la península, de tal manera que la música que creaba el maestro estaba marcada por su formación, influencias musicales, capacidades artísticas, tradiciones musicales y particularidades sonoras a las que estuviera expuesto.

En este sentido, podemos comprender que el maestro de capilla gobierna todo lo relativo a la música en el coro, por supuesto, siguiendo siempre las reglas y leyes canónicas y asegurando la compostura y calidad de todos sus miembros. Es una figura fundamental en la formación y desarrollo de músicos en las ciudades novohispanas, ya que, dentro de sus funciones también estaba dictar lección de música a todos los miembros de la capilla, especialmente a aquellos músicos que fueran destacados y que tenían la oportunidad de ascender en la carrera eclesiástica y musical a través del tiempo, el estudio y la práctica.

Los maestros de capilla solían ser músicos afamados que también se destacaban en la ejecución instrumental, preferentemente del órgano, en el canto y en la composición. El maestro de capilla era el encargado de uno de los temas más importantes: la selección, compra, curaduría y composición del repertorio, elementos que en suma fueron el corazón de la capilla musical. Ser maestro de capilla era obtener el cargo y dignidad más alta a la que cualquier músico podía aspirar en ese tiempo¹¹⁶.

¹¹⁶ Morales Abril, "Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII", en *Ejercicio y enseñanza de la música*, Oaxaca, CIESAS, 2013, pp. 71-125

Aparte de sus funciones musicales, el maestro de capilla mediaba entre el cabildo y los músicos, era común que el cabildo o la Fábrica asignara una cantidad específica de dinero para que el maestro lo repartiera como salario o limosna, a discreción, entre los músicos y cantores eventuales o que reforzaban a la capilla en celebraciones específicas. También examinaba a los candidatos que quisieran o se postularan a algún puesto y en algunos casos, crear escuela, es decir, trabajar de la mano con los músicos, especialmente con aquellos que establecieran una carrera eclesiástica y musical dentro de la catedral y que fortalecieran y enriquecieran el trabajo de la capilla.

Éste es justo el caso del tercer maestro de capilla que se aborda en el trabajo, Juan García de Céspedes, quien comenzó su carrera en la Catedral de Puebla como mozo de coro, cuando era niño y subió en su carrera hasta llegar al puesto principal. Esto se logró porque, al parecer, el magisterio de capilla de la Catedral de Puebla llevó una relación cercana con las figuras formativas o encargadas de la formación musical de los mozos de coro, seises, ministriles y capellanes de coro, lo cual no sólo garantizó la continuidad de la producción y trabajo de la capilla musical, sino en el asentamiento de un estilo particular que fue reconocido por otras capillas e incluso, puesto como ejemplo del trabajo musical en otras catedrales¹¹⁷.

Debido a la importancia del cargo de maestro de capilla es importante hacer una pequeña revisión sobre los salarios otorgados por el cabildo y la fábrica a algunos maestros de capilla de diferentes catedrales, para después conocer sus funciones y también algunas de las limitaciones o sanciones que él cabildo ponía ante diferentes comportamientos que el maestro

¹¹⁷ Pérez Ruiz, Bárbara. “Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la Catedral de Puebla (1664-1678)”. En *Heterofonía*. 141, julio-diciembre 2009. pp. 31-54

de capilla pudiera tener y de esa manera tener un panorama tanto de los privilegios cómo del salario y de las diferentes funciones que el magisterio de capilla representaba para los recintos catedralicios.

En un caso identificado tempranamente a la instauración del sistema colonial, en 1539 en la catedral metropolitana de Ciudad de México, el cabildo otorgó al canónigo Juan Juárez 60 pesos de minas como salario por su trabajo como maestro de capilla.

Primeramente, se mandó por su señoría y cabildo que al canónigo Juan Xuarez se le asienta el salario de los sesenta pesos de minas que se le dan por maestro de capilla desde el primero día del mes de febrero de 1539 años, digo, de treinta y ocho años.¹¹⁸

Más adelante, en 1575 en la misma catedral el muy conocido maestro Hernando Franco le fue asignado el salario de 600 pesos de tepuzque, más una capellanía.

Se recibió por maestro de capilla, en lugar de Juan de Vitoria --que dijeron se había despedido--, al padre Hernando Franco; y al padre Alonso de Trugillo por cantor. Señalóseles el salario en veinte y siete de este mes: al maestro de capilla, seiscientos pesos de tepuzque y que se le dé una capellanía que servía el maestro de [ilegible]; y al padre Alonso de Trugillo, doscientos pesos de oro común. Es la capellanía la que instituyó.¹¹⁹

En 1587, el deán y cabildo asignó el salario de 100 pesos de oro común al padre Fabián Gutiérrez maestro de capilla de la Catedral de Morelia:

El muy ilustre señor Deán y Cabildo señaló de salario por maestro de capilla al padre Fabian Gutierrez cien pesos de oro común; y que corra el salario desde

¹¹⁸ ACCMM MEX 79000021 Libro 1, folio 10v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 4 de febrero de 1539

¹¹⁹ ACCMM MEX 79000279 Libro 2, folio 308v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 20 de mayo de 1575

veintitrés de este mes, atento a que su señoría le había señalado el dicho salario el dicho día, y así lo acordaron.¹²⁰

Al año siguiente, el maestro de capilla Fabián Gutiérrez obtuvo un aumento en su salario de 50 pesos de oro común debido a que, además de ser maestro de capilla, realizó labores de cantor.

Acrescentaron de salario más del que tiene a Fabian Gutierrez con cincuenta pesos de oro común, de cantor y maestro de capilla, pagados como los demás de la Fábrica de esta Catedral¹²¹.

Hacia 1598, el cabildo nos ofrece valiosa información sobre las actividades que debe desempeñar un maestro de capilla y del salario que debe recibir la persona que realiza tal trabajo. El cabildo también menciona la posibilidad que el racionero reciba su salario total de un año o bien dividido en tres según le convenga. Dentro de las actividades está la composición de villancicos para las celebraciones, así como, la enseñanza del canto llano y de órgano, el reclutamiento de voces para el coro, tanto de personas que sirven dentro del coro, como a cantantes eventuales contratados para reforzar al coro en celebraciones específicas. El racionero Frutos del Castillo aceptó los cargos con un salario de 300 pesos de oro común.

Así mismo, se propuso por su Señoría Ilustrísima que no había quién compusiese ninguna cosa para cantar en esta catedral, así villancicos como otras letras, ni quién enseñase a cantar así de canto llano como de órgano, y había necesidad de persona tal que supiese componer, enseñar y dar lecciones a los que sirven en esta Santa Iglesia y fuera de ella --que tuvieren buenas voces--, para que enseñados pudiesen servir en esta catedral. Y que le parecía, teniendo atención a la suficiencia del racionero Frutos del Castillo, maestro de capilla de esta catedral, que él lo haría con salario que se le diese competente para ello. Y el dicho Deán y Cabildo dijo que, queriendo aceptar el dicho cargo y cargos el dicho racionero que su Señoría decía, le señalaban y señalaron de salario en cada un año trescientos pesos de oro común pagados de la Fábrica de esta catedral. Y

¹²⁰ ACCM MOR83000006 Libro 1, folio 6, 24 de febrero de 1587

¹²¹ ACCM MOR830000015 Libro 1, folio 14v, 8 de julio de 1588

ha de dar las dichas lecciones todos los días que no fueren fiestas, y todos los sábados se ha de hallar con la capilla en esta catedral a officiar las misas de Nuestra Señora en canto de órgano --que se han de decir en el altar mayor--, y las salves que se dicen en los dichos sábados y vísperas de fiestas de Nuestra Señora, todo con mucha solemnidad. Y así mismo ha de acudir con la dicha capilla a donde su Señoría y el dicho Deán y Cabildo le dijeren. Y el dicho salario se le ha de pagar enteramente o por sus tercios conforme lo pidiere. Y el dicho racionero Frutos del Castillo lo aceptó como va declarado [...]¹²²

En 1606 el cabildo de la Catedral de Puebla fijó el salario del presbítero Gaspar Fernández en 500 pesos de oro común por año, que debía de comenzar a partir del 12 de julio de ese año, fecha en que salió de Guatemala para tomar posesión del ministerio en la capital poblana. Además del salario de 500 pesos de oro común, recibió el extra de 100 pesos de oro común con el propósito de formar a los mozos de coro de la iglesia. Aunado al salario, Gaspar Fernández recibió el nombramiento de capellán, el cual lo proveía de un estipendio y le hicieron llegar, también, 50 pesos para repartir entre los cantores que reforzaban al coro los sábados con la oportunidad de repartirlos a su discreción.

En este día, por el dicho Deán y Cabildo, se le señalaron de salario al padre Gaspar Fernández, presbítero maestro de capilla de esta catedral, quinientos pesos de oro común, y que goce de este salario desde doce de julio de este año de seiscientos y seis, que salió de Guatemala para este ministerio, como apareció por un testimonio que presentó, auténtico. Y que esto se le pague cada año, de la Fábrica. Asimismo, se le señalaron cien pesos de salario al dicho maestro de capilla Gaspar Fernández por el cuidado de industrializar a los mozos de coro de esta iglesia. Y que goce de este salario desde hoy, veinte y dos de septiembre de este año en Fábrica.

¹²² ACCM MOR 8300126, Libro 1, folio 116-116v, 3 de agosto de 1598

Item, le nombraron al dicho Gaspar Fernández por capellán de la capellanía añadida del canónigo Juan Francisco, para que le sirva y goce del estipendio de ella desde hoy, dicho día.

Item, cincuenta pesos que se han de repartir entre los cantores de la música de los sábados, que entren en su poder de maestro de capilla y reparta, cobrándolos en la Fábrica.¹²³

Sobre el salario que los tres maestros de capilla, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla y Juan García de Céspedes, se tiene entendido, por las fuentes que se mencionan el capítulo siguiente, que era común mantener estáticos los salarios de este tipo de cargos. Esto se analizó con mayor profundidad en el segundo capítulo, en donde se abordará, con mayor detenimiento, los aspectos biográficos de los tres maestros de capilla de Puebla.

En 1664 el cabildo de la Catedral de Durango nombró al presbítero Francisco Monroy reconocido como persona docta y experta en el arte de la música, como maestro de capilla de la catedral. Dentro de sus obligaciones estaba acudir al coro todos los días de solemnidad durante vísperas, procesiones y misas, con la obligación de enseñar música y canto a los mozos de coro, así como, a los otros clérigos sirvientes de la capilla musical por estas obligaciones y trabajo, se le otorgó un salario de 300 pesos en reales de vellón por cada año.

Estando juntos en la sala capitular de su ayuntamiento como lo han de costumbre [...], dijeron que por cuanto ha venido a esta ciudad -de la de México- el licenciado Francisco de Monroy, presbítero, persona docta y muy experta en el arte de música -de que actualmente carece esta Santa Iglesia de canto llano y órgano-, es conveniente nombrarle por maestro de capilla para que componga la de esta dicha Santa Iglesia catedral. Y, en esta consideración y en atención a los progresos que con su asistencia se esperan, le nombraban y nombraron por

¹²³ AHVCCP PUE 54003813, Libro 6, folio 24, 22 de septiembre de 1606

tal, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, con obligación de que haya de que acudir a ella y a su coro los días de primera clase y de mayor solemnidad de vísperas, procesiones y misas, y haya de ser obligado a acudir todos los días una vez, a enseñar dicha música y canto a los mozos de coro y a los demás clérigos sirvientes de dicha iglesia que de ello se aplicaren. Por el trabajo del dicho oficio le señalaban y señalaron trescientos pesos en reales en cada un año -de [la] porción de Fábrica- por tercios y como más convenga; y dicho nombramiento, en la forma servida, se hace en consulta y acuerdo de Su Señoría Ilustrísima. Y así lo proveyeron y firmaron.¹²⁴

En 1668 el cabildo de la Catedral de Oaxaca reconoció la necesidad de un maestro de capilla para que el ejercicio musical y litúrgico se celebrará “con mayor solemnidad y que el coro estuviese de cantores suficientes y se enseñase niños así en canto llano como de órgano”¹²⁵. Ante esta necesidad, el cabildo de la catedral “determinó se pusiesen edictos en esta ciudad, México y Puebla para que se hallaren los suficientes y supiesen componer canto compareciesen en esta ciudad”¹²⁶. Es notorio que los músicos provenientes de estas ciudades gozaban de la suficiente fama para ser convocados, además, se puede inferir que, gracias al desarrollo de las capillas musicales y la comunicación entre catedrales de estas ciudades, se vio como un beneficio el tener en Oaxaca un maestro de capilla de México o de Puebla.

Los músicos que se presentaron a la oposición fueron José Pérez, probablemente de la ciudad de Puebla y de Oaxaca se presentaron Matheo Vallados y Nicolás Pérez. Los peritos en música y maestro de capilla de la catedral metropolitana comunicaron al cabildo de la Catedral de Oaxaca que Mateo Vallados tenía mejor calificación en el concurso. Esta resolución fue remitida a México y los peritos determinaron que “la composición de dicha Lamentación que había hecho Matheo Ballados era más sonora, suave y conforme a la letra del canto llano”¹²⁷, con la que el cabildo de la Catedral de Oaxaca le otorgó el magisterio de capilla con un salario de 260 pesos.

Una vez nombrado, Matheo Ballados tenía la “obligación de tocar la corneta y demás ministriles necesario a la música, componer villancicos en todas las festividades de esta iglesia”¹²⁸; además, Ballados tenía que cantar en todas las misas así como todos los servicios que indicara el cabildo, y

¹²⁴ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, DUR 55000023, Libro 2, folio 27, 8 de enero de 1664

¹²⁵ AHAAO, OAX25000426, Libro 1 folio 562-262v 23 de marzo de 1668

¹²⁶ OAX25000426, Libro 1 folio 562-262v 23

¹²⁷ OAX25000426, Libro 1 folio 562-262v 23

¹²⁸ OAX25000426, Libro 1 folio 562-262v 23

resulta interesante que la música compuesta para las festividades la “ha de entregar al secretario del cabildo para que la tenga en custodia y para que le paguen el salario, ha de llevar certificación de haber cumplido con esta obligación”¹²⁹. Con esta acción, el cabildo se aseguraba de mantener la posesión de la música escrita como parte de su propiedad y acervo musical.

Además de salarios y obligaciones, los maestros de capilla debían de guardar con celo la música que se interpretaba en las catedrales durante los diferentes servicios religiosos, y estaba reservada sólo a la catedral, no podía salir de la iglesia o interpretarse en otras, a menos que hubiera una licencia otorgada por el cabildo, en caso de que esto se hiciera, el maestro de capilla y los cantores podrían ser sujetos de una multa como lo expone esta acta de cabildo de la catedral metropolitana de Ciudad de México en 1571.

Se proveyó, por la mayor parte de los dichos señores Deán y Cabildo, que el maestro de capilla de esta Santa Iglesia no haga representar las obras que se representaren en esta dicha Sancta Iglesia en ninguna parte fuera de ella, sin expresa licencia de los dichos señores Deán y Cabildo, so pena que si de este mando excediere, él y todos los cantores que allá fueren serán multados en cuatro pesos cada uno.¹³⁰

Fue notoria la intención del cabildo de hacer permanecer a la capilla musical y obviamente al maestro de capilla, músicos y ministriles dentro del recinto catedralicio, especialmente, en los días y celebraciones solemnes ya que al parecer pudo haber sido costumbre que maestros de capilla y capillas musicales completas salieran a prestar sus servicios musicales a otros recintos tales como conventos o parroquias presumiblemente por un salario o limosna. Es por tal motivo que el cabildo de la catedral metropolitana acordó no sólo prohibir este tipo de salidas si no multar con seis pesos de oro de minas al maestro de

¹²⁹ OAX25000426, Libro 1 folio 562-262v 23

¹³⁰ ACCMM, MEX 79000256, Libro 2, folio 267v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 22 de junio de 1571.

capilla y miembros de la capilla musical que salieran y abandonaran sus obligaciones tanto en el cabildo cómo en el coro catedralicio en cualquiera de estos días.

Por ejemplo, durante la fiesta de la octava de *Corpus Christi*, el cabildo asistía a una procesión donde el oficiante llevaba al Santísimo Sacramento acompañado por el cabildo, los capellanes, el clero parroquial y la capilla musical encargada de cantar los motetes con el texto *Te Deum* frente a los altares en los cuales se detenía la procesión. Estas festividades requerían de música para acentuar el carácter y solemnidad de la ceremonia y se realizaban en todas las iglesias de la ciudad, por lo tanto, era común que otras iglesias o conventos solicitaban la presencia de músicos pertenecientes a la capilla musical catedralicia, lo cual provocaba que se ausentaran de la catedral durante estas ceremonias provocando “quiebra y gran falta en la obligación de este cabildo y ha causado nota y escándalo del pueblo cristiano, juzgando al dicho cabildo por menos providente de desnudarse de los ministros que tan necesarios le son”¹³¹.

Ante estas situaciones, el cabildo catedralicio decidió crear reglas y sanciones para evitar la falta de los músicos, especialmente en celebraciones que fueran particularmente importantes, “sin embargo, que por cualquier monasterio o monasterios se pida, en concurrencia semejante, corre la obligación, en consecuencia, de haber de acudir primero a esta dicha catedral”¹³². De esta manera, el cabildo permitía a los músicos de la capilla la posibilidad de realizar trabajos musicales fuera del recinto, siempre y cuando cumplieran, primero, sus deberes en la catedral y, en el caso de que algún miembro de la capilla musical

¹³¹ ACCMM MEX 79000526, Libro 4, folio 120-120v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 12 de mayo de 1595

¹³² *ibid.*

“incurra en pena de seis pesos de oro común, irremisibles¹³³ aplicados a la Fábrica sin perjuicio de las demás penas que conviniere ponérsele, hasta ser despedido”¹³⁴.

Resultan interesantes los movimientos económicos derivados de la realización de los diferentes trabajos musicales dentro de la capilla musical catedralicia, se observó a través de las fuentes, las diferentes tasaciones y la forma en que se distribuyó el dinero a partir de la jerarquía de la unidad de trabajo que representa la capilla musical. Asimismo, es necesario observar la importancia que el cabildo catedralicio otorga al buen funcionamiento de esta unidad de trabajo, así como la importancia que tenía la competencia y asignación de un maestro de capilla que garantizara, no sólo el buen funcionamiento de toda la maquinaria musical de la catedral, sino la provisión constante de repertorio, ya sea por curaduría y adquisición de obras creadas en Europa o bien, por la composición y creación original de estos maestros de capilla cuya obra pasaba a ser propiedad de la catedral, como veremos más adelante en este trabajo, la catedral o el cabildo podrían, incluso, solicitar a los maestros de capilla la compilación y entrega de todas sus obras a fin de garantizar la propiedad material de la música al cabildo catedralicio.

¹³³ Es necesario contemplar que la imposición de estas reglas tenía que ver, también, con la posibilidad de que la catedral se viera beneficiada con parte de las ganancias generadas por los músicos en las fiestas y en otros recintos, considerando que la capilla musical era propiedad de la catedral y por lo tanto, los bienes generados, le pertenecen, por lo tanto, si los músicos prestaban servicios fuera de la catedral, tenían que dar parte al cabildo, y éste autorizaba a fin de obtener parte del salario otorgado a los músicos. Para más información revisar el video sobre la Sangonautla disponible en la página de MUSICAT o bien en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yOkVOIWLLgQ> N. del A.

¹³⁴ *ibid*

2. Tres maestros de capilla de la Catedral de Puebla

Para comprender el proceso de desarrollo, conformación, consolidación y esplendor de la capilla musical de Puebla, es necesario comprender la forma en que comenzó a operar, las decisiones y ponderaciones que tomó el cabildo para la construcción de un dispositivo musical que pudiera reflejar el poder y la importancia que se ha dado a la ciudad de Puebla de los Ángeles desde su fundación. Procesos como reclutamiento, formación, asignación de funciones, administración, producción, compra de bienes materiales, distribución de recursos, asignación de salarios, evaluación de desempeños y producción musical, serán los puntos fundamentales para comprender cómo, eventualmente, la capilla musical de Puebla se convirtió en el centro productor musical más importante de la Nueva España.

Así, en este capítulo se analizará el origen de la capilla musical desde las primeras menciones del cabildo, las personalidades que construyeron su primera etapa, el flujo de salarios destinado a su funcionamiento, las comunicaciones con otros recintos catedralicios y las diferentes influencias recibidas a través del contacto con actores proveniente de otras catedrales, las relaciones políticas establecidas con obispos y cabildos así como, la conformación del repertorio a partir de la visión estética de los tres maestros de capilla vitalicios que realizaron un trabajo continuo de setenta y tres años. Una continuidad que dio identidad y estilo particular a la música consumida en Puebla, tanto en el ámbito eclesiástico como en el ámbito civil.

En este capítulo, se analizarán los orígenes de la capilla y la forma en que estaba organizada hasta la llegada de Gaspar Fernández, el trabajo de consolidación, formación y empaste que este maestro guatemalteco logró en el personal musical para, en la última etapa

de su magisterio, su trabajo colaborativo con Juan Gutiérrez de Padilla. Gutiérrez, de origen malagueño, fue contratado como cantor, realizó funciones y recibió salario de maestro de capilla a la par de Fernández y, tras la muerte del maestro, asumió el magisterio, llevándolo a un esplendor notable, al punto de ser la capilla musical más numerosa y mejor pagada de la Nueva España. Ese esplendor, es probable que fuera extraordinario en todo el ámbito musical de la Monarquía y se dio durante el obispado de Juan de Palafox y Mendoza. Tras la muerte de Fernández, fue nombrado maestro de capilla un individuo formado, por completo y desde su infancia, en el escenario musical poblano: Juan García de Céspedes, que cerrará un ciclo virtuoso en la capilla musical angelopolitana.

2.1 Los inicios de la capilla musical de Puebla

La capilla musical de Puebla vivió un esplendor que se reflejó en su producción musical y en los músicos que salieron de ella para ocupar puestos en otras capillas musicales catedralicias, así como en el acervo musical que conservó, tanto música del ordinario como música para celebraciones paralitúrgicas de corte popular en forma de villancicos y chanzonetas. Desde su erección, la Catedral de Puebla buscó reflejar la dignidad y potencia que merecía por ser la sede episcopal de un proyecto de ciudad que marcaba una nueva etapa -humanista y conciliatoria- en la colonización y habitación de los territorios americanos, por lo tanto, buscó ser ejemplo de buen funcionamiento y reflejo del poder adquirido gracias al crecimiento económico y poblacional que tuvo la ciudad producto del impulso del obispo fundador y de todos los vecinos que se vieron beneficiados por los privilegios y exenciones otorgados por la corona. Si bien la catedral no estuvo enteramente completada hasta 1649, fecha de su consagración, y su primer edificio, planteado por Garcés en 1536, estuvo marcado por una serie de desperfectos que la llevaron a su posterior demolición para la construcción del

edificio definitivo, en que se contempló el espacio de la capilla musical, corazón sonoro del rito litúrgico y de celebración¹³⁵.

Según las fuentes existentes, se puede interpretar que el primer interés del cabildo en torno a la capilla musical fue el reclutamiento de mozos de coro, en este sentido, es preciso recordar la importancia que daba el cabildo a este hecho, ya que los mozos de coro desempeñaban funciones importantes en el canto polifónico como las voces superiores, además, servían en la misa como monaguillos o asistentes del sacerdote y de los miembros del cabildo.

Esta interpretación es reforzada por el entendido de que la ciudad estaba comenzando a formarse como tal y era necesario establecer la infraestructura para formar a los futuros clérigos y servidores de la iglesia, como se ve en capítulo anterior. El reclutamiento de mozos de coro permitía a los maestros de escuelas y maestros de mozos de coro, orientar la formación de los infantes en el servicio divino y la vida clerical además de la musical. Esto quedará demostrado en este capítulo cuando se aborde a Juan García de Céspedes, tercer maestro de capilla de la catedral y cuya carrera musical comenzó, justamente, como mozo de coro.

[...] que el mayordomo de esta santa iglesia saque paño colorado para dos hopas para dos mozos de coro que sirvan en esta santa iglesia, que son para Cristobal hijo [sic], sobrino de Beatriz López, y Perico, hijo de Portillo, los cuales los dichos señores señalaron por mozos de coro. Y les señalaron de salario por cada un año cinco pesos de minas, pagados por sus [ilegible] y cada un año de lo que [ilegible] una hopa [...] ¹³⁶

¹³⁵ Molero Sañudo. Op. Cit.

¹³⁶ AHVCCMP, PUE 52000002, Libro 1 folio 18v, 16 de octubre de 1543

Esta es la primera mención que se hace en el cabildo sobre el funcionamiento de la capilla musical, como podemos observar en esta acta capitular, se señalan los beneficios que tendrán los dos mozos de coro, Cristóbal y Perico, señalados como sobrino e hijo, respectivamente, de vecinos de la ciudad. También, el cabildo se refiere con familiaridad a las familias de los mozos de coro, debido, probablemente, a que todos los vecinos en ese momento eran conocidos por el cabildo, la ciudad tenía doce años de haberse fundado y nueve de comenzar la construcción de la catedral.

Para ese entonces, la ciudad comenzaba a prosperar, en parte, gracias a las exenciones de impuestos y la riqueza generada como ruta de tránsito comercial, entre otras actividades. Por lo que no es de extrañar que a esta situación correspondiera una capilla musical con la dignidad necesaria de la ciudad y la catedral. A partir de esa fecha, en las actas de cabildo, las siguientes actividades de trabajo musical, relacionadas con nombramientos y asignación de salarios, se dan en enero y mayo de 1556, con la asignación de cuatro mozos de coro con diferentes salarios, entre seis y doce pesos de oro de minas por año, a algunos se les otorgan hopas nuevas, otros reciben hopas que podrían haber sido de miembros anteriores y en otro caso, la asignación de dinero por la propiedad de su vestuario.

[...] mandaron que se reciba por mozo de coro [a] Miguel, y señaláronle de salario doce pesos de minas por este año que comienza desde primero de enero de este dicho año. Y mandáronsele dar por la hopa que tiene, con que ha de servir en este año, diez y ocho pesos de tepuzque.¹³⁷

[...] mandaron que se reciban por mozos de coro [a] Pedro, hijo de Juan García, y Lorenzo, hijo de la portuguesa, los cuales comienzan a servir desde primero de

¹³⁷ AHVCMP, PUE 52000028, Libro 3, folio 36v, 3 de enero de 1556

junio venidero de este dicho año. Ganan [sic] a razón de doce pesos de minas de salario por cada un año. Diéronseles las hopas de los gallegos.[...]¹³⁸

[...] se recibió por mozo de coro [a] Diego, hijo de Sandoval. Dásele hopa nueva y señálanselo seis pesos de minas de partido, por lo que resta de este año de cincuenta y seis hasta año nuevo venidero¹³⁹.

No es sino hasta julio de 1556 que el cabildo hace mención del nombramiento de un organista, Alonso Ximénez, al que se le asigna un salario de 50 pesos de tepuzque anuales. Esto nos indica que para 1556, la prosperidad de la catedral permitió tener órgano y un salario asignado a un organista, podemos observar, entonces, que la capilla musical se estaba consolidando en la recluta de músicos a su servicio. Hasta este momento, en las actas no aparece la mención de nombramiento de maestro de capilla, es probable que no existiera el cargo por estar la capilla en proceso de formación, o bien, que este nombramiento se encuentre perdido en las actas desaparecidas del archivo.

[...] nombraron por organista a Alonso Ximénez para tañer el órgano de esta santa iglesia, desde primera hasta quinta dignidad, en vísperas y misa. Y señalaronle de partido cincuenta pesos de tepuzque por un año de salario. Y comienza desde quince de mayo de este año de mil quinientos cincuenta y seis. Hanse de pagar de capitular.¹⁴⁰

Omar Morales Abril explica que la pérdida de los Libros de Actas Capitulares 2 y 5 despoja de valiosa información sobre la primera etapa de conformación de la capilla musical catedralicia poblana, sin embargo, hallazgos posteriores permitieron tener información de 1595 a 1606. Gracias a ello se puede contar con información previa a la designación de Gaspar Fernández, primer maestro de capilla con cargo vitalicio y con el cual comienza la etapa de consolidación y esplendor de la capilla musical de la Catedral de Puebla¹⁴¹.

¹³⁸ AHVCMP, PUE 5200026, Libro 3, folio 41, 29 de mayo de 1556

¹³⁹ AHVCMP, PUE 5200027, Libro 3, folio 41, 29 de mayo de 1556

¹⁴⁰ AHVCMP, PUE52000025, Libro 3, folio 43, 14 de julio de 1556

¹⁴¹ Morales Abril, Omar. "El magisterio de capilla en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1558-5606)." pp. 3-35

Morales Abril afirma que es hasta 1558 la primera mención de nombramiento a un maestro de capilla por parte del cabildo, Francisco de Cózar, quien aparece en un auto de acta capitular con el cargo de enseñar lección a los mozos de coro. El mismo autor cuestiona si este nombramiento correspondía, efectivamente, a las funciones de un maestro de capilla, entendido como cabeza de la unidad de trabajo musical que representa la capilla musical, este cuestionamiento surge de una contratación previa de un mozo de coro que no era llamado maestro de capilla, además que, según Morales, la catedral “no contaba con la infraestructura mínima para que un maestro de capilla pudiera ejercer las atribuciones que más adelante perfilarían su ministerio”¹⁴².

Si bien esta primera etapa fue de conformación y construcción, la importancia del reclutamiento y formación que la capilla estuvo presente tempranamente, por la importancia que la ciudad de Puebla tuvo en el proyecto de colonización de la Corona, por lo que consolidar una capilla musical para mostrar el poder eclesiástico, debió ser un tema importante para el cabildo. Esto se refuerza con lo abordado en el capítulo anterior, con las menciones que otros cabildos catedralicios, como el de Oaxaca, sobre la importancia del cargo.

La ciudad de Puebla tenía, desde su fundación, un impulso poderoso de convertirse en una ciudad referencial y ejemplar para el resto del virreinato, por lo tanto, su capilla musical no podría ser la excepción. Aunque la documentación de ese primer periodo no permite hacer una referencia directa de las funciones de ese primer maestro de capilla, es probable que, como sus sucesores, tuvo por obligación dar lecciones a los mozos de coro, en torno al canto

¹⁴² Morales Abril, Omar. “El magisterio de capilla en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1558-5606).” p. 7

llano y canto de órgano, como de otras obligaciones del magisterio, ya que el cabildo ordenó “[...]que se le diga y mande a Cózar, maestro de capilla, tenga especial cuidado de los mozos de coro, como es obligado. Y que el señor arcediano le dé una institución de lo que ha de hacer, por estar ausente el señor chantre.”¹⁴³

El cuestionamiento de Morales Abril pudo deberse a que, un año después, Cózar es despedido del cargo de enseñar a los mozos de coro por el cabildo y se nombra al cura Pedro Ortiz en su lugar. El cabildo no menciona el puesto de maestro de capilla ni nombra como tal a Ortiz, sin embargo, menciona el salario de seis pesos de oro de minas por cada niño.

[...] que Francisco de Cózar, que ha tenido cargo de enseñar los mozos de coro de esta santa iglesia, se tenga por despedido del dicho cargo desde luego. Y que se le pague lo que se le debiere y se vean las faltas que ha hecho desde que comenzó a servir y se le quiten de la cuenta, y que desde hoy, dicho día, el cura Pedro Ortiz tenga cargo de enseñar los dichos mozos de coro, hasta tanto que por sus mercedes otra cosa se provea y mande, al cual se le pagará el tiempo que los enseñare a razón de seis pesos de minas por año, por cada mozo de coro.¹⁴⁴

La capilla musical de la Catedral de Puebla fue instaurada oficialmente por el cabildo el 2 de enero de 1562, con el cura Pedro Ortiz como maestro de capilla. Según Morales Abril, es probable que las obligaciones del magisterio de capilla en estos momentos estuvieran más orientadas a la dirección y la parte formativa, que a la composición de obras polifónicas, además, puede pensarse que la capilla trabajara con un acervo musical propio de los capellanes de coro, del chantre o de otros canónigos como Antonio López, canónigo de la

¹⁴³ AHVCMP, PUE52000020 Libro 3, folio 74v, 14 de abril de 1559

¹⁴⁴ AHVCMP, PUE 52000015, Libro 3, folio 84, 24 de octubre de 1559

catedral a quien se le dieron treinta pesos de tepuzque por un libro de canto de órgano de su propiedad.¹⁴⁵

[...] que de hoy más haya capilla de música. Y para esto señalaron por maestro de capilla al cura Pedro Ortiz de Zúñiga, y que se le den encada un año treinta pesos de oro de minas [...] los cuales comiencen a correr y se cuenten desde primero día de enero de este año hasta un año cumplido, los cuales dichos salarios se han de pagar de la fábrica de esta Santa Iglesia.¹⁴⁶

En 1563 la capilla musical obtuvo el nombramiento de un nuevo organista, Manuel Rodríguez, que, además de su salario por tocar el órgano, recibió casa y renta, con el propósito de enseñar a los mozos de coro y ejecutar el canto llano frente al facistol. Es preciso observar que, debido a la cantidad de veces que se menciona en las actas capitulares, en este periodo formativo, tuvo principal relevancia la recluta y formación de mozos de coro. Este interés en la formación musical de los infantes resultó, más adelante, en notables músicos, cantores, organistas y ministriles que salieron de Puebla para trabajar en otras capillas catedralicias o bien, que otras catedrales solicitaran la presencia de músicos poblanos.

[...]Este dicho día, los señores acordaron y mandaron se recibiese por organista en esta Santa Iglesia a Manuel Rodriguez. Y le recibieron y corre su salario desde quince de septiembre próximo pasado con el salario siguiente: cien ducados de buena moneda, de la Fábrica de esta Santa Iglesia, y otros cien ducados de la Mesa capitular, y cincuenta pesos de oro común que su Señoría Reverendísima le señala de su comarca y renta. Todo esto en cada un año. Y se le da, [ade]más, la casa de la beata difunta en que viva y, lo que montare el alquiler de dicha casa para la capellanía, se ha de pagar de la mitad de lo que se da para los maestros que enseñan a los mozos de coro, porque el dicho Manuel Rodriguez ha de tener cuidado de enseñar a los dichos mozos de coro sin interés

¹⁴⁵ AHVCMP, PUE 52000011, Libro 3, folio 102, 22 de octubre de 1560

¹⁴⁶ AHVCMP, LAC3, fol. 127v 2 de enero de 1562, en Morales Abril, op cit. pp 8

alguno, porque así es concierto. Y, asimismo, ha de enseñar sin interés a los criados de Su Señoría Reverendísima y a los vestuarios y sacristán de la Santa Iglesia, sin interés. Y es obligado a tañer todos los días que se le mandare y a tener facistol de canto en la dicha Santa Iglesia, de ordinario.¹⁴⁷

Un año después, en 1566, “se recibió por maestro de capilla a Johan de Victoria con doscientos pesos de minas de salario en cada año, y son de la Fábrica. Y comienza a correr su salario desde año nuevo, con cargo de que enseñe a los niños¹⁴⁸. Como en el caso de Cózar, también se le indicó en sus labores prioritarias la enseñanza de los niños. Lo que refuerza la idea de la importancia que dio el cabildo a la participación de los altos cargos de la capilla musical en la enseñanza y formación de los infantes, indispensable para la construcción de un aparato musical sólido a la altura de la dignidad de la ciudad episcopal que se estaba construyendo. Morales Abril también menciona que es llamativa la asignación de salarios de cantores a canónigos y que esto podría deberse a la ausencia de cantores en Puebla, situación que, de ser cierta, podría justificar el interés del cabildo en la formación de infantes músicos.

Al parecer, Juan de Victoria fue uno más de los músicos poblanos que de continuó su trayectoria en la Catedral de México, pues el 8 de enero de 1574, el cabildo catedralicio de la capital novohispana le otorga “cincuenta pesos de oro común de ayuda de costa por el año pasado de setenta y tres”¹⁴⁹, lo cual indica que el músico llevaba ya un año en el magisterio de capilla de la catedral virreinal.

El 11 de enero de 1575 se le volvieron a otorgar a “Joan de Vitoria, maestro de capilla, cincuenta pesos de oro común de ayuda de costa, para el año pasado de setenta y cuatro”¹⁵⁰.

¹⁴⁷ AHVCMP, 54003036, Libro 3, folio 147v. 15 de octubre de 1563

¹⁴⁸ AHVCMP, 54003055, Libro 3 folio 182 bis v, 8 de enero de 1566

¹⁴⁹ ACCMM, MEX 79000263, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 8 de enero de 1574

¹⁵⁰ ACCMM, MEX 79000277, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 11 de enero de 1575

Morales Abril y Stevenson explican que Vitoria fue reprendido esos años por realizar un entremés o comedia con los mozos de coro y “un actor mulato” y esta comedia fue representada para el recibimiento del palio que daba dignidad y autoridad al arzobispo Pedro de Moya y Contreras¹⁵¹. La temática del entremés, sobre la corrupción de un alcabalero, explica Morales Abril, ofendió al virrey Martín Enríquez de Almanza por tomarlo como una afrenta contra él dada su relación hostil con el arzobispo y decidió encerrarlo en un calabozo el 20 de diciembre de 1574, doce días después de la representación de la comedia¹⁵². Vitoria salió libre algunos días después y murió cerca de 1624 en Guatemala.¹⁵³

La capilla musical de Puebla fue fragmentada por el cabildo en octubre 1563, tras despedir a los cantores de canto de órgano o canto polifónico, probablemente, en consecuencia, de los gastos generados por el del obispo castellano Fernando de Villagómez, que había tomado posesión del episcopado el 15 de septiembre de 1562. Para febrero de 1565 se contrataron más cantores, entre ellos un cantor indio, acción con la cual se reinstaló la polifonía en la capilla musical, que estuvo sometida a las precariedades económicas de la fábrica espiritual algunos años más.¹⁵⁴

Cabe destacar que, en la contratación de ese año de ocho cantores, de entre ellos seleccionan a un muchacho - ¿acaso un mulato que prestara servicios? - y un indio “que están en casa del señor deán” para ser integrantes del coro de canto de órgano, con un salario de cincuenta pesos de oro de minas por año, misma cantidad que recibieron otros, lo cual nos

¹⁵¹ Morales Abril. Op. Cit. p. 10

¹⁵² Morales Abril. Op. Cit. p. 11

¹⁵³ *Íbidem*

¹⁵⁴ *Íbid.*

indica la participación de indios desde la etapa formativa de la capilla y la equidad de salarios por el trabajo musical.¹⁵⁵

Durante los últimos veinticinco años del siglo XVI, la capilla musical de Puebla sufrió muchos cambios, tanto en su personal como en su dirección, no obstante, la falta de acceso a fuentes documentales primarias ya sea por el deterioro que han sufrido, o bien, por estar en resguardo de la Catedral de Puebla y fuera del alcance de investigadores, impide profundizar en esta parte de la historia de la capilla musical. En ese sentido, el estudio de Morales Abril resulta fundamental para tener una perspectiva panorámica del tema, así como, puntos de partida para estudios más profundos.

Dicho autor menciona que la última etapa del siglo XVI, Antonio de Vera fue una figura de rápido ascenso en la capilla musical de la catedral, a quien el cabildo y el obispo Villagómez nombraron racionero honorífico en 1565 y, en 1568, recibió una canonjía de gracia. Antonio de Vera realizó diversos trabajos musicales en la capilla, desde la enseñanza a los mozos de coro, compra de libros de coro e incluso el de maestro de capilla. Basado en la relación de prebendas otorgadas a la Catedral de Puebla, se reconoce que Antonio de Vera, si bien no domina la gramática, ni posee conocimiento alguno destacable, su destreza como cantante es sobresaliente y que tiene voz de “contrabajo”.¹⁵⁶

Con la información de su tesitura vocal, me permitió identificarlo en algunas actas del cabildo de la Catedral de México, donde es mencionado en 1596, 1597, 1599, 1600, 1610, 1613, 1615, 1618 y 1619, años en que se hace referencia a su trabajo musical y a la capilla

¹⁵⁵ Morales Abril, Omar. Op. Cit. p. 12

¹⁵⁶ Archivo General de la Nación. Patronato, 183, No. 1, R. 3. Morales Abril, Omar. “El magisterio de capilla en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1558-5606)”. p. 13

musical de la catedral. En ellos, llamaron particularmente mi atención aquellas donde, por una parte, se hace mención de su tesitura vocal, de contrabajo y, otras, en donde se hace referencia a su voto como miembro del cabildo, para otorgar libertad a un cantor soprano - probablemente castrado- esclavo de nombre Luis Barreto, propiedad de la Catedral de México, sobre lo que se abundará en el tercer capítulo de este trabajo.

Sobre la tesitura vocal de Vera, el cabildo y la capilla reconocieron no sólo la habilidad y destreza del cantor, sino su registro vocal, lo que correspondería a un bajo actualmente, la rareza de estas voces las convertía, tal como hoy en día, en voces muy apreciadas y, en el caso del canto polifónico, sumamente importantes dado que el sistema de afinación vocal de la época dependía, justamente, de la voz más grave, que servía como base principal del edificio sonoro.

Es muy probable que, debido a la peculiaridad de su voz, Antonio de Vera haya tenido acceso a varios privilegios e incluso cargos de mayor dignidad, como el de presbítero, lo cual resulta interesante ya que, en la relación anteriormente citada, se le califica como alguien que no sabía gramática, ni tenía muchos conocimientos. Al parecer, Antonio de Vera fue admitido como cantor en la catedral en 1596 con un salario de ciento treinta pesos de tepuzque y solicitó en varias ocasiones un aumento en la Catedral de México, que le fue concedido todas las veces que lo solicitó hasta llegar a la suma de doscientos pesos de tepuzque.

Resulta interesante que, a pesar de que fue despedido “por algunas demasías suyas, dijeron que atento a que era necesario en la capilla y que él lo pedía con humildad, sería justo recibirle”¹⁵⁷ y así fue. Probablemente sus “demasías” estaban en sus ausencias, es probable

¹⁵⁷ ACCMM, MEX79000595, Libro 4, folio 226 Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 16 de julio de 1599

que viajara constantemente a Puebla y su presencia fuera fuerte en dicha ciudad, el mismo cabildo reconoce que tiene asuntos que atender fuera de México y que, por esa razón no debe aumentarse su salario, sin embargo, la rareza de su voz le permitió gozar de estos privilegios.

[...] Y habiendo sido llamados de ante diem por el pertiguero Alonso Perez para ver si convenía aumentar el salario al padre Antonio de Vera, que suplicó se le aumentase, atento a que no se podía sustentar con ciento y treinta pesos de tepuzque que el año pasado se le señalaron por músico contrabajo, quedó resuelto por la mayor parte que, teniendo atención a que su voz de contrabajo es rara y que pocas veces se suele hallar y que cada día va dando muestras de ser más, como se entendió de todos los músicos que de ello pudieron certificar, le señalaban y señalaron cien pesos de minas, que le corran y gane por este año. Fueron de parecer contrario y pidieron se asentasen sus votos, los señores Alonso Lopez de Cardenas y Antonio Ortiz de Zuñiga, respecto de que dijeron que el dicho padre Antonio de Vera tenía su querencia fuera de este arzobispado y que habiéndose de ir, como lo haría, le bastaba el salario que el año pasado se le había dado.¹⁵⁸

Al parecer, como dijeron Alonso López de Cárdenas y Antonio Ortiz de Zúñiga, Antonio de Vera fue despedido y recontratado en 1599. En 1600 solicita y se le concede un aumento de salario de cincuenta pesos extra a los que ya tenía. Para 1610, Antonio de Vera ya formaba parte del cabildo de la Catedral de México con media ración, según se ve en un acta capitular donde se manifiesta el voto que emite de Vera sobre la posibilidad del sochantre de la catedral, Juan Galiano, a ausentarse por beneficios de su prebenda¹⁵⁹.

¹⁵⁸ ACCMM, MEX79000556, Libro 4, folio 170 Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 24 de enero de 1597

¹⁵⁹ ACCMM, MEX38000018, Libro 5, folio 217v Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 26 de noviembre de 1610

Según Morales Abril, en julio de 1569, es contratado Juan de Carabante como maestro de capilla de Puebla, asignándosele el mismo salario que tenía Juan de Vitoria. El autor, lo relaciona con un vendedor de libros de coro que había recibido “ocho pesos del oro que corre por ciertos cancioneros para el servicio de esta iglesia”¹⁶⁰ Catedral de México y que aparece, también, en las actas capitulares de la Catedral de Guatemala como cantor. Asimismo, Morales Abril señala que, en el periodo de 1573, sólo se menciona a Pedro Guerrero como maestro de capilla, con liberación por aguinaldo de veinte pesos de oro común.

Por cuatro años no se tienen registros de la actividad de la capilla musical, probablemente, por las discusiones llevadas por el chantre de la catedral sobre la necesidad de una catedral nueva y por el deterioro de la vieja, lo que abrió una discusión en el cabildo sobre la conveniencia de un nuevo edificio sobre los gastos por las constantes reparaciones. Mientras tanto, el responsable de algunas de las labores musicales de la capilla fue, nuevamente, Antonio de Vera.

Fue hasta 1576 que se asignó un nuevo maestro de capilla, Melchor de Salazar, quien duró poco más de un mes en el puesto, a lo que siguió un transitorio regreso de Antonio de Vera por unos días. El cargo de maestro de capilla finalmente recayó en un canónigo de apellido Roca, con una asignación de doscientos pesos de oro de minas, suma significativamente mayor que la de sus antecesores. Este cambio de salario, según Morales, es probable que haya correspondido a que Roca fue un músico con mayores estudios y credenciales que Antonio de Vera o Melchor de Salazar, que refleja el interés de las autoridades de la catedral poblana en comenzar, a través de un magisterio experimentado y

¹⁶⁰ ACCMM, MEX 79000613, Libro 1 folio 172v Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 9 de septiembre de 1558

sustentado, una etapa de consolidación de la capilla musical y de establecer una forma más solemne y fastuosa del culto divino, tanto dentro, como fuera de la catedral.

En 1579 el magisterio de capilla de la catedral recayó en Francisco de Cobarrubias, con salario de quinientos pesos de oro común, mismo que no fue sostenido por el cabildo y un año después reduce el salario del maestro y aumenta obligaciones como maestro de ministriles, esta situación desfavorable hace que Cobarrubias y su hijo viajen a Ciudad de México donde se integran ambos a la capilla musical.

Solicitud: Francisco de Covarrubias, maestro de capilla de origen poblano, pide asignación de salario (s.f.) Acuerdo: el cabildo le autoriza salario de trescientos pesos y se le manda tañer el bajo; a su hijo, músico, le asignan salario de doscientos pesos; conviene se solicitará al virrey una merced de tierras para que habite.¹⁶¹

Sin embargo, el salario asignado no es suficiente, gracias a un reclamo hecho por Cobarrubias al cabildo podemos saber que, como maestro de capilla en Puebla, tenía un salario de quinientos pesos de oro común.

Este dicho día, mes y año, leí y notifiqué los dos autos atrás contenidos a Franciso de Cobarrubias, ministril de esta Santa Iglesia, y dijo que él ni su hijo no se podían sustentar con lo que tienen, ni con otro tanto más --dejando él solo quinientos pesos por maestro de capilla, por venir a servir a esta Santa Iglesia--, que ellos buscarán su remedio.¹⁶²

En 1593 Cobarrubias regresó a la Catedral de México como ministril, “con doscientos ducados de Castilla por salario”¹⁶³, es probable que, en ese lapso de once años, probara suerte

¹⁶¹ ACCMM, MEX79000752, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 18 de abril de 1581

¹⁶² ACCMM, MEX79000354, Libro 3, folio 151, Biblioteca Turriana /CONDUMEX 7 de julio de 1582

¹⁶³ ACCMM, MEX79000505, Libro 4, folio 86v, Biblioteca Turriana/CONDUMEX, 19 de enero de 1593

como músico en otras capillas musicales, entendiendo que, en ese momento y en esta tierra, el mayor cargo y dignidad que podría tener un músico era prestar sus servicios y trabajo a una capilla musical catedralicia, especialmente las de las ciudades de Puebla o México.

El primero de noviembre de 1586 se nombró nuevo maestro de capilla a Francisco de Cayrós, cantor y, como su colega Antonio de Vera, contrabajo de tesitura, con un salario de cuatrocientos pesos de oro común y con facultades para autorizar a la capilla musical la realización de actividades fuera de la catedral. Cayrós se mantuvo, al parecer, en el magisterio hasta 1593 o 1594, años en que se identifica a Frutos del Castillo como receptor de una capellanía y es mencionado como maestro de capilla. No obstante, Cayrós se mantuvo en la capilla como cantor y en 1607 es “recibido por músico de esta Sancta Iglesia, para la voz de contrabajo, al maestro Francisco de Cayros, presbítero, con doscientos pesos de oro común”¹⁶⁴ en la Catedral de México.

En cuanto a Frutos del Castillo, Morales Abril¹⁶⁵ menciona que es probable que sus habilidades y conocimientos musicales fueran superiores a las de Cayrós y que por esta razón el cabildo haya tomado la decisión de designarlo maestro de capilla. Esta afirmación coincide con el acta capitular de la Catedral de Morelia, donde se nombra a Frutos del Castillo maestro de capilla el 28 de abril de 1589 y se hace referencia a que, en ese tiempo Frutos del Castillo servía como músico en la Catedral de Puebla.

[...] Dijeron que recibían y recibieron por maestro de capilla de esta Catedral a Frutos del Castillo con salario de cuatrocientos y cincuenta pesos de oro común por año. El cual dicho maestro de capilla, asimismo, ha de enseñar a cantar de canto llano y de órgano a los músicos de coro y cantores de esta Catedral, y a

¹⁶⁴ ACCMM, MEX33000053, Libro 5, folio 43, Biblioteca Turrana/CONDUMEX, 27 de abril de 1607

¹⁶⁵ Morales Abril, Omar. Op. Cit.

los estudiantes del colegio de señor San Niculas de esta Catedral que sean colegiales, con lección pública cada un día. Y el dicho Frutos del Castillo lo aceptó y firmó con el dicho Deán y Cabildo. Y el dicho salario corre desde diez y ocho de este mes de abril que salió de la Puebla de los Ángeles para esta ciudad a servir el dicho cargo de maestro de capilla.¹⁶⁶

De acuerdo con la información que existe sobre Frutos del Castillo, se desarrolló en el periodo de 1593 a 1598 entre Morelia y Puebla, como maestro de capilla, lo designa corrector de los libros de canto, ya que se estaba formando la biblioteca de canto de la capilla. En 1598 regresó a ocupar el magisterio en Morelia, donde el cabildo reconoció la “suficiencia del racionero Frutos del Castillo, maestro de capilla de esta catedral, que él lo haría con salario que se le diese competente para ello”¹⁶⁷, el cual fue de trescientos pesos de oro común, con varios cargos para officiar misas, vísperas, fiestas y salves.

A su salida de Puebla el cabildo le exigió la devolución de los libros de canto corregidos y la música que compuso, especialmente villancicos y chanzonetas que eran consideradas propiedad de la catedral, no del compositor. Esto fue, probablemente, el primer paso en la conformación del repertorio propio de la Catedral de Puebla y resulta interesante que, tanto Puebla como Morelia, reconocen en Frutos, su destreza como compositor. De igual forma, deja de manifiesto la libertad que tuvieron algunos músicos en sus trayectorias.

El nombramiento de racionero en Morelia impidió que Frutos del Castillo fuera el primer maestro de capilla vitalicio de Puebla. Tras su partido, nuevamente Francisco de Cayrós ocupó el cargo, pero que entró en conflicto con el cabildo por su falta de cumplimiento en algunas de las peticiones de la corporación. Entre ellas, la entrega de libros de canto a

¹⁶⁶ AHCM, MOR83000033, Libro 1, folio 29, 28 de abril de 1589

¹⁶⁷ AHCM, MOR83000126, Libro 1, folio 116-116v, 3 de agosto de 1598.

cantores, proveer de lecciones de canto de órgano a cantores y mozos de coro, bajo el argumento que nunca tuvo obligación de hacerlo.

La falta de entendimiento llevo al cabildo a pedir al obispo, la designación del presbítero Luis de Montes de Oca, como nuevo maestro de capilla. Este individuo había sido bajonero y cantor de la Catedral de México en 1588¹⁶⁸ y 1589¹⁶⁹, mientras y que en 1594 fue capellán y maestro de capilla de la Catedral de Morelia. Este cargo fue otorgado en 1598 a un nuevo individuo (¿Frutos del Castillo?), dejando el cabildo a Montes de Oca como sochantre,¹⁷⁰ además de ser nombrado ese mismo año, rector del Colegio de San Nicolás¹⁷¹.

A pesar de la insistencia del cabildo catedralicio de Puebla de llamar a Montes de Oca, éste no accede, probablemente por convertirse en rector del colegio y ante la llegada del arzobispo de México, la corporación ni tuvo más remedio que solicitar a Cayrós la composición de villancicos y chanzonetas para su recibimiento, y “si fuere menester, pedir en la Compañía [de] Jesús lo que se ha de cantar, que se pida”¹⁷².

En 1602 el cabildo estaba decidido buscó consolidar el magisterio de capilla, por lo que solicitó la presencia de Pedro Bermúdez, maestro de capilla de la Catedral de Guatemala, con una propuesta de salario de setecientos treinta pesos, una suma considerable comparada con los cuatrocientos cincuenta de Frutos del Castillo en Morelia o los cuatrocientos de Cayrós en Puebla por ser maestro de capilla y cantor.

¹⁶⁸ ACCMM, MEX79000419, Libro 4, folio 5v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 16 de agosto de 1588

¹⁶⁹ ACCMM, MEX79000421, Libro 4, folio 12v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 17 de enero de 1589

¹⁷⁰ AHCM, MOR83000127, Libro 1, folio 116v, 3 de agosto de 1598

¹⁷¹ AHCM, MOR83000128, Libro 1, folio 116v, 3 de agosto de 1598

¹⁷² AHVCCMP, LAC5, 248v, 6 de septiembre de 1602, en Morales Abril, Omar. “El magisterio de capilla en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1558-5606).” p. 28

Pedro Bermúdez llegó el 27 de junio de 1603 y con él se abre una nueva etapa en la institucionalización del cargo de maestro de capilla, al firmarse un contrato en la quedaron asentados sus convenios, obligaciones y normas de la capilla. Es probable que la formalidad establecida para el manejo de la capilla musical buscó atajar las problemáticas observadas con su antecesor, al tiempo de consolidar su estructura, asegurar las obligaciones y la realización a cabalidad del trabajo musical en la catedral. Con ello, el cargo de maestro de capilla debió haber ganado importancia y redituado en fama, renombre, solemnidad y poder, lo que correspondería al oneroso gasto que realizó la catedral poblana¹⁷³.

Es notorio también que, en la nueva estructura la preparación de los mozos de coro por el maestro de capilla fuera más patente. El cabildo se aseguró que a Bermúdez se le den “los muchachos de coro, para que los industrie y les enseñe a cantar, con cien pesos de salario, que se suele dar”¹⁷⁴. Como se ha mencionado en este trabajo, el reclutamiento y formación minuciosa de los mozos de coro fue de vital importancia para asegurar continuidad, permanencia y desarrollo de la capilla musical, de esta manera, al asegurar que el músico más experimentado y responsable de la visión estética general se encargará de la formación de los más jóvenes, además de garantizar la calidad musical de la capilla, también lo hacía de dar pie a la creación de música influida por las particularidades de la población de la ciudad, presente en los miembros de la capilla.

Y así fue. Según Morales Abril, la obra musical de Bermúdez conservada en las catedrales de Puebla y Guatemala le aseguraron un lugar dentro de los compositores más importantes de América. Once meses después de su nombramiento, Bermúdez abandonó el

¹⁷³ AHVCCP, LAC 5, folio 278-278v, 27 de junio de 1603, en Morales, “El magisterio de capilla”. 28.

¹⁷⁴ AHVCCP, LAC 5, folio 299v, 9 de enero de 1604, en Morales, “El magisterio de capilla”. 29

magisterio de capilla partiendo para España. Aunque la salida no queda del todo clara, dado el lujoso salario que recibió en su propuesta de magisterio, Morales Abril sugiere que esa salida pudo haber sido síntoma de algún conflicto con el cabildo, ya que poco después los ministriles de la capilla renunciaron¹⁷⁵.

Me parece pertinente suponer que su salida podría haber sido por notificaciones de reducción de salario por parte del cabildo a los integrantes de la capilla musical, en 1582, en la Catedral de México, una situación similar sucedió cuando el cabildo notificó la reducción de salario al maestro de capilla -el célebre Hernando Franco-, capellanes de coro, cantores y ministriles. Ante esta situación, el maestro de capilla, tres cantores, un capellán de coro y la mayor parte de los ministriles, ante la notificación, decidieron renunciar a la capilla.

El 6 de julio de 1582, Hernando Franco, “maestro de capilla de esta Santa Iglesia, y respondió que él se despidió por sí y por su primo Alonso Truxillo”¹⁷⁶; el mismo día, “Pedro López, cantor de esta Santa Iglesia, y dijo que atento que el salario es poco , que se despedía de cantor y capellán de coro”¹⁷⁷; los ministriles Bernardino Rodríguez y Álvaro de Cobarrubias (¿hijo de Francisco de Cobarrubias?) se despedían por ser el salario insuficiente, el primero, y el segundo por haberse despedido su padre también¹⁷⁸, y el 10 de julio, renunciaron todos los ministriles.

Para el 22 de agosto del mismo año, el arzobispo mandó llamar a los músicos que habían renunciado porque “cómo le había dado pena que se hubisen despedido [...] que por

¹⁷⁵ Morales Abril, Omar. Op. Cit.

¹⁷⁶ ACCMM, MEX 79000344, Libro 3, folio 150v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 6 de julio de 1582.

¹⁷⁷ ACCMM, MEX 79000347, Libro 3, folio 150v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 6 de julio de 1582.

¹⁷⁸ ACCMM, MEX 79000355, Libro 3, folio 151v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 8 de julio de 1582.

amor de él volviesen a cantar que en la flota se aguardaba que vendría la merced de los dos novenos que estaba suplicando a Su Majestad fuese servido hacer limosna [...] y que viniendo esta merced habría con qué los poder pagar sus salarios”¹⁷⁹. La resolución del arzobispo de buscar y garantizar recursos para los salarios y mantener en funcionamiento la capilla musical, concuerda con la idea de Morales Abril sobre la importancia para las catedrales el buen funcionamiento de las capillas musicales¹⁸⁰.

En el caso de Puebla, tras la salida de Bermúdez, el cabildo se aseguró de tener suplentes al frente de la capilla musical, especialmente para la fiesta de Corpus Christi, responsabilidad que corrió a cargo del esclavo cantor negro Juan de Vera, que pertenecía al canónigo Antonio de Vera que, en esos momentos disputaba su salario en la Catedral de México y viajaba, al parecer, constantemente a Puebla. La figura de este especial cantor, así como la de Juan Barreto y su relación con Antonio de Vera se analizará en el siguiente capítulo.

Morales Abril indica que el obispo Diego Romano¹⁸¹ tenía particular interés en que la capilla musical brindara un servicio destacado, especialmente en el campo de la composición y el canto polifónico, razón por la cual, un maestro de capilla estable era imprescindible. Por tal motivo, solicitó al rey le fuera provisto media ración para un maestro de capilla. Si bien, la respuesta del rey no llegó en ese momento, el 22 de septiembre de 1606, cinco meses después de la muerte del obispo, se le asignó salario y se reconoció en la Puebla de los Ángeles a un organista y maestro de capilla procedente de Guatemala. El primer maestro de

¹⁷⁹ ACCMM MEX79000360, Libro 3, folio 154-154v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 22 de agosto de 1582

¹⁸⁰ Morales Abril, Omar. Op. Cit.

¹⁸¹ Morales Abril, Omar. Op. Cit.

capilla vitalicio, con el que iniciará el proceso de consolidación y esplendor de la capilla musical de Puebla: Gaspar Fernández.

2.2. Gaspar Fernández, un maestro de Guatemala

La llegada de Gaspar Fernández al magisterio de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles significó el inicio del esplendor musical, no sólo de la capilla y la catedral, sino, probablemente, de toda la ciudad. Gaspar Fernández fue el primer maestro vitalicio que estuvo al frente de la capilla musical. Con su llegada se materializan los esfuerzos de Diego Romano por dotar de dignidad, certeza y guía sólida al trabajo musical de la capilla musical, y muy probablemente, la creación de música permeada por las particularidades sociales y culturales de la población de la ciudad de Puebla y que fuera referencia en otras catedrales novohispanas, e incluso, en la península ibérica.

El 12 de julio de 1606 salió de Guatemala Gaspar Fernández y llegó a Puebla, según Robert Stevenson y Omar Morales Abril, dos meses después, el 19 de septiembre, tras recorrer los casi mil doscientos kilómetros que separan a ambas catedrales. El 22 de septiembre, el cabildo catedralicio poblano recibió y asignó salarios a Gaspar Fernández: quinientos pesos de oro común por el magisterio y cien pesos más por la formación de los mozos de coro, además de cincuenta pesos para los cantores de refuerzo que asistían los sábados, para ser repartidos a criterio del maestro de capilla. Una suma atractiva, sin duda, superior a la de sus antecesores, pero no tan alta como la de Pedro Bermúdez, al menos por el momento. Además de sus salarios, recibió el nombramiento de capellán bajo la capellanía del canónigo Juan Francisco, misma que había recibido anteriormente Pedro Bermúdez.

En este día, por el dicho Deán y Cabildo, se le señalaron de salario al padre Gaspar Fernández, presbítero maestro de capilla de esta catedral, quinientos pesos de oro común, y que goce de este salario desde doce de julio de este año de seiscientos y seis, que salió de Guatemala para este ministerio, como apareció por un testimonio que presentó, auténtico. Y que esto se le pague cada año, de la Fábrica. Asimismo, se le señalaron cien pesos de salario al dicho maestro de capilla Gaspar Fernández por el cuidado de industrial a los mozos de coro de esta iglesia. Y que goce de este salario desde hoy, veinte y dos de septiembre de este año en Fábrica. Item, le nombraron al dicho Gaspar Fernández por capellán de la capellanía añadida del canónigo Juan Francisco, para que le sirva y goce del estipendio de ella desde hoy, dicho día. Item, cincuenta pesos que se han de repartir entre los cantores de la música de los sábados, que entren en su poder de maestro de capilla y reparta, cobrándolos en la Fábrica.¹⁸²

Toda vez que Gaspar Fernández presentó sus credenciales que, entre otras cosas, debieron ser composiciones suyas, así como, las evidencias de su magisterio de capilla en Guatemala, fue aceptado en la capilla angelopolitana, con la instrucción, de industrial a los mozos de coro con un salario especificado para esta labor. Con lo que nuevamente vemos la importancia que da el cabildo a la formación de los mozos de coro y este dato será importante para comprender a la tercera figura de este capítulo, el tercer maestro de capilla vitalicio Juan García de Céspedes.

Así, el magisterio de capilla de Gaspar Fernández comenzó en septiembre de 1606 y duraría hasta su muerte en 1629, en estos veintitrés años de trabajo constante, la capilla musical de Puebla consolidó un repertorio referencial, dentro del cual se encuentra uno de los documentos más importantes para el estudio de la producción musical poblana en el siglo XVII: el *Cancionero de Gaspar Fernández*, un manuscrito que compila alrededor de

¹⁸² AHVCCMP, PUE54003813, Libro 6, folio 24, 22 de septiembre de 1606

trescientas obras polifónicas y que corresponde al registro de villancicos paralitúrgicos de corte popular en lenguas vernáculas. En este documento es posible estudiar, a parte de las obras en sí, la caligrafía y firma de Fernández y sus habilidades de copista, mismas que, señala Morales Abril, quedaron manifestadas en la Catedral de Guatemala al aparecer en un acta de esta catedral con la indicación de haber sido copiado por Gaspar Fernández en 1602¹⁸³.

2.2.1. El origen

En el estudio y recuento que hace de su vida y obra el musicólogo Omar Morales Abril, se establece que las primeras menciones que hacen referencia a Gaspar Fernández se encuentran en el libro de libranzas del cabildo de la Catedral de Guatemala en donde se certifica que Gaspar Fernández es clérigo de corona y grados y que se desempeña como maestro de los mozos de coro de la catedral.¹⁸⁴

A partir de esta mención, se puede establecer la carrera clerical de Gaspar Fernández, ya que en 1597 aparece como subdiácono. Un año después fue reconocido como diácono, y un par de años más tarde se le menciona como padre y desempeña los cargos correspondientes a un presbítero¹⁸⁵. Siguiendo en este apartado sobre Gaspar Fernández a

¹⁸³ Morales Abril, Omar. "Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII." 71-125
https://www.academia.edu/8116940/Omar_Morales_Abril_Gaspar_Fern%C3%A1ndez_su_vida_y_obras_como_testimonio_de_la_cultura_musical_novohispana_a_principios_del_siglo_XVII_en_Ejercicio_y_ense%C3%B1anza_de_la_m%C3%BAsica_Oaxaca_CIESAS_2013_pp_71_125

¹⁸⁴ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala, Cabildo, Libranzas, 1596 Morales Abril, Omar. "Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII." P. 2

¹⁸⁵ Morales Abril, Omar. *Op. Cit.*

Morales Abril, la trayectoria del músico va en concordancia con los acuerdos del Concilio de Trento para establecer la carrera clerical en ordenación progresiva, situación que parece haber sido la de Gaspar Fernández por la forma en que está presente en las actas capitulares de la Catedral de Guatemala.

Basado en estas fecha y menciones, Gaspar Fernández tuvo alrededor de veintidós años en 1597 y cabe la posibilidad, basado en los acuerdos del Tercer Concilio Provincial Mexicano, que pudiera, incluso, haber sido más joven. Si las conjeturas son correctas, querría decir que Gaspar Fernández llegó al magisterio de capilla de la Catedral de Puebla, aproximadamente, a los treinta y un años y murió a los sesenta y cuatro años, dedicando la etapa más productiva de su vida a la consolidación del magisterio de capilla poblana.¹⁸⁶

Gaspar Fernández perteneció al Colegio Seminario de la Asunción como primer colegial y vicerrector, el cual fue fundando en la ciudad de Guatemala el 4 de enero de 1598. Los estatutos del Colegio Seminario de la Asunción establecían que sus colegiales “sean naturales de este obispado, de cualquiera ciudad, villa o lugar, [...] Y si pudiere ser, sean descendientes de conquistadores o antiguos pobladores [...] Pero bien se permite que, siendo señalados en ingenio y virtud, sean hijos descendientes de meros españoles y de mestiza hija de india y de español o criollo [...]”.

Con estas consideraciones, es probable afirmar que Fernández haya nacido dentro del obispado de Guatemala, es decir que, que haya sido criollo o castizo nacido entre 1563 y 1571¹⁸⁷ y que, tras su paso por el Colegio Seminario de la Asunción, se integró al servicio de

¹⁸⁶ Morales Abril, Omar. “Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII.” P. 11

¹⁸⁷ Morales Abril, Omar. “Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII.” P. 16

la capilla musical de la Catedral de Guatemala donde aparece mencionado, como mozo de coro en julio de 1596, un año después que el maestro de capilla de la catedral, Andrés López Pellajeros, dejara ese trabajo.

Gaspar Fernández trabajó seis meses en la catedral guatemalteca y la siguiente noticia sobre él es dos años después, cuando entró a suplir al maestro de canto de mozos de coro, Diego Ortiz, que había sido despedido. Es probable que el tiempo que desaparecen los registros de Fernández esté relacionado con la continuación de su carrera clerical en el Colegio Seminario de la Asunción, lo cual incluía preparación en el canto llano, canto de órgano, así como en la música de las ceremonias de la iglesia, en la que recibió las clases de música directamente del maestro de capilla Andrés López¹⁸⁸.

Como discípulo del maestro de capilla, puso a Gaspar Fernández en la posición de maestro de los mozos de coro, cumpliendo como cantor en todas las Horas, así como, en celebraciones ordinarias y principales¹⁸⁹. En el Colegio Seminario se tenían espacios establecidos para el aprendizaje y práctica de instrumentos musicales, particularmente, instrumentos de cuerda frotada, alientos y tecla y, además, contaban con una licencia especial del rector con la cual, podían tener algún instrumento en su celda.

Según las constituciones del colegio, podían, también, cantar “canciones honestas”, es probable que se refiera este término a canciones de corte popular no religioso que solían acompañar a la tradición polifónica religiosa española, probablemente de compositores desconocidos o de otros autores populares en la península.

¹⁸⁸ Morales Abril, Omar. “Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII.” P. 19

¹⁸⁹ *Ibidem*

Un evento significativo en la música de Guatemala y en la formación musical de Gaspar Fernández fue la llegada de Pedro Bermúdez como maestro de capilla, un notable músico procedente de la Catedral de Sevilla, donde había sido maestro de los mozos de coro y asistente de Francisco Guerrero en 1601. La llegada de Bermúdez a la Catedral de Guatemala significó un incremento en el personal en la capilla musical, entre los nuevos miembros se encontraba Gaspar Fernández, quien recibió cinco pesos de oro de minas como cantor¹⁹⁰. Resulta importante reconocer la influencia de Bermúdez en la capilla musical de la Catedral de Guatemala, ya que, a partir de su llegada se “triplicó el número de cantores, se contrató como ministriles de planta a los indígenas que en años anteriores eran llamados sólo para las fiestas principales”¹⁹¹ y, además, hubo un replanteamiento del repertorio polifónico con el fin de darle una sistematización y repartirlo adecuadamente en los tiempos religiosos.

Al parecer, Bermúdez echó mano de los ministros de la catedral que tenían aptitudes musicales. Sobre esto, es importante señalar que el Colegio Seminario fomentaba la educación musical, es decir, allí y en la Catedral de Guatemala había, previamente, un desarrollo musical en la parte académica del cual Bermúdez pudo hacer uso en el proceso de acrecentar y desarrollar el trabajo musical de la capilla musical guatemalteca.

En este proceso podemos ver que la capilla musical, guiada por el maestro de capilla, pudo desarrollarse de manera particular a gracias a los conocimientos y dirección del maestro de capilla y de las personas que estuvieron a su cargo, así como de las influencias y particularidades de la población cercana al recinto catedralicio. Esto sin dejar de lado el

¹⁹⁰ AHAG, Cabildo, Libranzas, 1601 Morales Abril, Omar. “Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII.” P. 20

¹⁹¹ Morales Abril, Omar. “Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII.” P. 21

interés principal de conservación de la tradición del ritual sonoro que caracterizaba a la Iglesia española.

En el caso particular de la capilla musical de la Catedral de Guatemala, se observa que la necesidad que tiene Pedro Bermúdez de aumentar y enriquecer a la capilla musical se hace a partir de las cualidades de los músicos a su disposición y que este maestro tuvo la capacidad de identificar, de entre sus miembros, aquellos que tuvieron mayores destrezas asignándoles diferentes trabajos.

Menciona Morales Abril que Bermúdez solicitó diferentes trabajos musicales en la capilla a Gaspar Fernández, quien ya se desempeñaba como cantor y además tuvo el cargo de bajonero y copista. En 1602, el cabildo de la Catedral de Guatemala le asignó 150 tostones de a cuatro reales, para comprar un bajón y reparar, ¿o tal vez copiar? los libros polifónicos que estaban al servicio de la iglesia.¹⁹²

Otro de los acontecimientos importantes en la carrera musical de Gaspar Fernández vinculado a Bermúdez, fue la renuncia de este último al magisterio de capilla guatemalteca para atender la propuesta que recibió del cabildo poblano para encabezar ese magisterio. Ante la salida de Bermúdez, Gaspar Fernández asumió su posición como maestro de capilla en Guatemala, además de recuperar su labor como maestro de canto de los mozos de coro.

Como fue referido, Bermúdez sólo estuvo un año en Puebla y, puede especularse que él mismo recomendará a Gaspar Fernández al cabildo poblano para sucederlo. También, es probable que, a fin de ofrecer un salario menor al otorgado a Bermúdez, la Catedral de Puebla no tuviera en primera opción a Gaspar Fernández. Pues como también ya fue referido,

¹⁹² AHAG, Cabildo, Libranzas, 1602. En Morales Abril, Omar. "Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII." P. 22

transcurrieron dos años antes de que Gaspar Fernández fuera llamado a Puebla, para convertirse en el primer maestro de capilla vitalicio de esa ciudad,

La llegada de Gaspar Fernández al magisterio de capilla de Puebla fue el 19 de septiembre de 1606, la asignación de salario por parte del cabildo se da tres días después, el 22 de septiembre y tan sólo cuatro días después, el cabildo nombra a Gaspar Fernández suplente del racionero Juan de Ocampo, organista de la catedral.

En dicho día por el dicho Deán y Cabildo de la dicha catedral se nombró al padre Gaspar Fernández, maestro de capilla, sustituto del racionero Juan de Ocampo, para que tañe los órganos de ella en los días que está señalado, conforma al concierto y asiento que dicho racionero hizo al tiempo que se recibió en la dicha ración¹⁹³. Y que goce de salario en cada año de trescientos pesos de oro común, pagados de la prebenda¹⁹⁴ del dicho racionero Juan de Ocampo, conforme al dicho asiento.¹⁹⁵

Es interesante observar que, a pocos días de tomar posesión del magisterio, Gaspar Fernández sustituyó al racionero organista, lo que podría ser por dos razones. Por un lado, como su predecesor, es probable que buscara reformar la capilla musical buscando su desarrollo y esplendor, lo que implicó el uso del órgano como instrumento fundamental en el oficio divino y, Fernández con la formación musical que tuvo, es muy probable que también tuviera una solvente técnica en la interpretación del órgano e instrumentos de tecla desde su paso por el Colegio Seminario. Por otra parte, podría considerarse también, que el racionero Juan de Ocampo estuviera ausente por diversos periodos, atendiendo asuntos en la Ciudad

¹⁹³ Se refiere al sueldo proporcional a la que era acreedor al racionero por sus servicios, tanto administrativos como litúrgicos, dependiendo de cómo se desempeñara.

¹⁹⁴ Es un beneficio otorgado a los integrantes de cabildo, también puede aparecer como prebendados.

¹⁹⁵ AHVCCMP, PUE54003814, Libro 6, folio 24v, 26 de septiembre de 1606

de México, lo que se deduce, de que años más adelante fue invitado por la catedral metropolitana a servir como su organista, con la oferta de una ración entera¹⁹⁶.

Como fuere, este movimiento desembocó en un conflicto entre Ocampo y el cabildo. Como en el caso referido del maestro de capilla, Francisco de Cayrós, que fue sancionado por el cabildo con su salario, la asignación de Ocampo se comprometió para Fernández, como sustituto de organista sobre lo que el cabildo afirmó que “hasta el fin de [1]607 años debe el racionero Ocampo a la Fábrica 443 pesos. Y el del año 608, debe 350 pesos, que son por todo 793 pesos. Y estos ha de pagar en cuatro años, comenzado con la primera paga por marzo de 609”¹⁹⁷.

Es decir, el cabildo consideraba que el organista debía pagar el total de dos años de salario a Fernández, equivalente a setecientos treinta y nueve pesos. Juan de Ocampo reclamó a la fábrica la distribución de su ministerio, es decir trescientos cincuenta pesos por año, producto de su prebenda y ración, que recibió desde 1604 hasta 1606 que fue nombrado Fernández como su sustituto. Al parecer, Ocampo regresó al servicio de la catedral como organista en 1608 y entabló un pleito con la fábrica, lo cual debió provocar algunas tensiones en la capilla musical y el cabildo. Para alcanzar la paz la corporación decidió condonar un año de deuda. Ocampo acordó entonces pagar sólo un año de servicio de Gaspar Fernández, siempre y cuando, se le pagara la ración de 1604 a 1606, desistiendo de la querrela con la fábrica y renunciando “a cualquier derecho y caución que sobre ello pueda tener y a mayor

¹⁹⁶ ACCMM, MEX 37000074, Libro 5, folio 409, Biblioteca Turriana de la Catedral de México. 13 de octubre de 1615

¹⁹⁷ AHVCCMP, PUE54003870, Libro 6 folio 113v-114, 8 de agosto de 1608

abundamiento [...] con lo que paga y distribución de los dichos trescientos y cincuenta pesos para entonar de los órganos”¹⁹⁸.

Esta situación deja visibles dos temas relativos al trabajo musical que son de particular interés, por un lado, existió una acción punitiva por parte del cabildo a quien no cumpliera con el trabajo asignado, en algunos casos, las sanciones resultaban en multas y, en otros, como en el caso de racioneros y prebendados, la penalización radicó en el pago de la suplencia con la prebenda del ausente, de esta manera se evitaba que la fábrica pagara dos salarios y se responsabilizaba a quien cometía la falta para resarcir el asunto.

Ocampo, previendo este tipo de sanciones, había dispuesto de trescientos cincuenta pesos de su ración para un sustituto en caso de que él faltara a las celebraciones y que pudiera hacerse cargo de tocar los órganos siempre y cuando fueran personas “decentemente vestidas”¹⁹⁹. Asimismo, podemos inferir que la pronta sustitución del organista por parte del recién llegado maestro de capilla podría estar relacionada con la necesidad que Gaspar Fernández tuvo de continuar el trabajo de su mentor, y dotar de esplendor y dignidad a la capilla musical con el uso del órgano ya que este instrumento era el encargado de dar dignidad y solemnidad al Oficio Divino.

2.2.2. El magisterio angelopolitano

El desarrollo de actividades relativas al trabajo y desarrollo de la capilla musical de Puebla bajo la dirección o magisterio de Gaspar Fernández llevó a un proceso arduo de consolidación del recinto catedralicio como un centro de producción musical de enorme

¹⁹⁸, PUE54003870, Libro 6 folio 113v-114

¹⁹⁹ AHVCCMP, LAC 5 folios 316v-318, 26 de agosto de 1604. En Morales Abril, Omar. “Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII.” P. 45

relevancia dentro del virreinato. Un proceso directamente ligado a los tres maestros de capilla vitalicios que estuvieron activos durante casi un siglo, de 1606 a 1678, comenzando con la llegada de Gaspar Fernández y terminando con la muerte de Juan García de Céspedes.

A la llegada de Gaspar Fernández, los puestos de jerarquía inmediatamente subsecuentes al magisterio eran los de organista, encabezado por Juan de Ocampo, el chantre que era Agustín de Salazar y el sochantre Francisco Alfonso, y, como era costumbre, el maestro de mozos de coro estaba a cargo, también, de Fernández. Las fuentes revisadas por Morales Abril nos dicen también que como cantor se encuentra Juan de Vera, esclavo negro que desempeñó importantes funciones dentro de la capilla musical y de cuya figura se tratará en el capítulo siguiente y las actas de cabildo de la catedral nos indican que un cantor se le ordenó “de orden sacra Francisco de Olivera, a quien le está hecha la merced por el dicho Deán y Cabildo para que a título de ella se ordene”²⁰⁰.

Poco dicen las fuentes sobre los ministriles y otros cantores que estuvieron al servicio de la capilla, aunque también se sabe, que hubo cantantes eventuales que atendían momentos específicos como las celebraciones de los sábados y que no necesariamente eran miembros regulares de la capilla y para los cuales Gaspar Fernández tenía “cincuenta pesos que se ah de repartir entre los cantores de la música de los sábados que entren en su poder del maestro de capilla y reparta, cobrándolos en la Fábrica”²⁰¹.

²⁰⁰ AHVCCMP, PUE54003730, Libro 5, folio 320v, 10 de septiembre de 1604

²⁰¹ AHVCCMP, PUE54003813, Libro 6, folio 24, 22 de septiembre de 1606

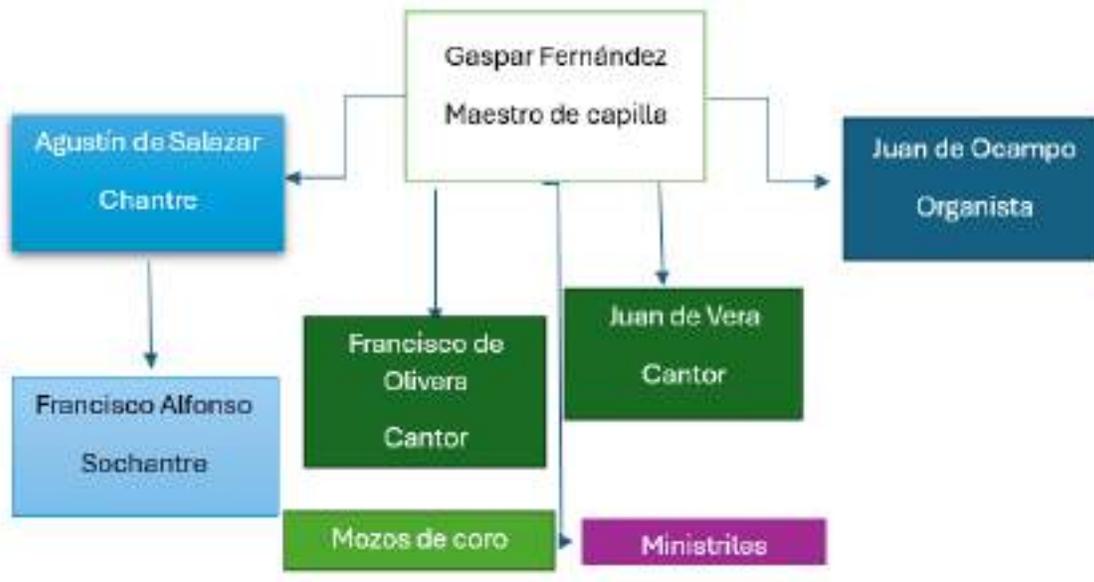


Ilustración 7 Organigrama de la capilla musical angelopolitana construido a partir de las fuentes mencionadas por Morales Abril y las actas capitulares revisadas y citadas en el capítulo.

La reforma y actualización del repertorio, corazón de la capilla musical, había sido hecha, previamente, por Pedro Bermúdez, así que Fernández se enfocó en la formación de los mozos de coro, sustituir a Ocampo en el órgano, dirigir la capilla musical en el canto polifónico y la copia del “ciclo de himnos de [Francisco] Guerrero que ya había actualizado Bermúdez”,²⁰² además de componer un himno que complementaba el ciclo de vísperas para una fiesta posterior a la partida de Bermúdez.

Además de este ciclo, “se señaló el salario al maestro de capilla Gaspar Fernández cuarenta pesos por puntar las chanzonetas que se cantaron en esta catedral, poniendo a su costa el papel y tinta, y que las deje y queden en la iglesia para que se guarden”²⁰³. Al parecer, por una nota al margen del acta, se le pidió a Gaspar Fernández realizara este trabajo con sus recursos y sin recibir salario extra, pero se negó, ya que después lo aceptó pidiendo un salario.

²⁰² Morales Abril, Omar. “Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII.” P. 35

²⁰³ AHVCCMP, PUE54003824, Libro 6, folio 31v, 21 de noviembre de 1606

El trabajo realizado fue copiar las chanzonetas o villancicos cuya composición había sido encargada a Luis Lagarto, iluminador de origen sevillano que, desde 1600 había estado al servicio de la catedral realizando las ilustraciones capitulares de los libros de coro²⁰⁴. La destreza de Fernández como copista está presente en varios libros de polifonía resguardados en las sedes de sus magisterios de capilla en Guatemala y Puebla y que, según el musicólogo Robert Snow, conservan grandes similitudes, no sólo en la caligrafía, sino la gran cantidad de obras en común que guardan entre sí los ejemplares poblanos y guatemaltecos²⁰⁵.

La labor como copista de libros y puntador en la Catedral de Guatemala, enriqueció su trabajo en la Catedral de Puebla, especialmente en la conformación del repertorio dedicado al servicio divino y al proceso de construcción y completado de la librería de canto. Una de las características de este repertorio, el repertorio del Ordinario es su capacidad de usarse múltiples veces, de tal manera que es recurrente el uso de ciertas obras que, reguladas por concilios y hechos los ajustes necesarios pueden usarse y repetirse durante los diferentes tiempos litúrgicos, es decir, es estable con cierto carácter utilitario, pero no por ello desprovisto de cualidades artísticas y estéticas.

Esos libros polifónicos y de canto llano y canto de órgano estaban expuestos en el facistol del coro, eran leídos desde la sillería y debían gozar de claridad y belleza caligráfica para su correcto entendimiento. En ese sentido, es necesario comprender que el arte y trabajo de copiar un libro de coro, no sólo radica en pasar la información de un libro a otro, sino de

²⁰⁴ Luis Lagarto recibió dos mil cuatrocientos diez y seis pesos y ocho tomines por el servicio de capitular alrededor de cien libros de coro mientras estuvo al servicio de la catedral de Puebla. AHVCCMP, Diezmos, 1604-1627 [Libro de cuentas de mayordomía] folio 58, en Morales Abril, Omar. "Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII." 33

²⁰⁵ Snow, Robert J. *Música de la época colonial en Guatemala. Primera antología*. 1986. pp. 108-113.

realizar los trazos con la suficiente destreza para ser inteligibles desde distancias considerables. Además, estos libros se realizaban dentro de una tradición de ilustración que encerraba elementos simbólicos visuales en sus letras capitulares, alusivas a las temáticas de las obras musicales y tiempos religiosos. Estos libros, como objetos también tienen un alto valor artístico agregado a su valor musical.



Ilustración 8 Coro, sillería, facistol y órganos de la Catedral de Puebla. F. del A.

Con esa experiencia y habilidad, durante los primeros años al frente de la capilla musical, es probable que Fernández estuviera circunscripto a la formación de los mozos de coro, la dirección de la capilla durante el canto polifónico, la entonación de los órganos en ausencia del organista Ocampo y, principalmente, en el copiado -y con esto-, en la supervisión de todo el proceso de encuadernación, clasificación y resguardo- de los libros de

coro- y la composición complementaria de algunas obras polifónicas del ordinario que hubieran quedado fuera de la labor de conformación de repertorio que había realizado previamente Pedro Bermúdez.

Morales Abril sostiene la hipótesis de que el año de 1609 fue cuando la actividad de Gaspar Fernández como compositor comenzó a despegar. Este planteamiento se debe a la existencia de uno de los documentos historiográficos más importantes en torno a la literatura musical popular de la Nueva España: el *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*.

Dentro de este trabajo, me parece fundamental comprender que esa obra es trascendental en la investigación del pasado musical y lírico de México. Además de las aportaciones artísticas del documento, históricamente permite vislumbrar la diversidad de las expresiones artísticas en la sociedad novohispana presente en centros urbanos tan importantes como Puebla de Los Ángeles. Las obras polifónicas contenidas en este cancionero viajero estuvieron dirigidas a diversos sectores sociales en los diferentes centros urbanos en los que fue interpretado y que conformaron una ruta de trabajo y comercio musical novohispano en el siglo XVII, mismo que se abordará con mayor amplitud en la parte final de este trabajo.

El *Cancionero Musical de Gaspar Fernández* contiene un conjunto de trescientos villancicos polifónicos de carácter popular en lenguas vernáculas y, además de ser un compendio de obras compuestas y copiadas por él mismo, es un recuento cronológico de su actividad como compositor de villancicos. Esto lo sabemos porque algunos folios están fechados de manera progresiva entre 1611 y 1616, según lo que apunta Morales Abril, estas fechas de especulación de compilación pueden extenderse a 1609, tiempo que dejó de servir Luis Lagarto a la catedral y 1619, tiempo en que terminaría de compilar las obras. Esto debido a que en 1616, el cabildo le solicitó “la entrega de todos los libros que tiene a su cargo de

esta iglesia y haga inventario de ellos, y se los entregue otra vez, debajo de él. Y las navidades que ha hecho las haga traer a este cabildo, pues es obligación suya darlas.”²⁰⁶ Resulta importante mencionar la meticulosidad con la que Fernández compiló sus obras integrándolas en un documento, por demás formal y diseñado para mayor sobrevivencia, es decir, los villancicos no están compilados en libretos o librillos pequeños como veremos más adelante en su sucesor Juan Gutiérrez de Padilla, sino en un libro de casi trescientos folios cuidadosamente empastados.

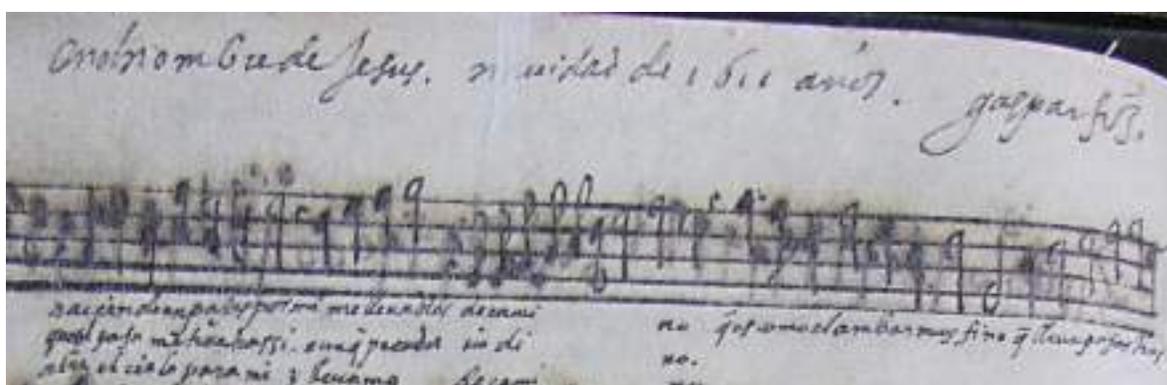


Ilustración 9 "En el nombre de Jesús" villancico de Navidad fechado en 1611 con firma autógrafa de Gaspar Fernández. Cancionero Musical de Gaspar Fernández

Debemos recordar que la iglesia, al pagar un salario a los maestros de capilla por la realización de su trabajo musical y al estar circunscripta la composición al trabajo musical, la catedral y el cabildo resultaban los dueños de los bienes musicales materiales, rubro en el cual se incluyen los libros de coro y la música escrita que se interpretó, ya fuera en el rito ordinario o el de las fiestas y celebraciones que salen del Oficio Divino, que incluye, entonces, a los villancicos.

No era inusual que los músicos y compositores, cuya destreza les permitía componer y escribir libros de música destinada a celebraciones y rito divino, escribieran música original

²⁰⁶ AHVCCMP, LAC 7, Folio 113v, 22 de noviembre de 1616. En Morales Abril. "Gaspar Fernández". p. 34

o copiaran música con el propósito de venderla. Esto no debió ser ajeno a Gaspar Fernández que contaba con ambas habilidades y que podría, incluso, vender sus propias composiciones a la Catedral de Puebla sino a otras. Baste ver las actas de cabildo que hacen referencia de las compras que hacían otras catedrales de libros de coro como la Catedral de Puebla en 1560 que “acordó se tome un libro de canto de órgano del señor canónigo Antonio López en treinta pesos de tepuzque y se le dé libramiento para ellos. Que se le paguen de Fábrica.”²⁰⁷

A pesar de la riqueza del Cancionero, las actividades de creación musical de Gaspar Fernández en la Catedral de Puebla son poco comprendidas. Durante su magisterio, Morales Abril menciona que se encargó música a otros compositores, ante cierto escepticismo que el cabildo pudiera haber guardado, así como, por la reticencia que pudieron haber guardado hacia Fernández los miembros del coro. Sobre el asunto el cabildo tuvo que intervenir a fin de que “se manda y ordena a los dichos cantores, acudan a casa del maestro de capilla Gaspar Fernández a ensayar, poner y probar las chanzonetas de villancicos que se hubieren de cantar en las festividades de Navidad y *Corpus Christi* y demás que se ofreciere en esta santa iglesia, so pena [...] que no lleve parte en las primeras distribuciones que se ofrecieren”²⁰⁸, solicitando que Fernández mismo cumpla y haga ejecutar esta reprimenda, a fin de no recibir él la penalización de diez pesos.

El 10 de noviembre de 1622 el cabildo de la Catedral de Puebla, canónigos, obispo y el propio Fernández recibieron a Juan Gutiérrez de Padilla, cantor originario de Málaga que llegaba al servicio de la capilla musical. Juan Gutiérrez de Padilla, con atribuciones por demás llamativas para la capilla musical:

²⁰⁷ AHVCCMP, PUE52000011, Libro 3, folio 102, 22 de octubre de 1560

²⁰⁸ AHVCCMP, LAC 6 folio 257v-258, 14 de septiembre de 1612

En el dicho día y cabildo, con parecer y voto de Su Señoría Ilustrísima el señor obispo, que le envió con los dichos canónigos doctor don Juan de Vega y doctor Gaspar Moreno, se recibió al maestro Juan Gutierrez de Padilla por cantor de esta Santa Iglesia con salario de quinientos pesos en Fábrica en cada un año, con obligación de cantar en la capilla y fuera de ella, y todo lo que se ofreciere; y de llevar el compás cada y cuando se le mandare por el presidente y estuviere ausente u ocupado el maestro de capilla de esta Santa Iglesia; y hacer y poner y apuntar las chanzonetas cuando se le encargare sin más salario que el que le está señalado, y traerlas pasadas con los demás cantores; asimismo, con obligación de enseñar canto de órgano y hacer ejercicios a los cantores y mozos de coro que no fueren de esta iglesia que se inclinaren a ello y lo quisieren saber, dándoles lección puramente todos los días de trabajo una hora entera desde las 10 a las 11; y que corra el salario desde el primero de este mes de octubre.²⁰⁹

Varias declaratorias de este auto son de particular interés, primero que nada, el recibimiento de este cantor con una pompa no usual para este tipo de cargos. En segundo lugar, se le marca un salario lujoso, de quinientos pesos, cifra similar a la de Fernández, se le indicó cantar, tanto en la capilla como fuera de ella, es decir, su actividad musical se extendió a los límites del recinto catedralicio, así como “llevar el compás”. Es decir, que dirija al coro, atribución del maestro de capilla, y no sólo en ausencia u ocupación de éste, sino cuando lo indicara el presidente del coro.

Es claro que se le recibió con atribuciones de maestro de capilla, ya que también se le indicó componer villancicos para las celebraciones, así como hacerse cargo de la formación vocal y musical de los mozos de coro, especialmente, de aquellos aspirantes que aún no lograban entrar al servicio de la capilla.

²⁰⁹ AHVCCMP, PUE54003960, Libro 7 folio 327v-328, 11 de octubre de 1622

Es notorio que las atribuciones con que fue contratado Juan Gutiérrez de Padilla estaban orientadas a obligarlo a asistir y, posteriormente, sustituir a Gaspar Fernández. Los motivos que llevaron a la corporación catedralicia a ese cambio se enraízan en el origen criollo de Fernández, sobre lo que concuerdo con la premisa de Morales Abril, que apunta a observar que el maestro guatemalteco, no solamente nació y se formó en América, por lo que su entendimiento del discurso musical estaba influido por las sonoridades locales. Su cancionero es muestra de eso, y el planteamiento de la imposición de un sustituto ibérico, siete años antes de su muerte, podría darnos indicios de la necesidad del cabildo de Puebla de reforzar la conservación de la tradición del ritual español por sobre los criollos con influencias del Nuevo Mundo.

A pesar que las fuentes son escasas sobre el paso de Gaspar Fernández como primer maestro de capilla vitalicio de la Catedral de Puebla, en este trabajo se puede afirmar que su labor cotidiana frente al coro, su quehacer musical día con día, ensayo con ensayo, con sus oficios y celebraciones, abrieron paso a la conformación de una sólida capilla musical, que sabemos que cantó, al menos, trescientas obras de este compositor, dentro y fuera del recinto catedralicio, dotando de esplendor sonoro a la catedral y a la ciudad misma y, también, allanando el camino de uno de los maestros de capilla más controversiales que tuvo Puebla en el siglo XVII: Juan Gutiérrez de Padilla.

2.3. Juan Gutiérrez de Padilla, un cantor maestro

A diferencia de su predecesor, la vida y obra de Juan Gutiérrez de Padilla está ampliamente documentada y la historiografía nos permite un acercamiento más profundo sobre su trabajo

en la Catedral de Puebla, al contar con amplios y detallados estudios que se han hecho en torno a él.

Baste con mencionar la importancia de los estudios realizados por Robert Stevenson, con especial atención a sus trabajos sobre música de Navidad en el Barroco mexicano, así como su trabajo enfocado en la figura del compositor. En esta revisión también se encuentra el estudio realizado por el musicólogo Enrique Martínez Jiménez sobre su vida y obra musical, además, la investigación del musicólogo español José María Llorens que explica la relación que tuvo Gutiérrez de Padilla con otros músicos contemporáneos. Para este trabajo, resultan fundamentales las aportaciones de Gustavo Mauleón, María Guembero, Ricardo Miranda, Nelson Hurtado, Pedro Rueda y Luisa Vilar.

Si bien, el objetivo de este capítulo no es centrarse en la figura de Juan Gutiérrez de Padilla, es necesario reconocer la abundancia de fuentes y estudios que contrasta con la de su predecesor y su sucesor, que se puede deber a múltiples factores: una mayor vigilancia del cabildo por registrar las actividades musicales, las aportaciones de Gutiérrez de Padilla al enriquecimiento del archivo musical y a la biblioteca de música de la catedral.

No podemos dejar de lado el aspecto político, dada su relación cercana con el obispo Juan de Palafox y el interés de éste en el engrosamiento de los bienes materiales de la música en la catedral. Además, su faceta como comerciante, fabricante y vendedor de instrumentos musicales que circularon por la ruta de comercio y trabajo musical. Considero necesario, a partir de los señalamientos en algunas fuentes primarias, echar un vistazo a la personalidad, posiblemente temperamental, confrontativa y controversial, que generó diversos conflictos con autoridades, tanto eclesiásticas como civiles.

Así, el objetivo de este apartado dedicado a la figura de Juan Gutiérrez de Padilla es entenderlo como sucesor de Gaspar Fernández, como segundo maestro de capilla vitalicio, y con esto trazar el proceso de transición al que llevó a la capilla musical, así como analizar el trabajo que realizó en favor de la consolidación y esplendor de la música en la Catedral de Puebla que lo sitúa como uno de los compositores y maestros de capilla más importantes de la época virreinal.

El desarrollo y fama de la capilla musical de Puebla no puede entenderse sin Juan Gutiérrez de Padilla y sus aportaciones musicales, tanto en el aspecto de la música del ordinario como en sus chanzonetas y villancicos contenidos en los cuadernillos de Navidad resguardados por la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, y, en todo caso, aportar una visión consistente con este trabajo de reconocer una ruta de trabajo y comercio musical en la que, Juan Gutiérrez de Padilla, también participó.

2.3.1. Un niño cantor malagueño

Juan Gutiérrez de Padilla es el único de los maestros de capilla estudiados en este trabajo que no nació en América, todos los estudios realizados por musicólogos²¹⁰, así como la historiografía lo apuntan como originario de la ciudad de Málaga y nacido en 1590, según Nelson Hurtado, todos los trabajos previos biográficos convienen y citan su testamento, donde él mismo declara ser natural de Málaga. Este dato se puede corroborar con una relación de méritos y servicios del 15 de marzo de 1634 ubicada en el Archivo General de Indias, donde mencionan su lugar de nacimiento, sus primeros pasos como mozo de coro y la

²¹⁰ Hurtado, Nelson. "Juan Gutiérrez de Padilla". En *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*. Año IV, enero-junio, No 06, Venezuela. 2004. pp. 17-32

calificación de su desempeño, así como los magisterios de capilla que llevó a cabo en Ronda y Jerez de la Frontera. Es interesante resaltar que este documento menciona que a su llegada a la capilla musical de Puebla “acompañó” a Gaspar Fernández hasta su muerte, momento en el cual, asume la propiedad del magisterio.

15 de marzo de 1634. Que fue colegial de los primeros que fundaron el colegio de San Sebastián de la ciudad de Málaga en estos reinos (de donde es natural). Y ahí sirvió con su voluntad, en el dicho colegio, seis años con aplauso y tres o cuatro de maestro de capilla en la iglesia de la ciudad de Ronda. Y llevó por oposición el oficio de maestro de capilla de la Iglesia Colegial de Jerez de la Frontera, que sirvió tres años Y sí opuso al magisterio de la Catedral de Málaga -que es ración entera- y en la oposición fue nombrado en segundo lugar. Y fue maestro de capilla en la Catedral de la ciudad de Cádiz, donde sirvió con muy grande aprobación más de seis años.²¹¹

Aquí podemos corroborar que, efectivamente, Juan Gutiérrez de Padilla nació en Málaga, donde se integró al Colegio de San Sebastián, un centro educativo jesuita de reconocido prestigio y vinculado a la Catedral de Málaga, donde sirvió como mozo de coro, y del cual obtuvo sus grados eclesiásticos. Hurtado apunta que el compositor Francisco Vázquez fue el maestro de capilla de la catedral malagueña, así que, probablemente, su primera formación en canto llano y de órgano haya sido bajo su enseñanza y como dice el acta, sirvió “con aplauso”. Es probable que haya sido un destacado cantor y eso le haya permitido opositar al cargo de maestro de capilla de la Catedral de Málaga en 1612, tras la muerte de Vázquez, sin embargo, fue superado por Esteban de Brito, un compositor portugués, probablemente más experimentado y diestro que el joven de veintitrés años.

²¹¹ AGI 93002473, 15 de marzo de 1634, disponible en <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2694561?nm>

Previa a esta oposición, es probable que Gutiérrez de Padilla había buscado ejercer el magisterio de capilla en las iglesias cercanas, y tuvo éxito en la ciudad de Ronda donde obtuvo el cargo de maestro de capilla de la parroquia capitular de Santa María la Mayor de Ronda, en la provincia de Málaga. Es probable que haya sido muy joven al obtener este magisterio, aproximadamente entre dieciocho y diecinueve años y que esta situación lo hubiera animado para competir por el de su ciudad natal en 1612. Al no obtenerla, decidió competir y obtuvo el magisterio de la colegiata de Jerez de la Frontera, en la provincia de Cádiz por tres años. Es posible que en ese tiempo estuviera buscando acceder a un magisterio catedralicio, entendiendo que, el puesto jerárquico más alto, obviamente con los salarios, rentas, raciones y prebendas más altas, era el magisterio de capilla en catedrales.

Tres años después, deja el cargo en Jerez de la Frontera para obtener el magisterio de capilla de la Catedral de Cádiz, según Hurtado, en 1616, con 26 años. Gutiérrez de Padilla se mantiene, según el documento “con muy grande aprobación, por más de 6 años”. Estos datos necesitan corroborarse minuciosamente, ya que empatan de manera muy justa, con las fechas de probable llegada a la Nueva España y con su nombramiento en la Catedral de Puebla, para el cual, el documento apunta:

Y habiendo pasado a la Nueva España, fue recibido por maestro de capilla de la iglesia Catedral de Tlaxcala, que ha servido más de nueve años en compañía del propietario [Gaspar Fernández] y, en propiedad, después de su muerte [1629]. Es confesor general de aquel obispado y ha ejercido el dicho oficio con grande aprobación y aprovechamiento de los demás ministros. Es clérigo de conocida virtud y de buena vida y ejemplo.²¹²

²¹² AGI 93002473, 15 de marzo de 1634, disponible en <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2694561?nm>

No hay datos certeros de la fecha y ciudad a la que llegó Juan Gutiérrez de Padilla a América. Se puede inferir que su desembarco haya sido a principios de 1622, muy cercano a su nombramiento y recibimiento en la capilla musical de Puebla por el cabildo, el día 11 de octubre de 1622, día en el cual, además, se le marcaron salario y obligaciones, ambos más cercanos al nombramiento de un maestro de capilla que de un cantor. A la sazón, el cabildo acuerda:

En el dicho día y cabildo, con parecer y voto de Su Señoría Ilustrísima el señor obispo, que le envió con los dichos canónigos doctor don Juan de Vega y doctor Gaspar Moreno, se recibió al maestro Juan Gutierrez de Padilla por cantor de esta Santa Iglesia con salario de quinientos pesos en Fábrica en cada un año, con obligación de cantar en la capilla y fuera de ella, y todo lo que se ofreciere; y de llevar el compás cada y cuando se le mandare por el presidente y estuviere ausente u ocupado el maestro de capilla de esta Santa Iglesia; y hacer y poner y apuntar las chanzonetas cuando se le encargare sin más salario que el que le está señalado, y traerlas pasadas con los demás cantores; asimismo, con obligación de enseñar canto de órgano y hacer ejercicios a los cantores y mozos de coro que no fueren de esta iglesia que se inclinaren a ello y lo quisieren saber, dándoles lección puramente todos los días de trabajo una hora entera desde las 10 a las 11; y que corra el salario desde el primero de este mes de octubre.²¹³

Es interesante resaltar que, en primer lugar, el salario recibido por Gutiérrez de Padilla es el mismo recibido por Gaspar Fernández, un alto salario para un cantor cuyos trabajos musicales, además de cantar en los oficios, estaba desempeñar, prácticamente, todas las obligaciones de maestro de capilla. Es decir, el nombramiento de Gutiérrez de Padilla no pudo haber sido pensado sólo de cantor, ya que había desempeñado, al menos hasta ese tiempo tres magisterios de capilla en España, donde uno fue catedralicio, y si bien, la catedral

²¹³ AHVCCMP, PUE54003960, Libro 7, folio 327v-328, 11 de octubre de 1622

poblana gozaba de lujo y abundancia, ser cantor lo situaría una posición inferior a las alcanzadas por Gutiérrez de Padilla en España.

Mauleón menciona que, en el ámbito civil, Gutiérrez de Padilla compró un esclavo en 1624 y que, en el documento, de carácter jurídico civil, se le menciona, formalmente, como maestro de capilla, aunque sabemos que, en esos momentos, Gaspar Fernández aún estaba en propiedad del magisterio²¹⁴. En apoyo a esta observación, basta entender que “llevar el compás” significa dirigir el canto polifónico, labor del maestro de capilla, de igual forma apuntar -componer- villancicos y montarlos con la capilla, así como formar a los mozos de coro, siendo todas éstas, atribuciones del maestro de capilla, con lo que, la capilla musical poblana estaba funcionando con dos maestros de capilla de manera simultánea, uno en propiedad y otro en obligación.

Esto fue posible debido al crecimiento significativo del personal de la capilla musical, especialmente en torno a cantores y ministriles, considero, además, que la ausencia de registros de actividad o conflicto en la capilla musical en sus primeros quince años de vida bajo el magisterio de Gaspar Fernández se debió a un proceso de consolidación del trabajo y oficio musical de sus integrantes.

Puede afirmarse que se había llegado a cierta estabilidad de personal, comenzando con el maestro de capilla, lo cual debió favorecer la concentración en la búsqueda y afianzamiento estético de la música, logrando tener, probablemente, una metodología de trabajo constante que produjo un sonido refinado y la suficiente preparación para lograr interpretar música más atractiva para iglesia y pueblo, situación que iría de la mano con los avances estilísticos y

²¹⁴ Gustavo Mauleón Rodríguez. “Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil: un corpus documental”. Pp. 179-242

con las propuestas musicales de un compositor, como Juan Gutiérrez de Padilla, heredero de una tradición musical sevillana sólida y aplaudida en su propia tierra y que tenía a su disposición recursos económicos y humanos suficientes.

El nombramiento de Juan Gutiérrez de Padilla, desempeñando funciones de cantor y maestro de capilla debió liberar y aún más, enriquecer el trabajo alcanzado por Gaspar Fernández, dando por resultado el florecimiento, lujo, esplendor y fama que las autoridades eclesiásticas poblanas deseaban con el objeto de colocar a la ciudad de Puebla de los Ángeles y a su catedral, como el ejemplo del funcionamiento exitoso y eficiente de una urbe rica, poderosa y capaz de producir un culto sonoro, tanto o más bello que en Europa.

Las autoridades eclesiásticas debieron buscar ese florecimiento en la música de la capilla musical al punto de pagar salarios y obvenciones generosas a los encargados de coordinar los trabajos musicales, tanto que, dos meses después, el cabildo asignó más pagos a Juan Gutiérrez de Padilla. Si bien el cabildo reconoce que Gutiérrez de Padilla es cantor, ordena a los cantores asistir con él o con Fernández para el montaje y ensamble de los nuevos villancicos y la nueva música del ordinario -motetes de Francisco Guerrero, contenidos en cinco libretes, que el cabildo compró por cuarenta pesos a Gutiérrez de Padilla²¹⁵- so pena de multa o despido en caso de reincidencia y después, en una suerte de entendimiento tácito, el cabildo usa un llamativo plural: maestros. ¿podría ser un reconocimiento de la autoridad de Gutiérrez de Padilla como maestro de capilla?

En el dicho día y cabildo se acordó y mandó que en las obvenciones que hubieren que distribuir el maestro y cantores de la capilla de esta catedral le den y repartan su parte a Juan Gutiérrez de Padilla, presbítero cantor de esta catedral, a razón de

²¹⁵ AHVCCMP, PUE54003695, libro 7, folio 339v-340, 20 de diciembre de 1622

quinientos pesos que son los que tiene de salario, según y como se le dan en las dichas obvenciones a Gaspar Fernandes, maestro de capilla, lo cual se guarde y cumpla por ahora. Y en lo tocante a los demás cantores, se guarde y se cumpla a la letra el auto que en razón de esto está proveído por su señoría ilustrísima, Deán y Cabildo en 14 días del mes de septiembre de mil seiscientos y doce años; y asimismo, se mandó se les notifique a todos los cantores de la dicha capilla, acudan cada y cuando fueren llamados por cualquiera de los dichos maestros Gaspar Fernandes o Juan Gutiérrez de Padilla a pasar, probar y poner las chanzonetas y las demás cosas necesarias y tocantes al servicio del coro, so pena de la primera vez que faltaren, habiéndolos llamado, se les pondrán doce pesos, y la segunda vez serán despedidos del servicio de esta Santa Iglesia, y todo lo cual el secretario infrascrito de este cabildo, lo notifique luego en sus personas a cada uno de los dichos maestros y cantores, y se asienten en forma a las notificaciones que se les hicieren para que en todo tiempo conste y no aleguen no les fue avisado y por este su auto así lo proveyeron y mandaron.²¹⁶

Es posible que el trabajo conjunto de los dos maestros de capilla estuviera orientado a convertir a la Catedral de Puebla en el centro de producción musical prominente dentro del virreinato. Muestra de ello son las obras litúrgicas y paralitúrgicas creadas y dirigidas por estos compositores, los cuales parecen haber trabajado en suficiente armonía durante los siete años que estuvieron juntos, tiempo en el cual, lograron que la Catedral de Puebla fuera referencia para otras catedrales. Este trabajo conjunto duró hasta la muerte de Fernández en 1629, año en que Gutiérrez de Padilla asumió la propiedad del magisterio.

Este interés del cabildo, que obraba en beneficio de la generación de trabajos en la capilla musical, quedó manifiesto en la necesidad que se tuvo de continuar los procesos de reclutamiento, especialmente de mozos de coro con voces de soprano, cuya parte resulta más compleja, tanto por su función en el canto polifónico, como por la dificultad del registro

²¹⁶ AHVCCMP, PUE54003963, Libro 7, folio 7,

vocal, así como de otras personas interesadas en el servicio del coro y con buena voz para ese propósito.

Parece que Gutiérrez de Padilla, además de sus habilidades como compositor y cantor, era un maestro de canto solvente y fructífero, el cual lograba que el cabildo pagara por sus diversos desempeños en la capilla musical, sería interesante poder descubrir si, incluso, brindaba sus servicios como maestro particular a la población criolla²¹⁷.

En el dicho día y con parecer y voto de Su Señoría Ilustrísima del Señor Obispo, se acordó y mandó que el maestro Juan Gutierrez de Padilla se le den por un año solamente cien pesos de salario, por cuenta de la Fábrica, por el trabajo que ha de tener en enseñar canto de órgano a los mozos de coro y a otros muchachos y personas que ha ofrecido enseñar, que tiene[n] buena voz de tiples para la capilla de esta Santa Iglesia –de que hay gran necesidad–, con declaración que, visto el fruto y provecho que se saca de los dichos muchachos, y que hay discípulos que ir enseñando porque cada día van mudando las voces de los dichos tiples y es necesario enseñar de nuevo otros, se continuará el dicho salario [en] adelante, el tiempo que fuere la voluntad de Su Señoría Ilustrísima de los señores Obispo, Deán y Cabildo, y que los dichos cien pesos corran desde primero de este mes de julio.²¹⁸

Esta labor de reclutamiento y formación vocal, normalmente asignada al maestro de capilla, permitió a Gutiérrez de Padilla, poner especial atención en las habilidades propias de cantante que debían tener todos los miembros del coro. Aunque, todos los músicos estaban entrenados en la habilidad para diversos trabajos, como instrumentistas y como cantantes, la especialidad de cada maestro de capilla era dada a partir de su especialidad como instrumentista o cantante. En este sentido, Gaspar Fernández era, por lo referido en su

²¹⁷ Esto lo infero a partir del contrato que establece con el indio Pedro Martín que estuvo a servicio de Gutiérrez en su taller de fabricación de bajones y al cual le enseñó canto de órgano y bajón, a fin de poderse emplear, después, como ministril o cantor. Este tema se abordó más adelante en el capítulo 3. N. del A.

²¹⁸ AHVCCMP, PUE54003978, Libro 8, folio 72, 16 de julio de 1624

contratación, organista, incluso, el 10 de enero de 1623, el cabildo solicitó a la fábrica “cien pesos al padre Gaspar Fernández, maestro de capilla, por el trabajo y ocupación que tuvo en el aderezo y adobio del órgano grande de esta santa iglesia”²¹⁹. Además del salario, se le reintegraron los gastos producidos por la reparación. Estas acciones son propias del organista, y recordando que ya había fungido como suplente, puede afirmarse que su especialidad era dicho instrumento.

En el caso de Gutiérrez de Padilla, su especialidad estaba en el canto, esto se ve porque sus trabajos musicales anteriores fueron como cantor, incluso su entrada a la capilla poblana fue como tal, por lo que se puede entender que fue un cantante con destreza técnica, lo cual debió ser de gran provecho para la formación vocal de los infantes y del coro.

2.4. Juan García de Céspedes: mozo de coro y maestro de capilla

Juan García de Céspedes, además de asistir a Gutiérrez de Padilla en sus actividades musicales, tuvo una relación personal cercana con el malagueño, a quien nombró su albacea y heredero universal en un documento notarial de 1660: “por su amor y voluntad que le tengo y haberme asistido en mi enfermedad porque así es mi voluntad”²²⁰. La cercana relación de Céspedes con Gutiérrez no debería extrañar, ya que el primero pasó, prácticamente, toda su vida al servicio de la capilla musical, desde su ingreso como mozo de coro y seis, hasta la asistencia del magisterio, lo que también debió influir, en la decisión de nombrarlo maestro de capilla interino.

²¹⁹ AHVCCMP, PUE54003966, Libro 8, folio 1, 10 de enero de 1623

²²⁰ Mauleón Rodríguez Gustavo. Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil. en op. Cit. pp. 200. Mauleón cita el poder para testar fechado el 26 de agosto de 1660

La información de vida de Juan García de Céspedes es poca y poco accesible, estudios más profundos sobre su vida se precisan y se tendrán que realizar toda vez que el cabildo eclesiástico de la Catedral de Puebla, abra nuevamente sus puertas a la investigación documental. Hasta el momento, resulta fundamental el estudio biográfico realizado por Bárbara Pérez Ruiz²²¹, el cual se sigue para la reconstrucción de la trayectoria del último maestro de capilla, junto con otros materiales historiográficos que han analizado su vida y obra, además de las partituras de su trabajo preservadas en la colección Sánchez Garza, bajo resguardo del CENIDIM.



Ilustración 10 Tiple 1 del villancico "A la mar va mi niña" de

Juan García de Céspedes, Colección Sánchez Garza, CENIDIM

²²¹ Pérez Ruiz, Bárbara. "Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la Catedral de Puebla (1664-1678)". En *Heterofonía*. 141, julio-diciembre 2009. pp. 31-54

2.4.1. El inicio de una carrera musical en la capilla de Puebla

Juan García de Céspedes comenzó su relación de trabajo musical con la Catedral de Puebla alrededor de 1629, ese mismo año comenzó el magisterio de Gutiérrez de Padilla. García de Céspedes probablemente nació en 1619 y entró como mozo de coro en la tesitura de tiple. En 1630 la fábrica le asignó cincuenta pesos para vestuario por haber servido a la capilla y estuvo bajo la enseñanza del sochantre Cristóbal de Salas. Para 1631 su asignación aumentó a ochenta pesos²²². Bárbara Pérez apunta que la variación de los salarios de los cantores se podría deber a la destreza, antigüedad, grado clerical, cumplimiento y, como vimos en el caso de Antonio de Vera, rareza de la voz. Esto último, también fue el caso de García de Céspedes, que para 1634 tenía una asignación de 200 pesos. Las voces raras eran apreciadas²²³, requeridas y valoradas no sólo por la capilla musical, sino por el cabildo, situación sobre lo que cabría preguntarse si estas voces y habilidades se consideraban como bienes de la capilla musical y, por consiguiente, de la catedral.

Entre 1643 y 1645 las funciones de García de Céspedes ascendieron a maestro de los mozos de coro. Según el cabildo, el salario otorgado a García de Céspedes por ese encargo fue de cien pesos de oro, que se agregaban a su salario de 150 pesos que había sido reducido su salario en 1639 por “la baja que han dado las rentas de este obispado y la disminución y pérdida que ha tenido y tiene la fábrica de la dicha iglesia”²²⁴

²²² AHVCCMP, LAC 9, Folio 214, 17 de enero de 1631, en Pérez Ruiz, Bárbara. Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la catedral de Puebla (1664-1678) *Heterofonía* 141, julio-diciembre, 2009 pp. 33

²²³ Recordemos que las voces de tiples son escasas y transitorias, razón por la cual, le encargaron especial atención en este tema a Gutiérrez de Padilla recién asumió el magisterio y le aumentaron el salario. Los infantes podían ser altos o tiples, siendo los tiples los más apreciados y éste fue el caso de García de Céspedes como infante cantor. N. del A.

²²⁴ AHVCCMP, LAC 10, folio 295-295v, 1 de febrero de 1639, en Pérez, Juan García de Céspedes 34

La orden sacerdotal y correspondiente capellanía de coro llegó en 1644 cuando “se le decretó para una capellanía de las que provee el cabildo”²²⁵, esta capellanía liberaba a la fábrica del gasto de salario del músico. El 18 de abril de 1649, la catedral nueva es consagrada, realizándose grandes fiestas, en las cuales participó la capilla musical con todos sus cantores, esto provocó grandes gastos en la fábrica, sin embargo, no fue sino hasta la partida del obispo Juan de Palafox las autoridades eclesiásticas tomaron acciones de austeridad, reduciendo salarios o despidiendo músicos.

La capilla musical entonces, pasó por esas épocas de cuarenta y ocho músicos a veintiséis, esta situación afectó a García de Céspedes “cantor, que tenía ciento cincuenta pesos de salario, se le quitan treinta pesos, queda en ciento veinte”²²⁶, situación que logró compensar cuando comenzó a enseñar violón a mozos de coro, lo cual, según las fuentes revisadas por Bárbara Pérez, aumentó setenta pesos a su salario, y en este sentido apunta que, la capilla musical de Puebla comenzó a integrar instrumentos de cuerda frotada hacia mediados del siglo XVII.

2.4.2. El maestro violonista

Debido a la especialidad de García de Céspedes como violonista -además de cantor- es necesario abrir un espacio para hablar de los instrumentos de cuerda frotada en la capilla musical de Puebla. Según Anna Jurek Nathan²²⁷, los instrumentos musicales dentro de las capillas musicales en el siglo XVI fueron moderados por el Primer Concilio Provincial de la Iglesia Novohispana, el cual se realizó en 1555 en la Catedral de México. Allí se planteó la

²²⁵ AHVCCMP, LAC 11, folio 214, 15 de enero de 1644. En Pérez, Juan García de Céspedes 35

²²⁶ AHVCCMP, LAC 12, folio 354v, 18 de agosto de 1651, en op. cit. pp. 35

²²⁷ Jurek-Nathan, Anna. “Instrumentos musicales y músicos instrumentistas en las catedrales novohispanas del siglo XVII y XVIII”, , pp. 109-121

limitación en los instrumentos musicales como chirimías, flautas, trompetas y vihuelas de arco, así como el número de cantores. Incluso, que los instrumentos de arco debían ser completamente eliminados, para que sólo pudiera tocarse el órgano, que se consideraba el único instrumento eclesiástico.

Sin embargo, estas reglas no se llevaron a cabo debido a la importancia que las capillas musicales y los cabildos tuvieron como instrumentos de atracción de feligresía al culto divino a través de la música que pudiera llamar la atención de la población. De tal manera que las capillas musicales mantuvieron la contratación de ministriles, especialmente de bajones, chirimías y trompetas, así como, en el caso de Puebla, arpa y probablemente algunos pocos instrumentos de cuerda frotada²²⁸.

También es necesario considerar que la propiedad de los instrumentos musicales, así como de la música escrita por los maestros de capilla, era patrimonio de la iglesia o, en este caso de la catedral. Los instrumentos musicales comprados por la catedral a través de la fábrica, y las obras musicales escritas pertenecían al clero catedralicio, quien pagaba por todo el trabajo y conservaba y acumulaba los bienes musicales.

En 1642 la catedral metropolitana de la Ciudad de México hacía encargos de instrumentos musicales específicamente de aerófonos como flautas chirimías sacabuches y bajones y el único instrumento de cuerda que se integraban en los inventarios era un arpa.

²²⁸ Morales Abril, Omar. “El esclavo negro Juan de Vera: Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (Floruit 1575-1617)”. En *Coloquio Nacional Historia de la Música en Puebla*, Organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla. 2009. pp 22

Este instrumento empezó a utilizarse en la Catedral de Puebla a principio del siglo XVII antes que en la ciudad de México y otras catedrales europeas²²⁹.

Ahora bien, es probable que cada Catedral decidiera el tipo de instrumentos que adquiriría, probablemente, a partir de las habilidades propias de sus músicos o de la disponibilidad de instrumentos que vinieran de Europa o la capacidad de construirlos en la misma ciudad o de adquirirlos en ciudades vecinas, como el caso de Gutiérrez de Padilla que tenía su propia fábrica de instrumentos aerófonos. Durante esta época, el uso de instrumentos musicales estuvo más enfocado al acompañamiento de los villancicos que se usaban en celebraciones populares o bien, en el reforzamiento de las voces en el canto de órgano.

Esto se puede deducir a partir de que el repertorio del ordinario es, estrictamente en caso del canto de órgano, sin acompañamiento instrumental, sólo en algunas ocasiones con acompañamiento de órgano, y el canto llano es obligatoriamente sin acompañamiento instrumental, mientras que, en el villancico, se podría disponer de todos los instrumentos musicales poseídos por la catedral, los cuales no estaban indicados en la partitura, sino que podían doblar las voces o alternar con las voces, es decir en una forma de responsorio, alternando frases sólo instrumentales y frases sólo vocales y frases en *tutti*, es decir, instrumentos y voces al mismo tiempo para dar variedad sonora a la obra musical. Una interesante hipótesis de Jurek es que “al parecer fueron los villancicos uno de los motivos de adquisiciones de instrumentos y contrataciones de músicos aptos para darles uso adecuado

²²⁹ *Ibidem*.

probablemente los ministriles participaban también en las procesiones fuera de las catedrales”²³⁰.

Aunado a esto, desde el siglo XVI, existieron ordenanzas de violeros, fabricantes de instrumentos de cuerda frotada que pertenecen al gremio de los carpinteros que, previa examen por parte del alcalde, comenzaron a operar en Ciudad de México y Puebla, fabricando cordófonos punteados como arpas y clavicordios, como de arco, donde se encuentran violones, rabeles y vihuelas. A partir de esto, podemos decir que no resulta extraño el uso de instrumentos en Puebla y en particular de violones, ya que García de Céspedes era violonista y enseñaba este instrumento. Como se había dicho anteriormente en este trabajo, las decisiones musicales de la capilla musical estaban dictadas por el maestro de capilla y, si bien el trabajo musical del oficio divino es estable en cuanto a los requerimientos del repertorio, la música de las celebraciones, gracias a cruzar al ámbito de lo civil, gozaba de mayores libertades artísticas en el uso de los instrumentos musicales en los villancicos y chanzonetas.

Así, podemos considerar que Juan García de Céspedes no sólo fue un destacado cantor, poseedor de una codiciada voz de tiple, sino, además, fue un hábil ejecutante del violón, tanto, que pudo introducir el uso y enseñanza del violón en la capilla musical poblana. Las habilidades musicales de García de Céspedes lo acercarían cada vez más al entonces titular del magisterio, Juan Gutiérrez de Padilla, a quien comenzó a sustituir y asistir en las obligaciones que, cada vez, resultaban más complicadas para él. Así, en 1658, el cabildo evalúa la posibilidad de nombrar a García de Céspedes sustituto de Gutiérrez de Padilla en

²³⁰ Jurek-Nathan, Anna. “Instrumentos musicales y músicos instrumentistas en las catedrales novohispanas del siglo XVII y XVIII “ . p. 114

el magisterio musical, en caso de ausencia. Apunta Bárbara Pérez²³¹ que no se ha hallado un informe que establezca las competencias de García de Céspedes en torno a sus habilidades para ser suplente de Gutiérrez de Padilla, sin embargo, es posible asumir que el informe fue favorable, toda vez que García de Céspedes se desempeñó como asistente en varias de las tareas del magisterio, además, en el poder testamentario citado en este capítulo, se establece la cercanía de ambos músicos y la confianza que depositó Gutiérrez de Padilla en García de Céspedes.

2.4.3. Juan García de Céspedes en el magisterio de capilla

Al menos 4 años antes de la muerte de Gutiérrez de Padilla, García de Céspedes realizaba las funciones de asistente del maestro de capilla y prácticamente se encargaba todo lo que Gutiérrez de Padilla no podía realizar debido a sus constantes enfermedades y achaques, gracias a su cercanía y el conocimiento que, para ese momento, debió tener de las funciones de la capilla musical, una vez que Gutiérrez de Padilla falleció, García de Céspedes asumió de facto, el magisterio de la capilla. El mismo García de Céspedes explica qué:

“[...] fue servido de mandar que yo acudiese a servir y suplir dicha plaza en ínterin como lo he hecho con todo desvelo y prontitud trabajando y acudiendo a todas las obligaciones de dicho magisterio y aun antes de que muriese dicho maestro [Juan Gutiérrez de Padilla] de más de 4 años a esta parte le asistí y ayudé en todo lo que se le ofreció, lo cual no pudiese obrar sin mi asistencia, por sus muchos achaques y enfermedades como es notorio [...]”²³²

²³¹ Pérez Ruiz, Bárbara. Op. Cit.

²³² AHVCCMP, Documentos y decretos sobre empleados del coro, (1648-1853), 12 de agosto de 1664. En Pérez, Bárbara. Op. cit. pp 36

Es de esta manera que comenzó el interinato de Juan García de Céspedes en el magisterio de la capilla musical de Puebla. A partir de ese momento, García de Céspedes desempeñará las funciones de maestro de capilla de manera interina y según apunta Bárbara Pérez, su actividad se ve reflejada, entre otras cosas, a partir de los informes que presenta sobre los diversos músicos que estuvieron al servicio de la capilla musical.

Es importante anotar que, si bien se desempeñó como maestro de capilla interino, el cabildo no tomó la decisión inmediata de otorgarle el magisterio en propiedad, sino que decidió fijar edictos para ocupar la plaza a través de un examen de oposición. Estos exámenes no llegaron a buen puerto ya que, según apunta Pérez, fueron presentados de manera extemporánea o bien por razones de índole económica, terminaban por no presentarse a los exámenes que exigían, entre otras cosas, la dirección del coro por, aproximadamente, cuatro meses con gastos a costa del opositor. Hacia el 12 de agosto de 1664:

Se le nombran al licenciado Juan García, músico de esta iglesia, ciento y cincuenta pesos más de salario sobre el que tiene de cantor, con la obligación de regentar el oficio de maestro de capilla por el tiempo de la voluntad de este cabildo y que se le dé media parte más, en las obvenciones y que se vean por el señor canónigo doctor Andrés de la Peña, los librillos de motetes de Palestrina que refiere y su merced los conciertos y compre y se le den y entreguen, por cuenta y razón de libros de canto de órgano, y se le notifique, por el presente secretario, acuda a las obligaciones que tiene y de enseñar a los monacillos, con apercibimiento cuento que si no lo hiciere como debe se le quitará todo el salario que tiene de lo que sirve a esta iglesia. Y asimismo, se le notifique el apuntador

que si no acudiera a lo que le toca de la capellanía de coro, le apunte aunque diga y avise que está ocupado por ser independiente esta obligación a las otras²³³

Pasaron cuatro meses entre la muerte de Gutiérrez de Padilla y el nombramiento de García de Céspedes, es probable que esta tardanza en nombrarlo maestro de capilla se debiera a que el cabildo buscó un músico con mayor fama o probablemente, proveniente de España. García de Céspedes, aunque era un músico notable y competente, había nacido en Puebla y había estado al servicio de la capilla desde su infancia y esto, pudiera ser una razón que, de primera instancia, desanimaba al cabildo a nombrarlo maestro de capilla, aunque ya desempeñaba las funciones desde hacía 4 años, sin embargo, no será hasta el 14 de enero de 1670 que el cabildo otorgó la propiedad del magisterio a Juan García de Céspedes.

Según las investigaciones de Bárbara Pérez las siguientes informaciones sobre Juan García de Céspedes están relacionadas con los informes que rinde sobre los músicos a su servicio, valuaciones de libros de música, amonestaciones por tomar, sin autorización, instrumentos y libros de música, probablemente para realizar trabajos musicales fuera de la catedral y sin permiso del cabildo y además de peticiones y recordatorios de entrega de partituras de los villancicos compuestos tanto por él como las copias que tuviera de Juan Gutiérrez de Padilla, lo cual nos indica el constante uso y consumo, especialmente de los villancicos, por parte de la capilla musical y que, si bien, los villancicos y chanzonetas eran compuestos para celebraciones específicas, no estaban exentos de ser reutilizados, ya fuera con propósito de presentación o de enseñanza. Aunado a esto, García de Céspedes tuvo a su

²³³ AHVCCMP, LAC 15, folio 144v, 12 de agosto de 1664 en Pérez, "Juan García de Céspedes" 39

cargo la conformación y nutrición de un archivo musical general de repertorio litúrgico para lo cual elaboró copias de obras polifónicas importantes.

Pese a los constantes intentos y peticiones del cabildo para que García de Céspedes cumpliera con sus obligaciones como maestro de capilla, al parecer el deterioro de su salud le impidió cumplir a cabalidad con todas sus responsabilidades. Hacia los primeros días de agosto de 1678 Juan García de Céspedes falleció, su sepultura se llevó a cabo el 5 de agosto, dejando vacante la plaza de maestro de capilla, la cual se sometió a concurso de oposición y el 11 de julio de 1679, se rinde informe sobre el examen de oposición y nombramiento de Antonio de Salazar como maestro de capilla, sucesor de Juan García de Céspedes.

Habiéndose citado a cabildo para nombrar maestro de capilla de música de esta Santa Iglesia, y hecha relación de los señores comisarios nombrados de las demostraciones y experiencias que habían hecho Antonio de Salazar y el bachiller Augustin de Leiba, sujetos opuestos a dicho magisterio, en el motete y villancico que se les mandó hacer e hicieron solos y encerrados en la sala de cabildo, y de lo demás que obraron en presencia de los músicos señalados, tapándoles en un libro de canto de órgano una voz para que la supliesen, y en otro de canto llano echando contrapunto y haciendo perder uno de los músicos para ver si lo metían en el tono que debía; y de las preguntas y repuestas que el uno al otro se hicieron y de las hechas por dichos músicos; y vista la calificación que por ellos se les dio debajo de juramentación que hicieron, a cuyas demostraciones -a mayor abundamiento- asistieron de orden del ilustrísimo señor obispo de este obispado los dos padres vicarios de coro de los conventos de Santo Domingo y San Agustín de esta ciudad [...]²³⁴

El cabildo asignó quinientos pesos de salario a Salazar, más cuarenta pesos por componer chanzonetas, y veinticuatro pesos por villancicos a la Concepción, el cabildo también reitera

²³⁴ AHVCMMP, PUE54001299, Libro 17, folio 247-248, 11 de julio de 1679

la importancia de regresar al archivo toda la música compuesta por los maestros anteriores. Sin embargo, la música copiada por García de Céspedes es devuelta a su heredero universal que era su propio hermano, Nicolás de Céspedes.

Si bien es poca la música que se conserva de García de Céspedes, su legado parece estar en la integración a la capilla de los instrumentos de cuerda frotada de la familia de los violones y la enseñanza de este instrumento dentro de la capilla musical, así como la adquisición de los motetes de Palestrina. Esta compra contribuyó al aumento del acervo musical de la catedral y dejaba claro el interés por mantener las tradiciones musicales de la liturgia.

Sobre las obras de Juan García de Céspedes contenidas en la Colección Sánchez Garza son dos villancicos, un romance a 4 que comienza con la frase *Hermoso amor que forxas*, que, si bien indica ser religioso, su texto, un tanto ambiguo, parece hablar del amor terrenal más que del espiritual. Esto es un ejercicio de divinizar un texto con elementos de tradición clásica o simbolismo grecolatino. El segundo villancico, a doble coro y seis voces, tiene letra simple imitando el hablar de zagalejas, sus primeros versos se recita el texto *A la mar va mi niño* explicando que las lágrimas del Niño se convierten en perlas y esas perlas se convierten en un mar.

Juan García de Céspedes es también el autor del villancico novohispano más grabado en la historia moderna²³⁵, *Convidando está la noche* un “juguete” o “guaracha” que retoma la tradición de mujeres sencillas que vienen con los pastores a adorar al Niño y que, a través de juegos de palabra y picardía, común del teatro del Siglo de Oro, plantea la vida sencilla y

²³⁵ Davies, Drew Edward. “Convidando está la noche” y la grabación del Latin Baroque”. En *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México independiente*. IIE, UNAM. 2017. pp. 16-31

comportamientos impertinentes de los bajos estamentos sociales que no saben comportarse frente al Niño. Este villancico se encuentra en el Códice Saldívar, una colección similar a la Sánchez Garza que perteneció al médico y coleccionista Gabriel Saldívar y que permanece inaccesible a investigación, de este villancico se tiene el íncipit y transcripción que realizó Robert Stevenson con serios cuestionamientos y libertades editoriales²³⁶.

De esta manera, se concluyen setenta y tres años de conformación, consolidación, esplendor y transición de la capilla musical de Puebla, teniendo su punto más alto durante el obispado del aliado musical más destacado que tuvo la ciudad: Juan de Palafox, situando a la capilla musical de Puebla como un modelo de lujo, poder y eficiencia en el trabajo musical americano.

²³⁶ *Íbidem*.

3. Una ruta de trabajo y comercio musical novohispano

En los capítulos anteriores de este trabajo se ha hecho una revisión desde la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles, la construcción y consagración de su catedral, eje rector de la vida musical eclesiástica y de celebración con su distribución del trabajo musical a partir de las ordenanzas del coro y la forma en que se llevó a su esplendor a partir del trabajo, visión y acción de los tres maestros de capilla vitalicios que tuvo desde 1606 hasta 1678.

En este capítulo se llevará a cabo un análisis de los productos de ese trabajo musical realizado por los maestros de capilla, las obras que dejaron y las colecciones que las contienen, se definirán los bienes de la música y se abordarán algunas de las particularidades sociales derivadas del trabajo musical, no sólo de las élites sino de los miembros de la población no española o criolla, la forma en que la posesión de ciertas habilidades musicales provocó movilidad social que sólo podría darse en el ámbito musical. Además, se propondrá una ruta que siguió el camino de músicos y obras que permitan proponer la existencia de un circuito a través del cual, se promovió el trabajo y comercio de músicos y bienes musicales y el cual pudo haber influido en los gustos, consumo musical y difusión de estilos musicales presentes en otras regiones.

Esto nos permitirá entender el lugar que ocupó la música dentro de la vida religiosa y civil de las urbes novohispanas y cómo, eventualmente, esto desembocará en la creación de discursos musicales que podrían ser tener elementos característicos particulares de las influencias regionales, así como elementos identitarios cuyas características obedecen a la forma en que la música se construyó y pervivió en las urbes novohispanas y fue consumida

por religiosos y civiles hasta integrarse por completo a la sociedad, acompañando todos los momentos fundamentales de la vida cotidiana de la sociedad.

3.1. La música: bien económico en una urbe rica

En esta parte buscaremos comprender a la ciudad como un gran escenario, un espacio visual y sonoro que sirvió de marco y sostén a las múltiples celebraciones, fiestas y rituales que sucedieron en Puebla como sucedían en los grandes centros urbanos novohispanos dominados por los recintos catedralicios y eclesiásticos. Asimismo, es necesario reiterar el papel de Puebla como una ciudad episcopal²³⁷ que fungió como un centro musical que concentró músicos de gran calidad, tanto maestros de capilla como cantores e instrumentistas.

En una ciudad episcopal, como sede de varios poderes, fue necesario ostentar diversos símbolos para ostentar su poder y afianzar su influencia. Así, el conjunto de rituales escenificados en la ciudad, estuvieron articulados, en buena medida por el trabajo musical, por lo que la producción de música se convirtió en un bien necesario, caro, deseado y expuesto como una de las grandes atribuciones y fortalezas de la ciudad episcopal.

Es por esta razón que, en Puebla, como en otras ciudades episcopales como Ciudad de México, Morelia, Oaxaca o Guatemala, tanto la catedral y el cabildo eclesiástico, como el Ayuntamiento, trabajaron en conjunto para regir la ciudad, programar las constantes celebraciones y decidir la forma en que se llevarían a cabo, además, de procurar y administrar los ingresos necesarios para que estas celebraciones pudieran representarse, en las plazas, calles y recintos religiosos. En este sentido, la ciudad representaba un espacio de civilización y sede de todos los poderes, en ella, la música accionaba como una columna vertebral que

²³⁷ Galí Boadella, Montserrat. “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”. pp 63-92.

conducía y conectaba todos los elementos ceremoniales, festivos y rituales -religiosos y civiles-, sobre los cuales la Iglesia Católica tenía el monopolio del conocimiento y sistema de producción²³⁸.

Puebla de los Ángeles, punto neurálgico de una ruta de comercio y trabajo musical que conectaba a la catedral metropolitana de la Ciudad de México y tenía el alcance de llegar hasta la Catedral de Guatemala, encontrando a su paso -y muchas veces en gran competencia- las catedrales de Antequera, Valladolid y Guadalajara. Pruebas de ello están en los capítulos anteriores donde se han mencionado e identificado en actas capitulares los constantes movimientos de músicos entre las capillas musicales de otras ciudades.

Por ejemplo, en 1667, la Catedral de Oaxaca consideraba “muy necesario nombrar maestro de capilla, no sólo porque la música esté en orden y punto en que se debe, sino también para la enseñanza de los muchachos, que se críen y adiestren desde luego en el ministerio y servicio de la iglesia y no haya falta de ellos [...] pareció que se pongan edictos en este obispado, el de la Puebla y arzobispado de México para que vengan a oponerse al oficio “²³⁹.

La promoción de la convocatoria al concurso de oposición para maestro de capilla en distintas ciudades fue un asunto común. De igual forma, las redes de intercambio de talentos vocales entre las diferentes capillas musicales a través del cabildo, que podían solicitar que un cantor o ministril particular que estuviera en servicio de otra capilla fuera a servir a la que lo solicitaba. Estos hechos dan pauta a afirmar la existencia de un circuito de comercio y trabajo musical amplio e interconectado durante el siglo XVII.

²³⁸ Stefanón López, María Elena. “La ciudad como escenario de las fiestas jesuitas. Puebla, 1623”

²³⁹ AHAAO, OAX25000421 Libro 1 folio 251v-252, 6 de mayo de 1667

Que el señor racionero Antonio Rodriguez Mata escriba a la Puebla, a Bartolome Iñiguez de Mandojana, para que venga a servir a esta Sancta Iglesia en la voz de contralto, ofreciéndole, en nombre de los dichos señores, doscientos y cincuenta pesos de oro común de salario por año y, no admitiéndolos, se le den hasta trescientos pesos en conformidad de lo que Su Ilustrísima manda.²⁴⁰

Bartolomé Iñiguez de Mandojana pudo tener grandes cualidades como contralto, una voz poco común, difícil de encontrar en adultos, o bien, la catedral pudo haber tenido necesidad de una voz de ese tipo y por esa razón pudo haberlo solicitar a Puebla.

La necesidad de Puebla en situarse como una metrópolis poderosa y rica atrajo músicos, compositores, cantores e instrumentistas que enriquecieron no sólo la capilla musical de la catedral sino las de los conventos y recintos religiosos cercanos, evidencia de ello es la música contenida en la colección Sánchez Garza y el nombre de los autores del corpus de sus obras, así como el *Cancionero Musical de Gaspar Fernández* que, si bien fue compuesto en Puebla, viajó y se conservó en la Catedral de Oaxaca, además, de la colección de música sacra de la Catedral de Puebla, de la cual, una parte sustancial se registró por el musicólogo Thomas Standford y resguardados en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. Es decir, centro y periferia se veían favorecidos por el intercambio de músicos y bienes musicales de la ciudad.

La disposición de la ciudad, a partir de su plaza mayor y catedral da lugar a una compleja organización de circuitos devocionales y religiosos que involucraron múltiples ceremonias, desde aquellas típicamente fuera del recinto como *Corpus Christi* y Navidad, procesiones, entradas triunfales, túmulos, comedias, entierros y consagraciones que terminaban por hacer del espacio urbano un espacio igualmente sacro. Todo este aparato ceremonial requería

²⁴⁰ ACCMM, MEX37000088, Biblioteca Turriana/ CONDUMEX, Libro 5 folio 424v 12 de febrero de 1616

música, así, la inversión económica de la ciudad en la contratación, producción y representación musicales resulta fundamental para mantener y mostrar el poder de una ciudad episcopal de tal magnitud, una teatralización sonora de la autoridad²⁴¹.

Esta ciudad escenario tenía, entonces, itinerarios litúrgicos, procesiones y rituales itinerantes que, ya fuera partieran de la catedral o tuvieran a ésta como destino, estaban encabezadas por el obispo y el cabildo, quienes buscaban de manera visible y sonora, acrecentar el poder ante los fieles -y aquellos que estuvieran dudado de su fidelidad al cristianismo-, un fuerte ejercicio de validación y consolidación ante las corporaciones civiles y religiosas, y este aparato requería música para completar la ecuación, ya que la música – y los músicos- fungían como operadores de lo simbólico planteando escenarios ideales y armónicos. Y esta inversión y despliegue de poder podrían haber estado encaminado a suplantar a la Ciudad de México como sede de los poderes virreinales²⁴².

3.2. El proceso de producción de bienes y servicios en la capilla musical

En esta parte del trabajo explicaremos que la capilla musical, en general, además de ser un dispositivo cultural para el oficio divino y las celebraciones, se comportaba como una unidad de producción y trabajo donde se desarrollaban bienes y servicios relacionados con la música. Para sostener esta afirmación, en primer término, se establecerán las categorías de bienes y servicios de lo producido por la capilla musical. Una vez que se establezcan esas categorías, se explicará los destinos de esos bienes y servicios, las necesidades que satisfacían, y la forma

²⁴¹ Galí Boadella, Montserrat. “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”. P. 82

²⁴² Galí Boadella, Montserrat. “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”. P. 83

en que beneficiaban a la catedral, actuaban sobre sus prestadores, intervenían en el proceso económico de la catedral y finalmente, circulaban a través de una ruta que conectaba espacios con demanda y oferta de los dichos bienes y servicios.

Los bienes y servicios son toda aquella producción dedicada a satisfacer necesidades y deseos específicos, derivada de actividades humanas previamente establecidas²⁴³. Los bienes son entidades, objetos tangibles o abstractos que ocupan un lugar en la realidad, ya sea de manera física o de manera intelectual. Por bien tangible debe entenderse a objetos producidos a partir de un proceso de transformación de materiales primos que da por resultado productos valiosos que puedan ser utilizados por sus características y atributos tangibles, cubren necesidades específicas, pueden transferirse entre personas, están sujetos a proceso de compra y venta y tienen valor dentro de un mercado debido a la necesidad que se tiene de ellos y a su escases o existencia limitada²⁴⁴.

Por otra parte, los bienes intelectuales carecen de materialidad física, pero se identifican como entidades producto del razonamiento humano y son percibidos como ideas resultantes de un proceso cognoscitivo de creación, representan elementos abstractos identificables por los seres humanos, estas ideas se generan con el objetivo de ocupar un espacio en la realidad y de un espacio determinado²⁴⁵.

Los servicios se definen como acciones tangibles e intangibles que proporcionan satisfacción a necesidades específicas de quienes los solicitan. Los servicios son inherentes a las personas que los proporcionan, mismos que requieren tener las habilidades,

²⁴³ Quiroa, Myriam. Bienes y servicios: qué son y cómo diferenciarlos. Economipedia. Febrero 2024. <https://economipedia.com/definiciones/bienes-y-servicios.html>

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibid*.

conocimientos y capacidades para realizarlos, ya fuera que los servicios sean generales o bien, específicos. La satisfacción del que recibe el servicio está relacionada con la percepción subjetiva del servicio realizado y la retribución económica, justamente, está supeditada al trabajo realizado y al nivel de satisfacción del beneficiario del servicio. Los servicios no se pueden poseer -aunque las personas que los prestan pueden estar sujetos a exclusividad-, no son susceptibles de almacenaje y sólo se pueden dar en el momento mismo en que son prestados, son acciones del presente porque dependen de las acciones de las personas.

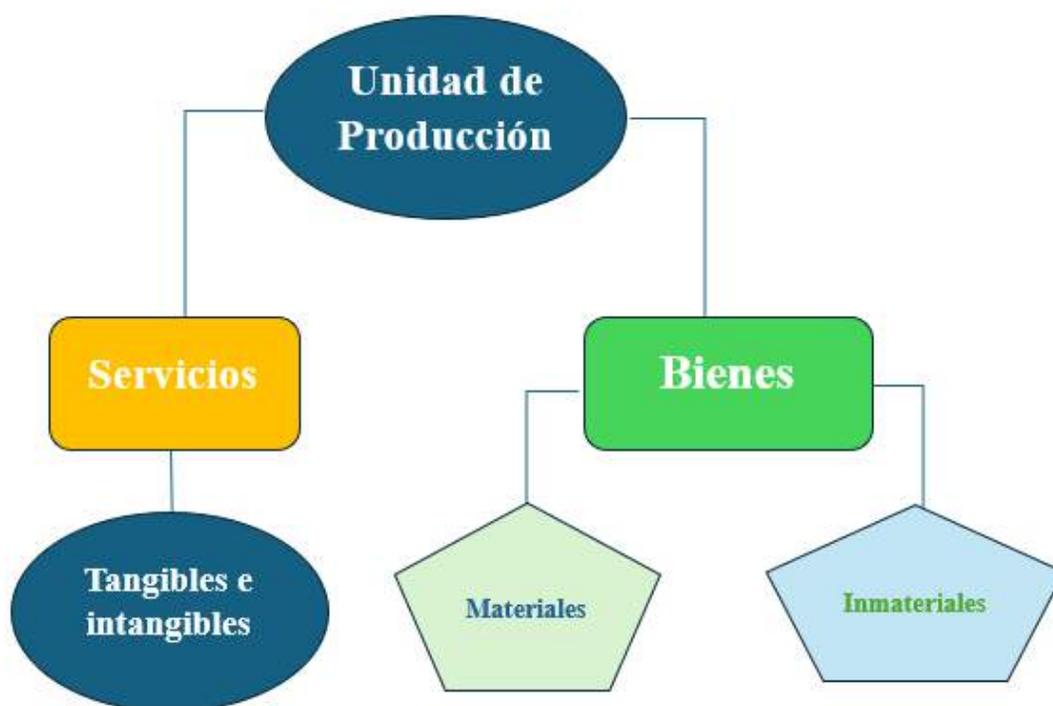


Ilustración 11 Esquema de unidad de producción. Diagrama diseñado a partir de la información disponible en <https://economipedia.com/definiciones/bienes-y-servicios.html>

Al aplicar este criterio a la capilla musical comprendemos que la unidad de producción era el conjunto de bienes y servicios proporcionados por la capilla musical, la cual tuvo a su cargo el brindar de servicios por parte de los miembros de la capilla en sus distintos cargos,

así como la producción de bienes materiales e intelectuales para su uso y almacenaje en la catedral y todos los espacios designados por el cabildo catedralicio, así como los servicios proporcionados a la ciudad.

Los servicios proporcionados por los integrantes de la capilla musical son:

- Mozos de coro: daban el servicio de cantar en las horas y oficios divinos, así como todas las celebraciones y momentos religiosos que ordenara el cabildo, funcionaban como monaguillos durante el oficio religioso y asistían a los sacerdotes durante el servicio religioso. Funcionaban como voces agudas en el canto polifónico, ya fuera dentro de la Catedral dentro de las misas u oficios, como en los villancicos y chanzonetas²⁴⁶. Recibían salario por sus servicios que podría ser general -todos recibían el mismo salario- o tener mayor salario si sus voces eran apreciadas o poco comunes como el caso de los tiples, lo mismo sucedía con sus habilidades.
- Cantores. Como los mozos de coro, también brindaban el servicio del canto llano y canto de órgano, en algunos casos, además de ser cantores se desempeñaban como ministriles, podían recibir salario por cada servicio otorgado, los cantores podían ser regulares o contratarse para servicios específicos como misas de sábados o tiempos litúrgicos específicos. Los fijos tenían un salario asignado por el cabildo, mientras que los eventuales recibían salario a discreción del maestro de capilla.
- Ministriles, proporcionaban el servicio de ejecución y cuidado de los instrumentos musicales, especialmente durante las celebraciones y la interpretación de villancicos

²⁴⁶ En las actas de cabildo, el término chanzoneta suele usarse como sinónimo de villancico, aunque hay elementos estructurales que los diferencian, sus funciones dentro del ritual sonoro son muy parecidas, por lo cual suelen mencionarse y utilizarse como villancicos. Para profundizar sobre este tema se puede consultar el catálogo publicado por MUSICAT: http://musicat.unam.mx/Catalogos/pdf/Catalogo_Catedral_I-8.pdf N. del A.

y chanzonetas ya que no solían usarse instrumentos musicales durante la música del ordinario salvo que las voces requirieran refuerzo o en caso de ausencia de una voz. EL bajón solía tener más presencia durante el canto de órgano y el canto llano, lo cual podría establecer diferencia de salarios con otros ministriles.

- Apuntador. Normalmente, se trataba de un cantor, capellán de coro o sacerdote presente en el coro o del sochantre, prestaba el servicio de anotar la asistencia de los miembros del coro al servicio de las Horas Divinas, este servicio permitía que el cabildo estuviera al tanto del cumplimiento de las obligaciones de la capilla musical.
- Maestrescuela. Brindaba el servicio de formación académica y musical de los mozos de coro, podía ser un cantor o ministril que recibiera salario aparte por este servicio, además, instruía a los infantes en ciencias eclesiásticas, catecismo y latín. En algunas capillas era lo mismo que el maestro de mozos de coro, en otras, había diferencia.
- Maestro de mozos de coro. Brindaba el servicio de enseñanza del canto como técnica, canto llano y canto de órgano a los mozos de coro, en caso de tuviera la habilidad, también enseñaba instrumentos musicales.
- Sochantre. Brindaba diversos servicios de mayor responsabilidad, normalmente fungía como apuntador, cantaba en el coro, daba lección de canto llano, también brindaba el servicio de supervisión de compra, elaboración, copia y corrección de libros de coro, así como examinación de candidatos a integrarse a la capilla musical.
- Chantre. Brindaba el servicio de ejecución del canto llano y regular el repertorio litúrgico para el servicio religioso.
- Organista. Brindaba el servicio de interpretación del órgano, así como su afinación, compostura y aderezo. Podría, también, construir órganos.

- Maestro de Capilla. Los servicios que brindaba el maestro de capilla consistían en dirigir la capilla musical, asignar salarios a los cantores y ministriles eventuales o de refuerzo, evaluar a todos los miembros de la capilla, dar lecciones a los mozos de coro y componer música.

Derivado de algunos de los servicios provistos por los integrantes de la capilla, se generaban bienes, tanto materiales como intelectuales que, generalmente, pasaban a pertenecer a la catedral, algunos podían quedar en posesión de los creadores, si llegaban a un acuerdo con el cabildo. Otros bienes eran adquiridos por el cabildo para que la capilla pudiera llevar a cabo sus servicios y pasaban a formar parte de los bienes de la catedral. Estos bienes son:

Bienes Materiales

- Instrumentos musicales, normalmente eran adquiridos por el cabildo para uso de la capilla musical. La iglesia los resguardaba y podían ser prestados a los ministriles con el objeto de poder estudiar en casa o asistir a ensayos a la residencia del maestro de capilla, pero siempre tenían la obligación de regresarlos a la iglesia.
- Órgano. Existían dos tipos de órganos, fijos y positivos. Los órganos fijos se construían dentro del coro, son instrumentos grandes que suelen ser parte de la sillería del coro o estén integrados a la arquitectura de la iglesia, por su tamaño, es muy difícil reubicarlos ya que se tienen que desmontar por completo. Órganos positivos, instrumentos de tamaño reducido cuyo fuelle se mueve con los pies y puede ser transportable y reubicado.
- Libros de coro. Estos bienes materiales contienen la música del ordinario, normalmente almacenan música en canto llano, se fabricaban con materiales muy

especiales como hojas de pergamino con decoraciones capitulares lujosas y simbólicas. Eran de grandes dimensiones, se situaban en el facistol para poder ser vistos por todos los asistentes al coro desde las sillerías. La música contenida en los libros de coro obedecía a la tradición litúrgica y normalmente era de autores anónimos.

- Libros de polifonía. Los libros de polifonía son aquellos que contenían la música polifónica del ordinario, ya fueran misas polifónicas, motetes, *Te Deum*, *maitines*, oraciones como *Stabat Mater*, *Salve Regina* y otras obras polifónicas. Los libros polifónicos no suelen tener lujosas ornamentaciones, pueden ser impresos o copiados a mano.
- Cancioneros. Conjunto o compilación de varias obras, normalmente villancicos o chanzonetas de contenido diverso y correspondiente a diferentes años y celebraciones. Es probable que estos cancioneros se solicitaran a los maestros de capilla para conservar las obras realizadas para celebraciones específicas.
- Libros de villancicos y chanzonetas. Suelen ser libros manuscritos agrupados en libretes o papeles sueltos, ya sea por celebración o por obra y por tesitura, de tal manera que, por ejemplo, del mismo villancico para cuatro voces, se puede tener cuatro libros o libretes correspondiente a cada una de las tesituras. Son libros de trabajo.
- Hopas y vestuarios. Se otorgaban a los mozos de coro, monacillos y cantores con el propósito de brindar servicios de canto en la capilla musical.

Estos bienes materiales estaban por y para el servicio de la capilla musical, con ello se llevaba a cabo el trabajo musical. Entre más se enriqueciera con estos bienes a la capilla, los

servicios resultaban más satisfactorios, asimismo, la creación de ideas musicales resultaba más compleja y refinada y la obtención y generación de bienes materiales de la capilla musical resultaban en mejores servicios y producción de bienes intelectuales más provechosos.

Los bienes intelectuales, como habíamos mencionado, son ideas abstractas producto de la razón y creatividad humana, en ese sentido, las ideas principales que salían de la capilla musical son las composiciones musicales es importante comprender que hay dos formas en que se materializan las obras. En primer lugar, está su escritura, que sucede cuando el compositor la plasma en papel y se convierte en un bien material, la partitura contiene un panorama de las instrucciones para lograr llevar al plano auditivo la obra. La otra parte es la materialización performática que depende de las ideas del maestro de capilla, en conjunción con los servicios brindados por el coro y los ministriles y el seguimiento de instrucciones del material escrito. Entonces, los libros y libretos de coro contienen las ideas musicales de los compositores a los cuáles se les paga por componer. Sus ideas eran los bienes intelectuales de la capilla.

Es en este rubro que podemos entender que el cabildo solicitara constantemente a los maestros de capilla las partituras de los villancicos, chanzonetas u obras sacras que hubieran compuesto o copiado para la capilla durante su magisterio y resulta interesante, también, observar que estas ideas materializadas en papel tenían valor monetario fuera de la capilla musical ya que copias, libros y manuscritos circulaban y se compraban para acrecentar los archivos catedralicios, apuntemos algunos ejemplos dados por la historiografía.

En 1557, la Catedral de México recompensó al maestro de capilla Lázaro del Álamo por haber “hecho tan bien con su trabajo, la mayor parte del cabildo vino que le diesen veinte

pesos de minas porque compró ciertos libros para la iglesia y atento a su buena diligencia.”²⁴⁷

Como podemos observar, la buena selección de libros de música, como bienes para la capilla musical y la catedral son tan apreciados que el maestro de capilla recibió una satisfacción extra de veinte pesos de oro de minas por su trabajo. Un año después, Juan de Carabantes ofertó a la catedral metropolitana otros libros polifónicos, mismos que fueron valuados por los canónigos Bartolomé Sánchez y Juan de Oliva y “los vieron y apreciaron en ocho pesos de tepuzque, todos cuatro y mandaron se le pague”²⁴⁸ a Juan de Carabantes.

En 1597, el maestro de capilla y racionero Juan Fernández “presentó un libro de música de molde, cuyo autor dijo ser Navarro, de cuya composición haber mucha satisfacción”²⁴⁹ el libro fue sometido a prueba y aprobación del coro y llegaron a la conclusión que era un libro necesario, “Y vista la aprobación, y que el precio era veinte pesos de tepuzque, mandaron que se comprase para el servicio de la capilla”²⁵⁰

De la misma manera, en la Catedral de Puebla, al maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla se le libraron “cuarenta pesos por cuenta de la fábrica por otros tantos en que concertó cinco libretes que compró para el servicio del coro de esta Santa Iglesia, todo ellos de motetes de Guerrero, para todos los tiempos del año.”²⁵¹, de tal manera que la adquisición de estos bienes por parte del cabildo para la capilla garantizaban material o bienes materiales e intelectuales suficientes que permitiera a la capilla musical brindar servicios musicales.

²⁴⁷ ACCMM, MEX79000097, Biblioteca Turriana de la Catedral Metropolitana de México, Libro 1, folio 128v-129, 25 de junio de 1557.

²⁴⁸ ACCMM, MEX 79000111, Biblioteca Turriana, Condumex, Libro 1, folio 170v 25 de agosto de 1558

²⁴⁹ ACCMM, MEX79000564, Biblioteca Turriana CONDUMEX, libro 4, folio 187, 31 de octubre de 1597.

²⁵⁰ *ibidem*

²⁵¹ AHVCCMP, PUE54003965, Libro 7, folio 339v-3340, 20 de diciembre de 1622

Debido a las ideas que contenían, los libros de música eran bienes materiales de alto costo, cuya alta especialización los hacía estar dirigidos a un mercado profesional sumamente especializado, por lo tanto, es necesario comprender que éste es uno de los principales bienes cuya ruta se puede rastrear por estudios y documentación. En el presente trabajo se tomó como punto de partida el comercio de libros de música para el trazado y propuesta de ruta comercial de bienes y servicios musicales.

Para este efecto debemos comprender que, la música interpretada por la capilla musical podría tener dos objetivos principales: música litúrgica, cuya función principal es dar solemnidad a los oficios religiosos y celebraciones solemnes dentro del recinto catedralicio y música paralitúrgica -villancicos y chanzonetas- de fiestas patronales, procesiones, gremiales, *Corpus Christi* y Navidad que podían interpretarse dentro y fuera del recinto catedralicio. En el rubro de la música litúrgica encontramos:

- Misas
- Motetes
- Maitines
- Te Deum
- Misa de Requiem
- Vísperas
- Salmos
- Salve Regina
- Magnificat
- Gloria
- Pasiones
- Himnos
- Responsorios
- Dixit Dominus
- Stabat Mater

Este repertorio estaba escrito en latín, seguía los cánones y reformas dictadas desde el Vaticano, específicamente, las correcciones realizadas por el Concilio de Trento, y solían cantarse sin acompañamiento instrumental salvo que algunas veces intervenían ministriles doblando o sustituyendo voces. Solía distribuirse en libros monumentales de coro para canto llano, libros polifónicos impresos, libros polifónicos a mano, libretes y manuscritos y predominaban los compositores europeos, especialmente autores como Francisco Guerrero, Palestrina, Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria y Alonso Lobo de Borja²⁵² entre otros compositores, casi todos ellos sujetos al canon estilístico de la Catedral de Sevilla, que como hemos revisado en este trabajo, fue el modelo musical seguido por las catedrales novohispanas.

El repertorio de villancicos y chanzonetas estaba dedicado a las celebraciones con mayor participación con los habitantes de la ciudad, o bien, se realizaban fuera de la catedral, ya fuera en la plaza mayor o en las procesiones, espacios públicos que solían usarse como escenario de la ciudad. Estas fiestas solían ser Navidad, *Corpus Christi* y las patronales de la ciudad, asimismo, las celebraciones de recibimiento de potentados como obispos, arzobispos o virreyes. Más adelante en este capítulo se habla detenidamente de los villancicos y su papel fundamental en el repertorio de la capilla musical.

Aunado a las chanzonetas y villancicos estaban las comedias que solían interpretarse con la capilla musical como actores, se representaban en la plaza mayor y tenían las características de las comedias y entremeses del Siglo de Oro español donde, quien las escribía hacía gala del uso de la picaresca y la comedia. Villancicos, chanzonetas y comedias

²⁵² Rueda Ramírez Pedro. “Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España”. pp. 155-178

estaban a cargo del maestro de capilla, a veces con intervención del organista o algún otro miembro de la capilla que asistiera en la composición. Estaban escritas en papeles manuscritos en forma de libretos o folios doblados, sin aderezo o adorno, en lenguas vernáculas que podían ser castellano, vizcaíno, gallego, náhuatl, o de remedo como el negrillo o guineo y el mestizo²⁵³.

Los libretos, cancioneros o folios estaban en posesión de la capilla para cada ocasión que se necesitaran, los ministriles se encargaban de repetir con sus instrumentos las líneas melódicas de las voces y había mayor libertad en su ejecución -sujeta a la normatividad estilística de la época y del lugar-, ya que no tenían que seguir el canon eclesiástico dictado para la música litúrgica. El cabildo, pasadas las fiestas, solicitaba al maestro de capilla la entrega física de villancicos y chanzonetas que se hubieran hecho para las diversas celebraciones, conmemoraciones o procesiones. Sobre su solicitud y manejo, las fuentes nos indican lo siguiente.

En 1599, en la catedral metropolitana de la ciudad de México, se emitió un acuerdo con motivo del recibimiento del arzobispo, -probablemente se trataba de García de Santa María Mendoza y Zúñiga- para solicitar al maestro de capilla

[...]se le cante un villancico o chanzoneta breve; y el dicho día, si hubiere lugar o si no en el siguiente, en esta Santa Iglesia se reciba a Su Señoría con danzas y música a propósito, y se ordene haya un coloquio para el día que mejor pareciere se podrá representar, en loa y recibimiento de su Señoría. Todo lo cual tomó a cargo el señor racionero Joan Hernandez, maestro de capilla, y se mandó que lo

²⁵³ Galí Boadella, Montserrat. *Op. Cit.*

que se gastase, con cuenta y razón en esto, de esto se libre y se pague de la Fábrica [...]”²⁵⁴

Como podemos observar, el recibimiento del arzobispo, motivo de fiesta para la catedral, se celebró con villancicos, danzas y comedias -coloquio- realizados por la capilla musical y a cargo del maestro de capilla. Otro ejemplo, en Puebla, en 1606 también se le solicitó y pagó cuarenta pesos al recién llegado maestro, Gaspar Fernández, componer y entregar chanzonetas “que se cantaron en esta catedral, poniendo de su costa el papel y tinta y que las deje y queden en la iglesia para que se guarden.”²⁵⁵.

La catedral metropolitana en 1654, el cabildo solicita “hacer las chanzonetas de Corpus, Ascensión y nuestro padre San Pedro al maestro Francisco López [y Capillas] para reconocer las experiencias y, en el ínterin, que se nombra maestro de capilla para esta Santa Iglesia [...]”²⁵⁶, aquí podemos ver que son las fiestas de *Corpus* y la Ascensión así como el patrón de la iglesia, se comparten con la ciudad y la población, de tal manera que el consumo musical era realizado por la sociedad, más allá de los clérigos, por lo tanto este repertorio debía tener características diferentes: el uso de lenguas vernáculas, ritmos y melodías de carácter popular.

Una vez establecida la diferencia entre la música litúrgica y los villancicos y chanzonetas paralitúrgicos, podemos comenzar a trazar una ruta comercial por la que circularon los bienes y prestadores de servicios de la capilla musical. En primer lugar, podemos establecer el primer punto de intercambio a partir de los libros impresos de música litúrgica que salían de España para llegar a América. Según Rueda Ramírez los cabildos eclesiásticos solían

²⁵⁴ ACCMM, MEX79000601, Biblioteca Turriana, CONDUMEX. Libro 4, folio 232, 26 de octubre de 1599

²⁵⁵ AHVCMCP, PUE54003824, Libro 6 folio 31v, 21 de noviembre de 1606

²⁵⁶ Rueda Ramírez Pedro. “Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España”. pp. 157

encargar libros de música a España, especialmente a Sevilla, Madrid, Alcalá de Henares o Medina del Campo a través del “tráfico comercial ligado a la Carrera de Indias [que] favoreció la transferencia cultural del universo del prestigio de la cultura europea”.²⁵⁷ Una vez que los cabildos solicitaban los libros de música, estos seguían la misma ruta comercial que otros bienes materiales que provenían de Europa, puesto que el tránsito de mercancías seguía un flujo específico a través de puertos y ciudades entre Europa y América, y finalmente, los libros de música, aunque fueran de conocimiento especializado, eran mercancías, bienes materiales apreciados que circulaban entre Europa y América. Palafox incluso reconocía que “naturalmente se van las cosas a donde saben, que han de ser bien recibidas; y en la mercadería espiritual como en la mundana, allí guía al Mercader la diligencia a donde juzga que ha de tener su logro la codicia”.²⁵⁸

Es importante destacar que, justamente, Palafox impulsó fuertemente el desarrollo, esplendor y calidad de la música en la Catedral de Puebla favoreciendo la provisión de música para la capilla musical, este tema le interesaba particularmente, recordemos que durante su gestión como obispo de Puebla, la capilla musical le fue asignado, según Stevenson²⁵⁹ un presupuesto de catorce mil pesos, en 1647, el cual excedía, por casi el triple, el presupuesto de la capilla musical de la Catedral de Ciudad de México, lo cual, presumiblemente, significó en una amplia circulación de bienes musicales hacia la Catedral de Puebla, situando a su

²⁵⁷ Rueda Ramírez Pedro. “Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España”. p. 158.

²⁵⁸ Palafox y Mendoza, Juan de. *El pastor de Buena Noche, citado en* Rueda Ramírez Pedro. “Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España”. p.159.

²⁵⁹ Stevenson, Robert. “The “distinguished maestro” of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”. En *Juan Gutiérrez de Padilla y la época Palafoxiana*. Gustavo Mauleón, coordinador. Secretaría del Estado de Puebla, 2010. pp. 243-255

capilla musical como el destino más codiciado de músicos, ejecutantes, cantores, copistas y compositores. Sin duda, un lugar deseable para trabajar y crear.

El tráfico y tránsito de bienes musicales y prestadores de servicios musicales, según Rueda, se divide en tres ejes principales: músicos, instrumentos musicales y libros de música, es decir, todos los elementos necesarios para la unidad de producción musical, los cuales se desplazaron entre Europa y América, creando sus propias rutas y circuitos forjados a distintos pasos, necesidades y ambiciones en la búsqueda de abastecimiento de un conjunto de bienes y servicios relacionados con la música. Según Rueda Ramírez:

“los cabildos eclesiásticos novohispanos y los religiosos de los conventos poblanos acudían a libreros y copistas así como a los especialistas en la fabricación de instrumentos al otro lado del Atlántico, los viajeros podían llevar en su satisfacer el interés de colegas profesionales, los libros de acuerdo españoles fueron una pieza codiciada por las catedrales e iglesias americanas”.²⁶⁰

Así, las primeras rutas comerciales por donde circularon bienes musicales, especialmente libros e instrumentos musicales eran la ciudad de Sevilla, en mayor grado -nuevamente vemos la influencia sevillana, primero en el modelo arquitectónico, luego en el modelo musical y ahora en el comercio de libros de coro- en mayor medida, y otros más de otras ciudades generadoras de conocimiento como Madrid, Alcalá y Toledo. En este sentido, menciona Rueda Ramírez que “Sevilla desarrolló todo un sector de artesanos dedicados a producir todos los útiles necesarios para la misa”, incluida la música litúrgica. y afirma que, incluso, libreros sevillanos como Tomás López de Haro tuvieron un papel fundamental en el tráfico de libros musicales, los cuáles no sólo se circunscriben a libros con repertorio de

²⁶⁰ Rueda Ramírez Pedro. “Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España”. P. 160

música litúrgica, sino a manuales de canto llano, libros de enseñanza de la música, métodos de estudio de notación mensural, y todo lo relacionado con la formación musical que se comenzó a dar en Nueva España, bajo demanda y observación de clérigos como Palafox que observaban y hacían notar que los indios tenían una habilidad natural para las artes musicales y que su educación musical y participación en la música era imprescindible, como veremos más adelante. Como una pequeña muestra de la circulación de tratados musicales, incluyo aquí en la ilustración 10, el manual de música teórica y práctica se localiza en la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa en la ciudad de Oaxaca. Una copia de éste se conserva en la Biblioteca Palafoxiana. Libros como éste y otros de música litúrgica, libretes, manuscritos y copias a mano, así como catálogos de libreros de España y Francia circularon por las catedrales e iglesias de la Nueva España.

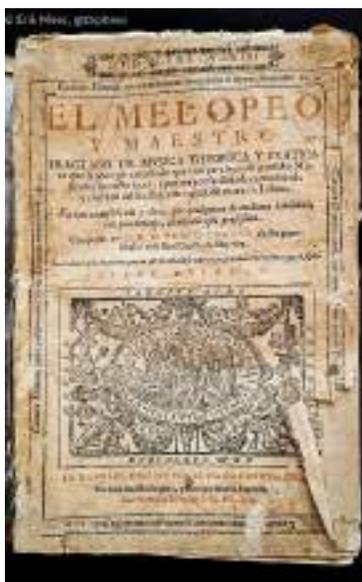


Ilustración 12 Melopeo maestro, método de música práctica y teórica de Pedro Cerone, de la Real Capilla de Nápoles, 1613

Los libros procedentes de España seguían la ruta mercantil y entraban por Veracruz, donde iniciaban su peregrinaje en búsqueda de destino en tierras americanas, estos bienes

materiales musicales otorgaban el conocimiento necesario para fortalecer el trabajo musical en las capillas, especialmente con la llegada de métodos de canto llano, canto de órgano y de instrumentos como métodos de vihuela, arpa, tecla y guitarra que, una vez que llegaban a catálogos de libreros sevillanos como López de Haro o Simón Vasellini, es probable que llegaran a Nueva España por la ruta comercial.

Muy diferente a esto es el asunto del villancico y su circulación, consumo y comercio por los territorios de la Nueva España, ya que esta música, a pesar de constituir uno de los elementos fundamentales en los exámenes de las oposiciones para ocupar el puesto de maestro de capilla, estos no venían de España, al menos no en su totalidad, sino que se componían constantemente en las capillas locales. Los poemas y juguetes poéticos podían provenir de España o ser de autores locales, incluso podría darse el caso de que el maestro de capilla fuera, también el poeta, mientras que la música se componía en territorio americano por los maestros de capilla, organistas, chantre o cualquier miembro de la capilla musical que tuviera la capacidad y fuera comisionado para hacerlo. Sabemos, por las actas de cabildo que estas obras poético-musicales que establecen un juego de enseñanza, devoción e intercambio entre los gustos y tradiciones locales y lo dictado por la Iglesia, tienen precio y son necesarias²⁶¹ para las celebraciones y fiestas hacia afuera de la catedral, su importancia, al menos en este trabajo se centra en la producción que hubo de estos, así como su consumo por la población. Para comprender esto, me parece importante poder establecer qué son, técnicamente, los villancicos y su importancia dentro de las capillas musicales.

²⁶¹ Tello, Aurelio. “El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750): cinco casos de catedrales novohispanas.” En *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Aurelio Tello, coordinador. CIESAS, 2013. pp. 39-68

3.3. Los villancicos paralitúrgicos en las capillas musicales

Para hablar del villancico paralitúrgico de carácter popular novohispano, es necesario definir qué se entiende por popular, específicamente en términos musicales. ¿Cómo se define a la música popular? Según Yolanda Moreno²⁶², la música popular se define como el conjunto de canciones o música que un pueblo maneja en su presente. Esta música puede olvidarse o sustituirse por obras similares o diferentes o bien, puede permanecer en el gusto del pueblo cantándose igual o con variantes. Cuando un canto popular se queda en el gusto del pueblo, se considera canto folklórico y se arraiga o forma parte de la tradición, siendo, entonces una expresión popular vinculada con las costumbres y conservándose de generación en generación²⁶³.

Desde esta perspectiva, lo folklórico permanece por tradición mientras que lo popular tiene una estrecha relación con el presente de la obra, la música popular es una manifestación, entonces, del tiempo y espacio determinado y dirigido a una sociedad específica. Esta característica ligada a lo efímero ubica a la música popular como un reflejo conciso de los gustos de una sociedad en un momento, una especie de fotografía sonora del gusto social de un espacio tiempo determinado. La música popular no es una creación para las élites sino contiene elementos dirigidos al consumo de públicos específicos con objetivos particulares, revelados en su estructura, que incorpora elementos aceptados por dicha sociedad a fin de poder relacionarse musical, emocional y culturalmente con ella. Desde esta perspectiva, la música popular contiene elementos unificadores que facilitan la relación de la sociedad con la música y así, las personas que integran estos grupos sociales pueden identificarse con la

²⁶² Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. pp.201

²⁶³ *ibíd*

música y sus elementos de construcción, ya sea rítmicos, melódicos, armónicos o poéticos. Así, la música popular es accesible, repetible y reproducible.

Tomando en consideración las observaciones de Moreno Rivas, es posible apuntar que, en caso del villancico novohispano, presente como elemento poético musical en las celebraciones religiosas y populares de la Nueva España, ya sea en la fiesta o en la vida cotidiana, fue un elemento común en la sociedad estamental novohispana, en Navidad y *Corpus Christi*, así como en las celebraciones que sucedían a las afueras del recinto religioso, en las rutas procesionales de las festividades locales y que buscaban congregar a la gente en torno a las convocatorias devocionales. Así, las élites tenían sus villancicos y el pueblo, las castas, también tenían los propios, en este sentido, el enfoque de esta parte del trabajo se centró en los villancicos dirigidos a las celebraciones de los estratos bajos, los villancicos con características bailables y festivas escritos en ritmos ternarios y con libertad lingüística para usar las lenguas nativas -en este caso el náhuatl-, el español, el guineo que es el español como lo hablaban negros y mulatos. En este sentido, Morales Abril afirma que los villancicos de remedo, con personajes populares estereotipados, lograban afianzar la división social pero también funcionaban como un vehículo efectivo para atraer a la población a la iglesia ya que la población lograba sentirse identificada con algunos de estos personajes²⁶⁴.

Cuando hablamos de los villancicos paralitúrgicos de carácter popular, nos referimos a aquellos utilizados por la Iglesia Católica para procesiones, recepción de autoridades, ordenación de monjas, misas de aguinaldo, responsorios de maitines y otras celebraciones religiosas, son composiciones en lengua vernácula -en el entendido que la lengua oficial de

²⁶⁴ Morales Abril, Omar. Villancicos de remedo en la Nueva España. En Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España. Aurelio Tello, coordinador. CIESAS, 2013. pp. 11-38

la Iglesia era el latín- y estaban reservadas para las celebraciones festivas como Navidad, Ascensión, *Corpus Christi*, Asunción, devociones locales y santorales. En cuanto a cómo aparecen estas indicaciones en las actas capitulares, veremos que se solicitan los villancicos o bien se solicitan chanzonetas, las dichas chanzonetas se refieren a composiciones de carácter popular identificables con el villancico. Si bien su uso fue común en España desde el siglo XVI y requerido en la catedral metropolitana de Ciudad de México desde 1538²⁶⁵.

Es en estos villancicos -indios, mestizos y de remedo- que vemos el fenómeno de una poesía escrita en dos idiomas de manera simultánea y que puede ser vista como una forma de crear un diálogo entre dos lenguas y dos culturas, en el que cada lengua y cada cultura se enriquecen mutuamente. Desde esta perspectiva, los villancicos escritos en dos idiomas de manera simultánea -o en negrilla- y todos los juegos de palabras que de este uso deriven, puede ser vista como una forma de construir puentes entre diferentes comunidades musicales, lingüísticas y culturales, porque si bien puede iniciar como un estereotipo, estos elementos lingüísticos terminan realizando intercambios, situación que desemboca en el reconocimiento del otro.

Es de esperar, entonces, que este fenómeno de intercambio no sólo se dé en términos poéticos sino musicales también, y que el intercambio no sólo es poético, sino también melódico, rítmico y tímbrico. Así, el villancico paralitúrgico de carácter popular es aquel compuesto para retratar a estas castas cuya identidad bicultural se manifiesta en su música, que los sitúa en estos puentes comunicantes entre sus lenguas, ritmos, melodías y devociones,

²⁶⁵ Jurek Nathan Ana. *Villancico-establecimiento y desarrollo del género europeo en las circunstancias eclesiásticas y sociales de la Nueva España del siglo XVII*.

que son producto del mestizaje y que fueron el camino de construcción de nuevas formas musicales que no sólo se popularizaron en Nueva España, sino que fueron importadas, incluso, a las cortes europeas. El villancico paralitúrgico de carácter popular es la música mestiza con la que se identificaron las castas y que transitaron del espacio religioso al popular urbano entre celebraciones y cofradías.

Estas obras vernáculas, como hemos visto, fue una práctica común para maestros de capilla, de tal manera que se incluyó como parte de los exámenes de oposición que tenían que presentar los aspirantes a algún magisterio de capilla. Estos, como hemos apuntado, representaban en las celebraciones y festividades fuera del recinto catedralicio, en muchos casos, los intérpretes de las capillas musicales los realizaban con propósitos económicos, ya fuera para recabar dinero para festividades mayores o bien, para obtener recursos propios.

La naturaleza popular de los villancicos permitió ubicarlos como un reflejo de los gustos musicales de esa sociedad, pero también cumplieron la función de reunir a las personas para celebrar y disfrutar, dando por resultado la oportunidad de fungir, también, como un aglutinante social que provocaba la convivencia de las personas en torno a espacios físicos y sonoros diseñados para la congregación.

Es en estos espacios y, a través de las prácticas musicales, poéticas y teatrales presentes en el villancico paralitúrgico de carácter popular novohispano que los miembros de esa sociedad se vieron representados -aún con el sesgo hegemónico que usó la clase dominante para estereotiparlos-, como parte de los diálogos poéticos y musicales, siendo partícipes de las celebraciones. De esta manera, la cohesión social se daba en torno a estos eventos públicos que usaban la plaza y las calles como escenario principal reforzando esta cohesión con otros elementos culturales como la publicación y venta de pliegos de villancicos que aseguraban

que el público pudiera conocer lo que se cantarían en las celebraciones o la inclusión de poesía de poetas locales que, como menciona Margit Frenk²⁶⁶, son omitidos en las composiciones musicales como si su poesía “fuera la obra de todos”²⁶⁷ y resultaban en poemas que circulaban entre la gente y gozaban de cierto éxito, entonces se musicalizaban y se integraban a las celebraciones. Aparecían también danzas y comedias que tomaban la plaza mayor para representarse y capturar la atención de las personas.

En este sentido, me parece importante resaltar que la élite novohispana consumía, de manera asidua este género, que, como hemos visto, incluye a la música, la poesía y el teatro, evidencia de ello son las partituras, cuadernillos y compilaciones halladas con villancicos que, mostraron gran movilidad en lo que he denominado la “ruta de trabajo y comercio musical catedralicio novohispano”. Así, los villancicos que fueron del gusto y consumo de la élite tuvieron estructuras musicales relacionadas con danzas tradicionales españolas, textos en castellano, vizcaíno o gallego, con referencias a lugares, gustos y tradiciones hispanas.

En Nueva España existieron otros villancicos, con estructuras rítmicas similares a los europeos, pero con mayor presencia de síncopas²⁶⁸, melodías “extrañas”²⁶⁹ y textos en lengua indígena, otros que combinaron náhuatl, castellano y latín, así como los denominados

²⁶⁶ Frenk, Margit en “El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-16016) Entrevista a Margit Frenk y Omar Morales Abril, Krutitskaya, Anastasia y Édgar Alejandro Calderón Alcántar. Coordinadores. *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*. p. 25

²⁶⁷ Frenk, Op. Cit. p. 26

²⁶⁸ La síncopa es la prolongación de un sonido ubicado en el tiempo débil hasta el tiempo fuerte, esto provoca una sensación de inestabilidad y movimiento poco predecible que es favorecedor para ritmos bailables. N de A.

²⁶⁹ El villancico *Esta noche las muchachas*, perteneciente a la Colección Sánchez Garza CSG.044 en su texto menciona que las “muchachas” se reúnen alegres a cantarle al Niño “una tonadilla extraña” ¿Se refiere a una melodía de origen no español? Es probable. Más adelante el texto dice que “la vida bona le cantan” la “vida bona” es una expresión que aparece también en Chacona de Juan Arañéz, cuyo texto lépero narra los excesos cometidos por diversos personajes marginales que asisten a las bodas de Almadán. La presencia de esta frase en el villancico deja claro la influencia de la picaresca áurea en los villancicos, lo cual se refuerza en el estribillo que dice “vaya de gorja, de bulla y de chanza”, que explica que ese villancico tiene elementos satíricos que se prestan a la burla y chiste. N. de A.

“negrillos” o “guineos”: villancicos con ritmos sincopado y melodías intrincadas y con poesía que busca imitar la forma de hablar de negros y mulatos. A estas obras, identificadas con los sectores populares de la población, se les denomina villancicos indios, mestizos y de remedo.

Estas obras destinadas, también, a la celebración fueron un espacio de negociación devocional que vinculó al villancico de tradición occidental con ritmos, ideas, danza, representación y lengua de los sectores populares novohispanos, que dieron por resultado creaciones novedosas que, como se busca demostrar en este trabajo, permearon el discurso musical oficial de los recintos catedralicios, aumentando el bagaje cultural y repertorio musical que transitó por las rutas catedralicias novohispanas.

Para esto, es necesario comprender que en el villancico paralitúrgico de carácter popular novohispano es posible obtener una muestra de la diversidad cultural que tenía todo el imperio español, si bien el villancico estaba presente en España y era consumido con regularidad, los presentes en América tienen particularidades propias del territorio. En los villancicos novohispanos, en particular en aquellos que buscan referirse a estamentos sociales inferiores a la élite, y que toman sus características estereotipadas a modo de remedo, es en donde podemos encontrar la multiculturalidad que conformaba a los centros urbanos más importantes del virreinato. Esto se da porque el villancico no sólo aporta elementos musicales, sino que brinda la oportunidad de entrar en contacto con poesía de común circulación en la época²⁷⁰, representaciones teatrales y personajes recurrentes que podrían estar relacionados con la cotidianeidad de la ciudad y su orden social y sus costumbres.

²⁷⁰ Frenk, Magrit. *Cancionero poético de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616)*. 441 pp.

El caso de los villancicos de remedo²⁷¹ pertenecientes a los tres magisterios de capilla de la Catedral de Puebla, nos da la oportunidad de establecer un ejercicio local que sirve como modelo para entender cómo fue la práctica común del villancico en todo el virreinato y derivado de esta práctica común, su establecimiento y circulación dentro de una ruta de comercio musical que conectaba centros catedralicios en los cuales se encontraba, más o menos la misma estructura social: españoles, criollos, indios, negros y castas.

Para contextualizar, es necesario comprender que, en los centros urbanos americanos, la plaza mayor también fungía como sede de corrales de comedia que se levantaban de manera efímera²⁷², el consumo de comedias era común en estas ciudades y este consumo de literatura dramática del Siglo de Oro promovió un vínculo entre las tradiciones populares y la literatura de carácter erudito, y esto, además del teatro se manifiesta en la poesía. Los versos, de mayor tradición oral, pasaban entre la población que los memorizaba y la poesía solía recitarse en voz alta o cantándola, no era extraño que poesía gustada y de común circulación entre la población fuera puesta en música, ejemplo de esto son los villancicos escritos por Sor Juana Inés de la Cruz y musicalizados por diversos compositores y maestros de capilla, ya fueran contemporáneos de ella o no, ya que el villancico es un género poético que debe ser cantado.

La estructura de un villancico se integra por un estribillo que se repite tras una copla que siempre es diferente. Las coplas sirven como desarrollo temático particular del estribillo que posee la idea general. El modelo poético sirve de condicionante a la estructura musical que

²⁷¹ Morales Abril, Omar, Op. Cit.

²⁷² Stefanón “La ciudad como escenario.” 93-116 .

debe seguir el mismo modelo retórico usando a la sinécdoque como eje principal, razón por la cual, entendemos al villancico como un género que es, tanto poético como musical²⁷³.

Como ejemplo, podemos citar actas capitulares que describen las disposiciones que se acordaron para la participación de los cantantes y ministriles de la capilla musical de la catedral metropolitana de México, donde se indican los momentos de participación, estableciendo la diferencia entre la música litúrgica y la de celebración, mencionando a los villancicos y chanzonetas como parte del repertorio, y la importancia de la música dentro de la devoción cristiana durante la celebración de *Corpus Christi*.

Su Señoría Ilustrísima propuso lo mucho que convenía cuidar, por toda esta congregación, de la solemnidad, concurso y aplauso del Santísimo Sacramento en su fiesta y ochavario, esforzándose todos a la continua asistencia --como requisito tan importante y debido para que, a su imitación, todos los ministros de la dicha Santa Iglesia concurran y asistan, así los capellanes del coro como los músicos y ministriles--, a todas las horas que con la música e instrumentos se acostumbra en esta Santa Iglesia. Y, así mismo, propuso de cuánta importancia era para la devoción y frecuencia del pueblo cristiano --[palabra incomprensible] de la solemnidad referida para las horas canónicas--, que en las [festividades] extraordinarias, después de medio día antes de entrar en vísperas, hubiese mucho concurso de cantores e instrumentos que tañesen y cantasen los villancicos y chanzonetas que pudiesen y, así mismo, acabadas las vísperas [y] hasta entrar en maitines, en la capilla mayor delante [d]el Santísimo Sacramento, según y de la manera que se había fecho los años antecedentes --con tanta loa de esta congregación por la mucha devoción que con ello se tuvo en todo el pueblo cristiano--. Y habiéndolo entendido los dichos señores Deán y Cabildo, y dado muchas gracias a Su Señoría Ilustrísima por tanto celo y cuidado en las cosas del culto divino, pidieron y suplicaron a Su Señoría

²⁷³ Morales Abril, Omar. "Villancicos de remedo en la Nueva España". 11-38 pp.

Ilustrísima se sirviese de tomar a su cargo la dirección, cumplimiento y ejecución de lo propuesto y determinado por todos, ordenando y mandando en el caso, lo que más fuese servido, y que el premio y satisfacción que se hubiere de dar a los dichos músicos que se ocuparen en lo referido, sea a elección y tasación de Su Señoría Ilustrísima. [Y] que el señor canónigo Francisco de Paz, sin otro acuerdo ni determinación, cumpla y pague todo aquello que su señoría fuere servido librar en esta razón, sin limitación alguna. Y así lo proveyeron y mandaron.²⁷⁴

Sobre este acuerdo, me parece importante resaltar la mención que hace el cabildo sobre la importancia que los miembros de la iglesia den a la solemnidad de la fiesta y su asistencia a todas las horas y también menciona la importancia que debe tener para el pueblo la devoción, para lo cual se necesita “mucho concurso de cantores”, reafirmando la idea de la música como parte fundamental del aparato devocional, a nivel social, pero también como un bien y servicio necesario, incluso fundamental para la actividad eclesial, tanto al interno como fuera de la iglesia.

La observancia de los músicos y cantores para ensayar y tener listas las chanzonetas y villancicos para celebraciones era fundamental, podían incluso ser sancionados ante sus ausencias a ensayos. En este caso de la catedral metropolitana de México, se instruye a los músicos a asistir a los ensayos de los nuevos villancicos y chanzonetas para las fiestas de la Purísima Concepción y Navidad.

Asimismo, se determinó que todos los músicos de la capilla tengan obligación de acudir a probar las chanzonetas y villancicos que el dicho racionero Antonio Rodríguez Mata hiciere y compusiere para las fiestas dichas de la Pascua de Navidad y Limpia Concepción de Nuestra Señora. Y si faltaren, el

²⁷⁴ ACCMM, MEX6000338, Biblioteca Turriana / CONDUMEX, libro 5 folio 189v-190, 28 de mayo de 1610

dicho racionero los asiente en un libro particular que para este efecto ha de tener, de que dará aviso al puntador del cuadrante para que en él sean puntados.²⁷⁵

En el caso de las ceremonias y honores para recibir potentados, virreyes, obispos o arzobispos, la capilla musical tenía gran injerencia, como vimos no sólo en aspectos musicales e incluso teatrales. Aquí vale la pena acotar que, música y escena, específicamente en el ámbito popular y civil no están desligados y que algunos villancicos también se podían representar escénicamente. En el ejemplo siguiente, se hace referencia a las instrucciones de recibimiento del obispo Juan de Palafox y Mendoza, el acuerdo se abordó completo en el capítulo 2 de este trabajo y se puede referir a él, en este punto se quiere destacar que, por un lado hay una importante participación de la capilla musical al interpretar música litúrgica, específicamente un *Te Deum*, forma musical muy solemne, polifónica y usada en ocasiones especiales, normalmente con el motivo de dar gracias por algún acontecimiento importante, se solicitaba que los cantores y cabildo el uso sus capas, que la misa sea polifónica, y que por la noche haya fiesta con fuegos artificiales, luminarias, instrumentos musicales, tambores -atabales- y se canten villancicos y chanzonetas.²⁷⁶

3.3.1. El Cancionero Musical de Gaspar Fernández

El *Cancionero Musical de Gaspar Fernández* es un conjunto de villancicos de diversas características que compila doscientas noventa y nueve obras, la mayoría compuestas o firmadas por el maestro de capilla de Puebla, Gaspar Fernández, este cancionero tiene diversas fechas, entre 1611 y 1620, refiriéndonos únicamente a las obras fechadas, lo cual

²⁷⁵ ACCMM, MEX86000007, Biblioteca Turriana / CONDUMEX. Libro 6 folio 72

²⁷⁶ AHVCCMP, PUE54004150, Libro 11 folio 2v, 16 de enero de 1640.

sucede únicamente en nueve obras²⁷⁷, esto abre la posibilidad de que haya obras anteriores y posteriores pero, sin certeza de fechas en el documento, es imposible determinarlo, por lo tanto, nos ceñimos al criterio de que las obras están fechadas entre los años dichos.

El Cancionero Musical de Gaspar Fernández fue estudiado por primera vez por Robert Stevenson en 1967, el cual asumió que Gaspar Fernández era el organista portugués Gaspar Fernandes, activo en Évora a finales del siglo XVI, este dato se conservó, prácticamente en todas las investigaciones posteriores que se han hecho, incluyendo la transcripción de algunas de las obras que hizo Aurelio Tello en el año 2001, sin embargo, Omar Morales Abril pudo contrastar esta información con las actas capitulares de la Catedral de Guatemala a partir de lo cual pudo comprobar que, en realidad el organista de Évora no pisó territorio americano y que Gaspar Fernández es un homónimo que nació, estudió y creció en Guatemala hasta lograr ser maestro de capilla y, después, probablemente por influencia de Pedro Bermúdez, es admitido en la Catedral de Puebla con un atractivo salario, convirtiéndose en el primer maestro de capilla vitalicio de la catedral poblana.

Este cancionero es la colección más antigua de villancicos y chanzonetas de América, hasta ahora encontrada, por lo tanto, el valor histórico de este documento resulta fundamental, no sólo para tener un panorama más amplio sobre el quehacer musical del Nuevo Mundo en el siglo XVII, sino que, desde otras perspectivas, nos permite acercarnos a la intención de consumo musical que tuvo la población de la ciudad y la forma en que este gusto se extendió a otras ciudades. Además, nos muestra claramente el interés de la producción musical vernácula en Puebla. Esto es posible de deducir a partir del entendido

²⁷⁷ Esto lo afirmo tras revisar el registro fotográfico completo del Cancionero Musical de Gaspar Fernández realizado por Sergio Navarrete Pellicer e identificar los folios fechados. N. del A.

del tipo de música que se escribió con más frecuencia, las características, cuáles se repetían más, esto podría indicar cierto interés particular por temáticas o formas específicas, aunado a esto, el hecho que la colección tenga un rango de años tan amplio, al menos, nueve años especificados.

Esta magnífica colección, pese a que fue escrita por Gaspar Fernández en Puebla, fue encontrado en el Archivo Histórico de la Catedral de Oaxaca, presumiblemente llevado, desde Puebla a esta catedral por un cantor contralto llamado Luis de Morga quien reclamó, con un *ex libris*, la propiedad del cancionero. Esta situación abona al entendimiento que existía una ruta entre catedrales sobre la cual circulaban tanto bienes materiales como prestadores de servicios en búsqueda constante del mejoramiento de vida, motivados por cuestiones económicas a transitar esta ruta de trabajo y comercio musical.

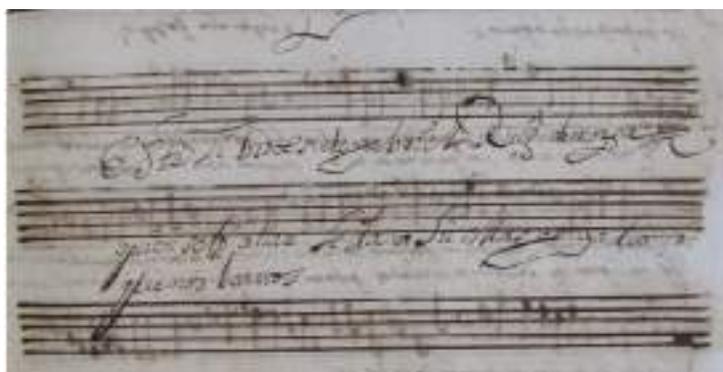


Ilustración 13 Ex Libris, Luis de Morga, Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHAHO

El contenido poético y musical del Cancionero Musical de Gaspar Fernández lo he categorizado a partir del idioma en el que están escritas las obras, con el fin de establecer una manera de agrupar y encontrar patrones y variedades. De tal manera que encuentro las siguientes categorías:

- Obras en castellano

- Obras en latín
- Obras en portugués
- Obras en gallego
- Obras en náhuatl
- Obras en mestizo (combinación de náhuatl y castellano)
- Guineo (español en forma de remedo de la forma de hablar de los negros y mulatos)
- Obras sin texto

El resultado de esta clasificación dio el siguiente:

Idioma	Castellano	Latín	Portugués	Gallego	Náhuatl	Mestizo	Guineo	ST
Cantidad	243	10	7	4	2	3	19	11

Podemos observar que, el mayor contenido se encuentra en las obras en español, dentro de las cuales hay que aclarar que algunas son en el cuidado lenguaje poético del Siglo de Oro y otros poemas están intervenidos por otras formas de expresar el español, con frases coloquiales o usos derivados de otros idiomas o grafías antiguas que buscaban relacionar la temática con personajes, arquetipos o estereotipos de personas de estratos sociales bajos o bien, relacionados con la inocencia, el juego o la devoción, lo cual, va en concordancia con la concepción festiva de la Navidad, en acercar a los personajes del pueblo a la celebración navideña y una forma de decir que la “gracia divina” es para todos por igual.

Según Margit Frenk, Gaspar Fernández usó poemas “incluidos en libros impresos en España, por las mismas fechas, como las obras de Alonso Ledesma, Alonso de Bonilla y otros; también poemas de Lope de Vega insertos en su novela pastoril a lo divino Pastores de

Belén, publicada en 1612.” La circulación de estos poemas escritos en España fue común, como vimos anteriormente, debido al tráfico de libros que se dio entre España y Nueva España a través del circuito comercial, y como sucedió en la música, así sucedió en la poesía, surgiendo un ejercicio de la poesía americana que retomaba lenguajes, metáforas e imágenes locales, lo mismo que las referencias a las lenguas nativas, lo cual nos puede dar un pequeño vistazo a la mezcla de idiomas que se dio en las urbes novohispanas, con barrios españoles, barrios indios y zonas mestizas donde las lenguas debieron combinarse, tal como sucede en la poesía local presentada en algunos de los villancicos del Cancionero.

Si bien, este cancionero fue escrito por Gaspar Fernández bajo algunas de las peticiones que le hizo el cabildo para entregar los bienes materiales e intelectuales creados por él para las diferentes festividades e integrarlos al *corpus* del archivo catedralicio, es seguro que algunos de estos villancicos hayan sido escritos para interpretarse fuera de la catedral, incluso por otras capillas musicales. En el Cancionero, hay obras tituladas con indicaciones “para las monjas”, “para el virrey” o “para los indios de Tlaxcala” lo cual nos indica que, o bien se compusieron como parte de un servicio solicitado de manera externa al compositor por parte del cabildo indígena o por el convento de monjas (¿acaso las monjas del Convento de la Santísima Trinidad?) o bien, fue un servicio externo de la capilla musical que fue autorizado por el cabildo para realizarse fuera de la catedral.

Las obras 141²⁷⁸ y 142 contienen dos obras con una indicación de Si bemol en la armadura, con dotación de cuatro voces, -tiple, alto, tenor y bajo- cuya indicación es “a los indios de Tlaxcala” y en la obra 142, se tiene el título “a los mismos indios” lo cual quiere decir que esta obra se cantó, o bien dentro de alguna capilla musical indígena y fue compuesta

²⁷⁸ El número de obra corresponde a la numeración establecida por Sergio Navarrete Pellicer. N. del A.

para ellos o bien para una procesión o celebración en que participaron indios de Tlaxcala. Debemos recordar que Puebla contaba con varios barrios indios, entre los cuales había indios de Tlaxcala que se habían quedado a residir en la ciudad prestando servicios de construcción de la catedral y realizando trabajo artesanal de cantería y labranza, estos indios podían ser de Tlaxcala, Cholula o mexicas, entre otros, así que es posible que esta música haya sido dedicada a ellos para alguna procesión o celebración en la que participarían o bien para su capilla musical.



Ilustración 14 Obra 142, "Para los mismos indios" Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHA AO

Ilustración 15 Obra 141, "A los indios de Tlaxcala a 4", Cancionero Musical de Gaspar Fernández. AHA AO

La obra 146 del Cancionero tiene una pequeña pieza que se titula "para el Birrey" muy probablemente se trate del arzobispo virrey García Guerra, al cual se le pide que, junto con el rey, "vengan ambos a gobernar por largos años, años mil". Este villancico probablemente

se interpretó fuera de la catedral en algún festejo o recibimiento del potentado en la ciudad de Puebla.



Ilustración 16 Obra 146 "Para el Birrey" Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHA AO

Las obras 167 y 168 tienen por título “Para el día de la candelaria a 5 para monjas” y “Primer tono para monjas”. En algunas ocasiones, el maestro de capilla y la capilla musical podía salir, con permiso del cabildo, a brindar servicios musicales fuera de la catedral, incluso a otras iglesias y conventos, aquí hay dos obras especificadas para monjas, no sabemos qué convento fue el beneficiado ya que gozaban, por el testimonio dejado en la Colección Sánchez Garza del Convento de la Trinidad, de una sólida y profusa actividad musical, se podría suponer que justo fueron las monjas de este convento las convidadas con la música de Gaspar Fernández, pero sólo queda en suposición.



Ilustración 17 "Para el día de la Candelaria a 5 para monjas". Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHAO

Para este trabajo, son de particular interés las obras contenidas en el cancionero musical de Gaspar Fernández con la particularidad de haber sido escritas en lengua náhuatl, en mestizo o bien en guineo, que es el remedo del español como suponían lo pronunciaban los negros y mulatos. Estos villancicos y chanzonetas se denominan villancicos de remedo y se encuentran numerados en el Cancionero de la siguiente manera:

Mestizo: 64, "Tleycantimo choquiliya"; 107, "Ximoyoyali Siñola"; 109, "Tios mío, mi goracon".

Náhuatl: 234 y 236, ambas con el texto "Xicochi conetzintle"

Guineo: 6, "A do bas carrillo di"; 7, "Venimo con glan contento"; 8, "A Belem me llego tío"; 10, "Yelo se mi fiel testigo"; 14, "Negriño tiray uos le q hu de los reyes"; 29, "Frasiquiya, donde bamo";

52, “Andrés do queda el ganado”; 66, “Turu lo neglo que pan lo quere”; 90, “No baya belen angula q
 siñola rojara”; 108, “Dame albricia mano Anton”; 126, “A negrito de cucurumbé”; 169, “Oy al yelo
 nace en belen mi dios”; 175 “Negro salica veni ver ciquito”; 206, “para bira mia ya negro san rico”;
 218, “Mano faciQuiyo que dioso nacido en una porta”; 249, “mano Franciquiyo andamo curramo”;
 261, “Eso rigor e repente”; 268, “Se cuchamo magri Antona”



Ilustración 18 Obra 64, "Tleycantimo choquliya", Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHA AO

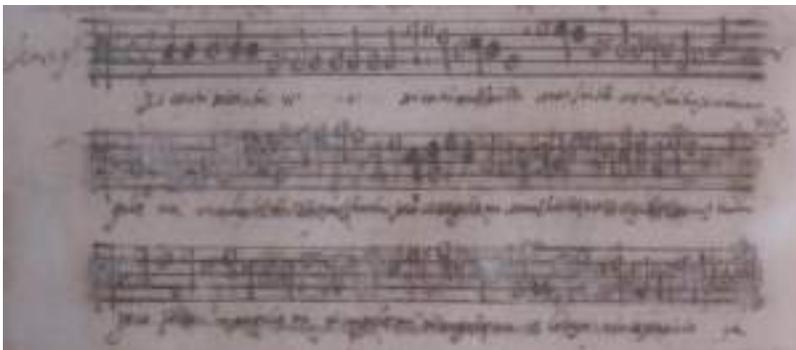


Ilustración 19 Obra 234, "Xicochi conetzintle" Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHA AO



Ilustración 20, Obra 52, "Andrés do queda el ganado" Cancionero Musical de Gaspar Fernández, AHAAO

Este conjunto de veinticuatro villancicos de remedo contenidos en el Cancionero Musical de Gaspar Fernández nos indican, de alguna manera, la representatividad social de otros estratos sociales más allá de las élites españolas y la integración a la poesía y la música de elementos externos a la cultura española que se comienzan a integrar en el discurso artístico, y particularmente, en el discurso poético y musical de la vida cotidiana y devocional poblana en el siglo XVII, es llamativo ver mayor representatividad de “negrillos” o “guineos” en el Cancionero, un fenómeno que, también observaremos, en la colección de villancicos escritos por Juan Gutiérrez de Padilla conservados en la sección de música sacra de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia rescatadas por Thomas Stanford.

3.3.2. Negrillos y el esplendor de la Capilla Musical de Puebla

En el capítulo anterior, tuvimos la oportunidad de revisar con detenimiento aspectos fundamentales de la biografía de Juan Gutiérrez de Padilla, la forma en que el obispo Palafox logró operar política y económicamente en favor la capilla musical para lograr su esplendor,

hasta convertirla en la capilla con más recursos económicos de toda la Nueva España. Ante este hecho, es observable que la producción musical lograda por Juan Gutiérrez de Padilla, en este periodo de gran abundancia, estuvo caracterizada por la composición de amplios volúmenes de música sacra para el ordinario, así como de villancicos y chanzonetas en los principales estilos que utilizó también Gaspar Fernández, es decir, hasta este momento Juan Gutiérrez de Padilla replicaba aquello que parecían ser los gustos de la sociedad poblana en torno al consumo de villancicos y música popular.

En estas colecciones están presentes villancicos en castellano con la misma doble vertiente que tienen los villancicos castellanos de Gaspar Fernández: poemas refinados con un español cuidado típico del Siglo de Oro y otros en un español coloquial intervenido por las influencias de otras lenguas hispanas presentes, muy probablemente, en la diversidad cultural de la ciudad. Además, en esta parte resulta interesante observar que el desarrollo poético de los villancicos en forma de romances extensos que hacen uso de coplas largas a solo y a dúo, acordes al lujo y refinamiento que había alcanzado la capilla musical durante el magisterio de Juan Gutiérrez de Padilla. Por otro lado, hay una amplia producción de villancicos negrillos o guineos que también estuvieron presentes en la producción de Gaspar Fernández.

Una de las particularidades de esta producción de villancicos a cargo de Juan Gutiérrez de Padilla es el uso del recurso de la policoralidad. Esto consiste en que dos coros alternan, a modo de responsorio, la melodía y en momentos logran unirse de manera simultánea haciendo un tejido contrapuntístico más complejo y rico, se debió, muy probablemente, a la amplia disposición de cantores que tuvo la capilla, especialmente durante la gestión de Palafox, momento en el cual, la capilla musical de Puebla logró contar con más del doble del

personal musical que servía incluso en las capillas musicales europeas tan importantes como Sevilla o Cádiz.

De la colección de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia se resguardan, microfilmados, librillos de villancicos fechados entre 1628 y 1659 que, en total, contienen setenta y nueve villancicos en castellano, dos en gallego, tres en latín y ocho guineos. Los ocho villancicos guineos se encuentran en el siguiente orden:

1651, “Negrilla a 6 de la ensaladilla”; 1652, “Negrilla, copla de la negrilla, diga plimo donde sa”; 1653, “ah siolo Flasiquillo”; 1655, “Niño rendíos á por Sesuclita”; 1657, “Tambalagumbá”; 1658, “Flasiquiyo de puntiya”.



Ilustración 21 Legajo 2, Padilla, Cuadernillo de Navidad, 1653, Tiple 1



Ilustración 22 Tenor 2o coro, "A siolo Flasiquillo", Juan Gutiérrez de Padilla

3.3.3. La Colección Sánchez Garza y Juan García de Céspedes

Las fuentes en torno a la obra de Juan García de Céspedes son la tercera parte del *corpus* documental utilizado en esta investigación. Para conocer algo de la obra de Céspedes fue necesario revisar la colección Sánchez Garza, en su apartado de música sacra. Dicha colección reúne cerca de 398 obras entre las cuales se encuentra música religiosa, motetes, canto llano, música profana, música de órgano y villancicos fechados entre el siglo XVI y el siglo XIX.

Esta colección fue adquirida a principios del siglo XX por el coronel Jesús Sánchez Garza que fue contactado por el dueño de la fábrica de papel de Loreto y Peña Pobre quien

compró el lote a la monja encargada de la custodia de música del convento de Concepcionistas de la Santísima Trinidad de Puebla, que vendió esta colección como material reciclable. Más adelante, en 1966, Thomas Standford entabló contacto con Adelaida Frank, viuda de Sánchez Garza con el propósito de conocer y catalogar la colección dada su experiencia en la clasificación de la música de la Catedral de Ciudad de México²⁷⁹.



Ilustración 23 Iglesia del convento de la Santísima Trinidad, con su gran coro enrejado, en esta parte de la iglesia, las monjas tomaban misa y hacían la música del servicio religioso

²⁷⁹ Tello, Aurelio *et al.* *Colección Sánchez Garza. Estudio documental de un acervo musical novohispano.* INBA/CENIDIM, 2018. pp. 587

En esta colección se encuentran obras que nos permiten ver la diversidad de gustos musicales de Puebla por cuatro siglos, algunos villancicos de compositores que resultan importantes en el estudio de la música en Nueva España como Juan de Baeza Saavedra, Antonio de Salazar, Nicolás Jiménez de Cisneros, Juan Gutiérrez de Padilla y el mismo Juan García de Céspedes.

En esta colección se encuentran dos villancicos de García de Céspedes, el tercero, y que es, probablemente, el villancico novohispano más grabado²⁸⁰ y difundido en nuestro tiempo, la Guaracha Convidando Está la Noche, se encuentra inaccesible en el Códice Saldívar. Los dos villancicos restantes, contenidos en la Colección Sánchez Garza se tratan del romance en español *Hermoso Amor que forxas* y *A la mar va mi niña*. Es necesario contemplar que, así como en el caso de algunas obras del Cancionero Musical de Gaspar Fernández, es probable que estos villancicos de Juan García de Céspedes hayan sido un encargo, debido a que la colección perteneció al convento de la Santísima Trinidad y en el manuscrito se encuentran nombres de mujeres, en este caso “Leonor” detrás de la hoja del acompañamiento y “María” detrás de la hoja del Alto del segundo coro, estos nombres corresponden a las intérpretes.

²⁸⁰ Davies, Drew Eduard. *Op. Cit.*



Ilustración 24 Nombre "Leonor" detrás de la hoja del acompañamiento

Ilustración 25 Tiple 1, "A la mar va mi niña", Juan García de Céspedes, Colección Sánchez Garza

3.4. Los villancicos de remedo

La forma popular de los villancicos, su diversidad de lenguajes, cercanía a ritmos y bailes no religiosos, así como su carácter representable servía como aglutinante social, aquellos que no entendían el latín o buscaban algo más allá de la solemnidad característica de la celebración religiosa, se sentía atraído por los rituales con villancicos y si bien en España podría considerarse distractor, en Nueva España fue una herramienta ideal de cohesión social, a pesar de que las autoridades peninsulares trataron de prohibirlo junto con las danzas y representaciones teatrales.

Más enfocado al villancico de remedo²⁸¹, nos referimos a éste cuando hay una visión estereotipada o satirizada de grupos socioculturales específicos, ya sea por ser extranjeros y hablar otra lengua o por la forma de hablar de distintos estamentos sociales que resultan en parodia por su manejo deficiente del castellano, en este sentido, lo que tenemos que entender

²⁸¹ ²⁸¹ Morales Abril, Omar. "Villancicos de remedo en la Nueva España". p. 25

es que los extranjeros, marginados y periféricos no pueden manejar perfectamente los elementos culturales distintivos identitarios españoles, por lo tanto esas imperfecciones en la imitación de status quo español es un motivo de diversión.

Sin embargo, estas imperfecciones fueron, también, elementos de identificación y los vocablos deformados pasan del estereotipo a rasgos de identificación de estamentos sociales específicos. Palabras de origen africano alternado con el castellano deformado –*Sumbacasú cucumbé, ese noche branco seremo*²⁸²-, o la integración de palabras en náhuatl en discursos mestizos –*Tleycantimo choquiliya mis prasedes, mia pisión*²⁸³- o bien la declinación náhuatl en palabras de origen latino –*Caomitz huiuxoco in Angelosme*²⁸⁴-.

Es común reivindicar a estos personajes, que pueden presentarse como impertinentes ante la presencia de la Sagrada Familia, asociándolos con personajes bíblicos de carácter gentil con virtudes o aptitudes deseables en estos grupos, asimismo, existe cierta apropiación del personaje central de Jesús, como en el caso del negrillo contenido en el Cancionero Musical de Gaspar Fernández *Dame albricia mano Antón* donde, a modo de diálogo se dice que “Jesú nace en Guinea”.

Gembero Ustarroz²⁸⁵ describe a los negros en el siglo XVII como personas alegres, propensos a la risa y activos participantes de los días de fiesta, día en que no eran esclavos y, naturalmente, inclinados hacia la música ya fuera de instrumentos musicales o del canto. En las fiestas, cantan y bailan colgando en sus cinturas lazos con cascabeles. La presencia de esclavos en esta ciudad fue, probablemente, la causa de la existencia de estos villancicos en

²⁸² Cancionero Musical de Gaspar Fernández, 260

²⁸³ Cancionero Musical de Gaspar Fernández, 063

²⁸⁴ Cancionero Musical de Gaspar Fernández, 233

²⁸⁵ ²⁸⁵ Morales Abril, Omar. “Villancicos de remedo en la Nueva España”. p. 26

el repertorio de la capilla musical, más aún, tenemos certeza del trabajo de esclavos al servicio de las capillas musicales, al menos de la Catedral de Puebla y la Catedral de Ciudad de México, ya fuera como cantores, ministriles o incluso compositores, dos casos muy especiales surgen en las actas de cabildo y, curiosamente, vinculados, de alguna manera con el mismo personaje: Antonio de Vera.

Antes, es necesario comprender que, los gremios en general y en particular los gremios artísticos en la Nueva España se erigían como corporaciones que vigilaban detalladamente lo que consideraban el buen nombre de las personas que las integraban, es probable que, en algunas ocasiones, esta conservación conllevaba no incluir a personas que pudieran poner en riesgo esta condición, de esta manera, mujeres, castas, esclavos y negros podrían quedar fuera de pertenecer a un gremio. Sin embargo, más adelante, los propietarios de esclavos presionaron a los gremios para que los negros pudieran realizar trabajos como oficiales, misma situación vivieron indios, mestizos, chinos, mulatos y negros libres.

3.4.1. El precio del conocimiento musical: Juan de Vera y Luis Barreto, esclavos musicales

Dada su notoriedad e inclinación por la música, me parece importante mencionar la intervención de negros y mulatos en las capillas musicales novohispanas, especialmente en la Catedral de Puebla. Omar Morales Abril publicó en 2009 un artículo sobre Juan de Vera²⁸⁶, esclavo de Antonio de Vera, clérigo y músico de la Catedral del Puebla en el último tercio

²⁸⁶ Morales Abril Omar. “El esclavo negro Juan de Vera: Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (Floruit 1575-1617)”. Pp. 22

del siglo XVI y que, tras su muerte, se asegura la manutención, sueldo de 300 pesos de oro común, cuidados y negativa de venta de Juan de Vera.

El cabildo eclesiástico reconoció, en varias ocasiones, la habilidad del esclavo Juan de Vera a quien se le encomendó la composición de villancicos, chanzonetas y coloquios para la fiesta de *Corpus Christi* de 1604. Es importante mencionar que este encargo surge después de quedar deshabitada la posición de maestro de capilla de la Catedral de Puebla tras la partida de Pedro Bermúdez -antecesor de Gaspar Fernández, tanto en Guatemala como en Puebla- a España.

La presencia de Juan de Vera como esclavo y cantante de capilla con salario permanente en la capilla musical de la Catedral de Puebla abre un campo de entendimiento donde la música, como conocimiento especializado y habilidad física e intelectual, otorga movilidad social y económica a personas destinadas a marginación, y si bien su condición como esclavo no le permitió el acceso al magisterio de capilla, su habilidad y conocimiento le permitieron cumplir y cobrar por los encargos del cabildo que lo ubican y reconocen con la habilidad suficiente para encabezar el magisterio. Juan de Vera fue, primero, propiedad del capellán Francisco de Céspedes, quien recibió ochenta pesos de oro común por el trabajo de su esclavo como cantor, poco tiempo después, el salario de Juan de Vera fue aumentado a cien pesos por el obispo Antonio Ruiz de Morales. Francisco de Céspedes amenazó con irse de Puebla y el obispo y el deán de la catedral convinieron comprar a Juan de Vera por un precio de mil cuatrocientos pesos de oro de minas, en comparación, un esclavo que resultara

saludable y en buena condición física podía costar, en promedio, trescientos pesos de oro de minas²⁸⁷.

Otro caso que aparece en las actas capitulares de la Catedral de México es el de Luis Barreto²⁸⁸. Su primera mención es en 1595 donde se realiza un acuerdo para aplicar castigo a un cantor mulato por su mal comportamiento, este cantor mulato esclavo era Luis Barreto, a cargo del racionero Bartolomé Franco, sin embargo, el cabildo reconoce que Barreto es “esclavo de la Fábrica”²⁸⁹. Franco tenía que velar por el sustento y cuidado de Barreto, así como de su voz de tiple derivada de haber sido castrado²⁹⁰. Barreto tenía constantemente mala conducta y el cabildo buscó venderlo por razón de “latrocinios, embustes e insolencias”²⁹¹ lo cual provocó que Franco lo apresara.

Es probable que Barreto no quisiera estar al servicio de la iglesia a pesar de su talento musical, en 1601 trató de huir a España y fue capturado en San Juan de Ulúa²⁹². En 1615, Luis Barreto compra su libertad al cabildo por mil quinientos pesos, dentro de la votación favorecedora estaba Antonio de Vera, que servía a la Catedral de México en ese momento.²⁹³ Sin duda, el tema de Luis Barreto, Juan de Vera y otros esclavos, así como del mulato libre Pedro Tarrique -vendedor de instrumentos contratado por Juan Gutiérrez de Padilla para

²⁸⁷ Morales Abril, Omar. “El esclavo negro Juan de Vera: Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (Floruit 1575-1617)”. En *Coloquio Nacional Historia de la Música en Puebla*, Organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla. 2009 pp 22

²⁸⁸ Sobre Luis Barreto, Alfredo Nava Sánchez escribió un artículo llamado “El cantor mulato Luis Barreto. La vida singular de una voz en la Catedral de México en el amanecer del siglo XVII”. En *2º Coloquio MUSICAT. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*. IIE, UNAM. pp. 105-120

²⁸⁹ ACCMM, MEX79000937, Biblioteca Turriana/CONDUMEX, Libro 4, folio 130-130v, 18 de agosto de 1595

²⁹⁰ Nava Sánchez, Alfredo. “El cantor El cantor mulato Luis Barreto. La vida singular de una voz en la Catedral de México en el amanecer del siglo XVII”. En *2º Coloquio MUSICAT. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*. IIE, UNAM. pp. 108

²⁹¹ ACCMM, MEX79000572, Biblioteca Turriana/CONDUMEX, Libro 4, folio 202-202v, once de agosto de 1598

²⁹² ACCMM, MEX6000518, Biblioteca Turriana/ Condumex, 15 de junio de 1601.

²⁹³ ACCMM, Biblioteca Turriana/CONDUMEX, 30 de junio de 1615

vender instrumentos en Nexapa- que he podido rastrear en Puebla, Ciudad de México, Oaxaca y Guadalajara será motivo de desarrollo más amplio en otro trabajo.

3.4.2. El villancico en la ruta de trabajo y comercio musical

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la capilla musical era una unidad de trabajo productora de bienes y servicios relacionadas al trabajo y quehacer musical, una unidad reclutadora de personal que prestaba servicios musicales dentro y fuera del recinto catedralicio y cuya funcionalidad dependía de una división jerárquica del trabajo desde los mozos de coro hasta la cabeza responsable de la formación, dirección y visión estética general de la capilla, representado por el maestro de capilla. La capilla musical utilizaba bienes materiales que eran comprados y acumulados por la iglesia para el buen funcionamiento del dispositivo, pero también, la capilla generaba sus propios bienes, especialmente los bienes intelectuales, en la forma de composiciones y algunos de los bienes materiales, especialmente libros de coro, siendo la producción local más importante los villancicos y chanzonetas.

En este sentido, si bien los libros litúrgicos seguían la ruta del comercio con Europa, los villancicos seguían una ruta mayormente local y a diferencia de la música del ordinario que conservaba por más tiempo su vigencia al ser parte tradicional del rito litúrgico, los villancicos y chanzonetas evolucionaban estéticamente en la medida que la sociedad los consumía y adquiría ciertos gustos o preferencias, hay notorias diferencias entre los villancicos de Gaspar Fernández y los de Juan Gutiérrez de Padilla, tanto en lo poético como en la dotación vocal -ya que en Fernández aún no se presentó la policoralidad-, aunque en esencia se trata del mismo género poético musical, el lujo que garantizó Palafox en la capilla poblana permitió a Gutiérrez de Padilla elaborar bienes intelectuales notables y numerosos

Para el siglo XVII, las cuatro principales catedrales del virreinato de la Nueva España - México, Puebla, Valladolid y Oaxaca- utilizaron recursos económicos para publicación y difusión de villancicos que se repartían entre algunos miembros del coro y se vendían en la calle²⁹⁴, con, al parecer, el propósito de que la gente que acudiera a la celebración religiosa pudiera seguir letra y música de lo que se interpretaría. Estas publicaciones eran parte de los bienes materiales comerciales y su conocimiento representaba, también, una forma de comercialización doble: se vende la música escrita y se vende la música escuchada. Había una centralización en la impresión de villancicos dominada por las catedrales de México y Puebla, autorizadas por el Santo Oficio y eran gestionadas por los propios maestros de capilla²⁹⁵.

Hemos visto, también, como maestros de capilla, cantores, ministriles, organistas y copistas echaron a andar camino en búsqueda de oportunidades, motivados por espacios que ofrecieran mayores ventajas económicas a la prestación de su servicio o a la valoración de su trabajo, siguiendo la misma ruta de libros e instrumentos musicales y conectando, especialmente, a las catedrales de Puebla con Guatemala, Ciudad de México, Morelia, Oaxaca y Guadalajara y alcanzando, en sus andares, parroquias y conventos cercanos, como el de la Santísima Trinidad en Puebla. Es muy probable que esta ruta de intercambio musical siguiera el mismo camino que las mercancías, porque en ese momento y en ese tiempo, la música, más allá de ser un arte, era un bien y servicio sumamente valorado, práctico y utilitario. Tal vez, sea necesario establecer puentes entre la posición que tenía la música en esa época como parte indisoluble del ritual sonoro, de la política y de la expresión del poder;

²⁹⁴ Frenk, Magrit. *Cancionero poético de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616)*. Clásicos de la Lengua Española, Academia Mexicana de la Lengua. México. 2022 pp. 441

²⁹⁵ *Íbidem*

y la visión de la industria musical moderna, capaz de mover grandes sumas de dinero y siendo parte fundamental de nuestra cotidianidad y reflejando el poder y la capacidad de, a través de su dominio, movilizarse de manera ascendente en una sociedad estamental. Así, ver la historia desde la música, donde permitimos que la música nos cuente, en sus particularidades, el comportamiento de nuestra sociedad puede darnos una nueva perspectiva de cómo lo sonoro e inmaterial juega un papel tan importante en la economía, política y conformación social y cultural de una sociedad compleja, diversa y plural.

Conclusiones

En esta última parte, retomo los resultados de mi observación y análisis de fuentes, las cuales me permitieron describir e interpretar la forma en que funcionó la capilla musical de la Catedral de Puebla durante el magisterio de Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla y Juan García de Céspedes, explicando la forma en que la dirección de estos músicos influyó en el desarrollo musical de la ciudad, el gusto musical de la población dictado por la oferta hegemónica de música a partir de las celebraciones populares y la circulación de músicos, bienes y servicios musicales que, utilizando los caminos que conectaron ciudades y catedrales, trazaron una ruta de trabajo y comercio musical en la Nueva España.

El proyecto de ciudad humanista planteado por Garcés y Benavente dio por resultado Puebla de los Ángeles, con el propósito de que fuera una urbe de labradores españoles sin encomienda que lograran fructificar gracias a su propio trabajo, la ciudad obtuvo varios

beneficios y privilegios como una ubicación geográfica fértil, con suficiente agua, buen clima, exención de impuestos así como comunicación dentro del circuito de caminos mercantiles que la conectaban con Ciudad de México, Veracruz, Oaxaca, Morelia, Guadalajara y Guatemala. La necesidad de promover el éxito de este proyecto de ciudad, de interés para el cabildo eclesiástico y el ayuntamiento hizo que ambas entidades de poder trabajaran en conjunto, la mayor parte de las veces, desde el establecimiento de miembros de los cabildos pertenecientes a las mismas familias que concentraron poder y riquezas.

Todas las condiciones favorecedoras de la ciudad materializaron la posibilidad de fundar un recinto catedralicio que tomó el ejemplo de la Catedral de Sevilla e implementó el funcionamiento de una capilla musical encargada de reflejar el poder y solvencia económica y política de esa ciudad episcopal a través del discurso simbólico de la música, para lo cual, el cabildo eclesiástico destinó recursos económicos suficientes para la contratación de músicos destacados; reclutamiento y formación musical de infantes que, se buscaba, dedicaran su vida al servicio musical y religioso; adquisición de instrumentos musicales, órganos, libros de coro para canto llano y librillos manuscritos de canto de órgano. La inversión más importante fue en la contratación de maestros de capilla vitalicios que perfilaron el rumbo estético de la capilla musical que fue determinante en el desarrollo, esplendor e influencia de la producción musical catedralicia poblana.

En este sentido, fue posible concluir que el magisterio de capilla a cargo de Gaspar Fernández fue determinante en la formación, desarrollo y ejercicio musical de la capilla, ya que Fernández tenía experiencia y solvencia técnica en el ejercicio musical debido, tanto a la influencia de Pedro Bermúdez en su formación como al ejercicio del magisterio de capilla de la Catedral de Guatemala. Gracias a las fuentes y en especial al estudio del *Cancionero*

Musical de Gaspar Fernández, se pudo comprobar la importancia que el cabildo catedralicio y la capilla musical angelopolitana dieron a la producción de música paralitúrgica de carácter popular para las celebraciones que incluían a la población, así como el consumo que hizo la población de estos bienes intelectuales que se complementaban con la adquisición de libros de poesía y pliegos musicales que se editaban a fin de que la población comprara y conociera los villancicos y chanzonetas que se interpretaban en las fiestas, principalmente de Navidad, *Corpus Christi* y las fiestas patronales de la ciudad y de los gremios.

Otra conclusión a la que se llegó fue sobre el trabajo compartido que tuvieron Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez de Padilla que, si bien en la documentación el primero fungía como maestro de capilla y el segundo como cantor, los salarios y obligaciones estaban homologados, lo cual permitió inferir que, en los últimos años de vida de Fernández, la capilla musical de la Catedral de Puebla trabajó con dos maestros de capilla, uno titular y otro de facto, asunto que desembocó en el esplendor y fortalecimiento del aparato musical de la catedral, especialmente en los villancicos y chanzonetas para las celebraciones de Navidad y en la música religiosa para la consagración de la catedral. Gutiérrez de Padilla ejerció el magisterio tras la muerte de Fernández y la cercanía con el obispo Juan de Palafox, llevaron a la capilla musical angelopolitana a tener el presupuesto más alto del virreinato y más del doble del personal del contratado por la Catedral de Sevilla.

El éxito de la inversión económica en la capilla musical se pudo comprobar con el magisterio de Juan García de Céspedes quién estuvo a su servicio, prácticamente, toda su vida, desde su ingreso como infante de coro, hasta ocupar el magisterio en 1664. García de Céspedes continuó con la tradición compositiva de sus predecesores y aportó enseñanza del violón a la capilla musical, en especial para la interpretación de villancicos y chanzonetas.

Como conclusión, la revisión de fuentes primarias, actas de cabildo y colecciones de música, especialmente de villancicos y chanzonetas, fue de suma importancia para poder comprender la razón por la cual, la capilla musical angelopolitana se convirtió en una referencia del desarrollo del trabajo y creación musical novohispana. Esta investigación permitió establecer una cronología que permite establecer el impacto que tuvo la capilla musical poblana en el desarrollo de la ciudad, así como las modificaciones que sufrió este órgano a partir de los cambios de maestros de capilla. Además, fue posible describir el funcionamiento de la capilla de música y comprenderla como una unidad corporativa de trabajo que proveyó a la catedral y a la ciudad de bienes y servicios relacionados con la música y que el desarrollo de esta unidad fue tal que músicos, instrumentos musicales, libros, manuscritos y maestros de capilla circularon por los caminos comerciales que conectaron a ciudades y catedrales, estableciendo una ruta de trabajo y comercio musical, ya que música y músicos constituían bienes y servicios requeridos en todas las iglesias y catedrales del virreinato.



Ilustración 26 Catedral de Puebla, Puebla. F. del A.

Glosario

Este trabajo se ha planteado como un puente entre la historia y la musicología histórica, por lo tanto, es necesario incluir un glosario que contenga el significado de algunas palabras o expresiones usadas a lo largo del desarrollo de la tesis. En esta parte, he recurrido tanto a mi trabajo como intérprete de música, como a mi experiencia en otros campos del conocimiento de la época, como son la creación de espectáculos basados en el teatro y música de los Siglos de Oro y mi desempeño como asistente de investigación en el Archivo Musical de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe. Si bien, la mayoría de este vocabulario es común a la mayoría de los músicos, es necesario asentarlo para poder compartir su significado con otras áreas del conocimiento y así, acrecentar el lenguaje dedicado al estudio y difusión de la historia.

<i>Palabra</i>	<i>Significado</i>
Ante diem	Es una llamada o cita que establece el cabildo con el objeto de reunión para el tratamiento de un asunto. Significa "antes del día"
Apuntador	Se refiere a la persona encargada de anotar las ausencias de los miembros del coro durante el trabajo musical.
Ayuda de costa	Es un monto compensatorio o recompensa monetaria a modo de reconocimiento o apoyo monetario que se podía dar a un músico por su trabajo.
Bajo	Tesitura vocal grave perteneciente al grupo de voces oscuras, ubicada como la voz más grave.
Bajón	Instrumento aerófono de aliento madera con embocadura de doble caña, que dentro de la organología se ubica como antecedente del fagot. Normalmente se utilizaba para suplir o reforzar la voz del bajo en la música polifónica, aunque, por lo visto en las ventas de la fábrica de instrumentos de Juan Gutiérrez de Padilla, había de diferentes tesituras.
Bajonero	Ministril encargado de la ejecución del bajón en la capilla musical
Canto de órgano	Composición vocal polifónica cuya textura armónica podría ser polifónica u homofónica. El arte de superponer voces de diversa tesitura emulaba la perfección de la armonía del universo.
Canto llano	Composición vocal monódica que no va sujeta a un compás, con ritmo dictado por el texto y que es la forma solemne del canto en la liturgia católica.

Cantor	Persona encargada de cantar polifonía dentro de la capilla música, recibía un salario y estaba obligado a participar las veces que el cabildo así lo determinara, podía ser de cualquiera de las tesituras contempladas en la polifonía.
Capón	Cantante masculino que, por una intervención quirúrgica de castración, no desarrolla caracteres sexuales secundarios, siendo el cambio de voz el más importante. Los cantantes capones o castrati como se les conocía en Italia fueron muy apreciados por la Iglesia debido a su virtuosismo, belleza vocal y la capacidad para cantar las tesituras agudas del canto de órgano. Oficialmente, la Iglesia no promovía la castración, sin embargo, cuando un mozo de coro era castrado por su familia o tenía un accidente que resultara en castración, la Iglesia asumía los costos de educación y manutención del capón a fin de que estuviera permanentemente al servicio musical eclesiástico.
Chanzoneta	Composición vocal e instrumental polifónica, de orden paralitúrgico, carácter festivo y muchas veces bailable que se solía cantar en fiestas como Navidad, Corpus Christi y otras fiestas patronales. La chanzoneta y el villancico suelen ubicarse como sinónimos siendo su principal distintivo la jocosidad de sus textos.
Chirimía	Instrumento aerófono de aliento madera y lengüeta libre, según la organología es un antecedente del oboe, de sonido estridente muy común entre ministriles de la capilla musical por su parecido con ciertos registros del órgano.
Coloquio	Comedia teatral representada, normalmente, por la capilla musical, en la plaza mayor con motivos de fiesta y celebración.
Contrabajo	Normalmente se refiere al instrumento cordófono de cuerda frotada de mayor tamaño y encargado de llevar la parte más grave del edificio sonoro, sin embargo, por lo observado en las actas de cabildo, también se refiere a la voz humana grave, ubicada dentro de las voces oscuras, también conocida como bajo.
Contralto	Voz humana grave perteneciente a la sección de las voces blancas, en la actualidad se ubica como una voz femenina, pero en el siglo XVII, las mujeres no participaban en los coros catedralicios, quienes solventaban esta tesitura podían ser niños, adolescentes, contratenores o cantantes capones.
Contrapunto	Normalmente se refiere a una técnica compositiva musical cuyo objetivo es la combinación simultánea de dos o más líneas melódicas, esta combinación da por resultado juegos de consonancia y disonancia que resultan musicalmente atractivos, a mayor número de melodías, mayor complejidad y virtuosismo tiene la obra y se requiere mayor destreza técnica para resolverla. En las actas de cabildo, el término contrapunto también se refiere a la práctica de improvisación de líneas melódicas sobre una melodía previamente escrita.

Corpus Christi	Fiesta de origen medieval que se extendió en toda la Iglesia Católica por el papa Urbano IV, consiste en realizar procesiones por las calles de la ciudad con el Santísimo Sacramento. Se realizaba el jueves siguiente a la octava de Pentecostés.
Fábrica	Aparato administrativo de la Iglesia que custodia y distribuye las rentas y derechos cobrados en los recintos. La fábrica administra los fondos económicos, tanto entrantes como salientes, paga los salarios asignados por el cabildo y resguarda los fondos entrantes.
Facistol	Mueble destinado a sostener los libros de coro para los cantores, tiene cuatro facetas o caras, en cada una de las cuales se coloca un libro. Se colocaba al centro del coro, quienes se sentaban en la sillería que tenía forma de herradura, cada sección del coro, entonces, podía leer el libro que le correspondía.
Hopa	Sotana solemne que utilizaban los mozos de coro.
Libro de coro	Libros suntuosos considerados tesoros de la Iglesia, sus hojas están hechas de pergamino y están ricamente decorados, iluminados a mano y son de grandes dimensiones para poder ser vistos por todos los miembros del coro desde la sillería, contienen cantos sagrados para el Oficio Divino.
Magnificat	Canto solemne de las vísperas de estructura antifonaria y narra la visita de María a Isabel.
Maitines	Oficio perteneciente a la primer Hora Canónica, solemne y que se realiza al amanecer, es la lectura más importante y cuando se trata de maitines musicales son obras polifónicas cuyo texto corresponde al Oficio.
Motete	Composición vocal polifónica, proveniente de la Escuela de Notre-Dame, viene de la palabra francesa "mot" que significa palabra. Puede utilizarse en cualquier parte de la liturgia siempre que sus palabras correspondan al momento litúrgico que se esté celebrando.
Obvención	Pago compensatorio que se suma al salario.
Órgano positivo	Instrumento aerófono de sople mecánico que se comenzó a usar en el siglo XIV, especialmente en contextos religiosos. El fuelle funcionaba por acción de los pies y por lo tanto no poseía bajos. Era portable y podría llevarse a donde se requiriera.
Órgano tubular	Instrumento aerófono de sople mecánico de gran formato que se empujaba en el coro de la iglesia, contaba con varios conjuntos de tubos o pipas, cada una de estos tubos proporciona un sonido, cada conjunto de tubos proporciona un rango o registro. Cuenta con varios teclados y un conjunto de pedales llamado pedalera que sirve para los bajos y se tocan con los pies. El fuelle es accionado de manera mecánica por personas designadas para este propósito. Es un instrumento de gran solemnidad y de bellos sonidos.
Polifonía	Técnica compositiva que consiste en unir, de manera coherente y estética, varias líneas melódicas y rítmicas con el objeto de crear música. La polifonía fue una práctica que se comenzó a documentar

	en la Catedral de Notre-Dame en París por los músicos Leonin y Perotin en el siglo XIII.
Racionero	Oficio de algunos miembros del cabildo eclesiástico, con rango superior a los canónigos, la ración corresponde al salario otorgado por los servicios que desempeñara, estos podían ser litúrgicos, administrativos o, en este caso, musicales.
Sacabuche	Instrumento musical aerófono de metal y embocadura cónica similar al trombón.
Salve Regina	Oración dedicada a María, es una de las oraciones marianas más populares y perteneció a las cuatro antífonas del breviario de la Virgen.
Seis o seises	Cargo asignado a los niños o infantes de coro con destreza y particular belleza en la voz que fungían como tiple o alto en el canto de órgano. Su nombre se debe al número de infantes contratados para este efecto en la Catedral de Sevilla.
Síncopa	Prolongación de un tiempo débil a un tiempo fuerte, la sensación de inestabilidad rítmica que esto provoca le da movimiento particular a la música, resulta atractiva, especialmente para la música de baile, el uso de la síncopa es común en la música popular.
Soprano	Voz humana más aguda perteneciente al grupo de las voces blancas, normalmente ejecutada por niños, contratenores con capacidad para agudos, cantantes capones, y en la actualidad, mujeres.
Stabat Mater	Poema de origen medieval franciscano que narra los dolores sufridos por María durante la Pasión de Jesús, los versos entre las Horas Canónicas de las Vísperas, Maitines y Laudes.
Tablilla de coro	Espacio a la vista del coro con el nombre de los integrantes donde se anotaban puntos para marcar las inasistencias y evidenciar y sancionar a los miembros que faltaran a cualquiera de los servicios musicales.
Te Deum	Himno dedicado a la acción de gracias que se ejecutaba en actos solemnes que implicaban agradecimiento.
Tenor	Voz humana perteneciente al grupo de voces oscuras, es la más aguda de las voces oscuras, y también la más común de las voces masculinas.
Tesitura	Rango o extensión aplicado a las voces o a los instrumentos. En caso de las voces, las tesituras están determinadas por la naturaleza de las cuerdas vocales de los cantantes, para el siglo XVII se ubicaban cuatro tesituras vocales básicas: Tiple o Soprano, Alto o Contralto, Tenor y Bajo.
Tiple	Voz humana perteneciente al grupo de las voces blancas, es equivalente a soprano, ejecutada por niños, cantantes capones, contratenores con capacidad para agudos o mujeres.
Ventidoceno	Paño o tela fina segoviana que hacen referencia a la cantidad de hilos con los que se fabrican y estaban reservadas a clases privilegiadas.
Villancico	Obra músico-teatral paralitúrgica compuesta sobre poemas que podrían ser de carácter devocional, popular o de remedo, escrito en

	lengua vernácula lo cual daba libertad para su adaptación a diferentes regiones. Se usaba en celebraciones que incluían al pueblo y podían estar orientados a poblaciones específicas.
Violón	Instrumento cordófono de cuerda frotada de registro grave, dentro de la viola da gamba, es el de mayor tamaño, puede ser considerado un antecedente del violoncello
Voces Blancas	Grupo de tesituras de las voces humanas que pertenecen a los niños, mujeres, cantantes capones o contratenores. En este grupo se encuentran sopranos, tiples, mezzosopranos, altos y contraltos.
Voces Oscuras	Grupo de tesituras de las voces humanas que pertenecen a los hombres que ya cambiaron de voz, en este grupo se encuentran tenores, barítonos y bajos.

Anexo Documental

En este apartado se incluyen dos documentos con información significativa sobre la adquisición de los bienes materiales de la música, en particular de la compra y construcción de un órgano, así como de las relaciones profesionales y tensiones que se dieron en la capilla musical de Puebla tras la llegada de Gaspar Fernández.

El primer documento es el contrato de construcción, compra, viaje y ensamblaje del órgano de la Catedral de Ciudad de México, celebrado en Madrid el 28 de febrero de 1689 entre el chantre de la catedral mexicana y el constructor de órganos, don Tiburcio Sanz de Yzaguirre. En este documento se estipulan las obligaciones del constructor, los pagos y gastos, transportación y hospedaje.

El segundo documento narra la conciliación realizada por el doctor Agustín de Salazar entre las figuras de Juan Ocampo, racionero y organista de la Catedral de Puebla y Gaspar Fernández, maestro de capilla de la misma catedral. El negocio venía a cuenta por las obligaciones de pagos que había dispuesto el cabildo ante la ausencia del organista y la sustitución de sus funciones a cargo del nuevo maestro de capilla, quien recibiría el salario compensatorio por parte de la ración del organista Juan Ocampo, que debía retribuir a la fábrica ese dinero.

Contrato de organero para viajar a México

En la villa de Madrid a veinte y ocho días del mes de febrero, año de mil seiscientos ochenta y nueve, ante mí el infrascripto y testigos, parecieron de la

una parte el señor don Alonso Ramirez de Prado, capellán de honor de Su Majestad, chantre y dignidad de la Santa Iglesia Catedral y Metropolitana de la Ciudad de México de la Nueva España, y de la otra, don Tiburcio Sanz de Yzaguirre, vecino de la ciudad de Cartagena, maestro artífice de órganos como principal, y el licenciado don Joseph Sanz, presbítero y organista mayor de la Real capilla de Su Majestad, como su fiador, todos residentes al presente en esta dicha villa. Los dos juntos y de mancomún a voz de uno y cada uno de por sí y sus bienes, por el todo in solidum, renunciando, como renuncian, las leyes de duobus res debendi y el autentica presente hoc ita de fide jutoribus y el beneficio de la excusión y división de bienes y todas las demás leyes, fueros y derechos de la mancomunidad con todas sus cláusulas como en ellas se contienen, debajo de las cuales dijeron que dicho señor don Alonso Ramírez y don Tiburcio Sanz de Yzaguirre están convenidos y ajustados en la manera siguiente: Que el dicho don Tiburcio Sanz se obliga a pasar a la dicha Ciudad de México, en los reinos de Nueva España, en la primer ocasión que tuviere de flota o navío de azogues en que pueda embarcar y remitir el órgano que se ha de fabricar y hacer en esta corte para dicha Santa Iglesia Metropolitana de aquella ciudad, donde ha de armar y asentar dicho órgano para cuyo fin principal es su pasaje, y allá se ha de concertar con el ilustrísimo señor Deán y Cabildo, la cantidad justa y puesta en razón de su trabajo y el tiempo que gastare en poner y asentar dicho órgano con la atención a que para este efecto hace su viaje y que para él se lo ha de costear en nombre de dicha Santa Iglesia, dicho señor don Alonso Ramirez de Prado con las calidades y en la forma siguiente: Primeramente en estando el órgano encajonado en esta corte y un mes antes de salir de ella el dicho don Tiburcio Sanz, le ha de dar dicho don Alonso Ramirez cuatrocientos pesos. Y habiendo llegado a la ciudad de Cádiz le ha de dar en ella dicho señor don Alonso, trescientos pesos. Y asimismo es obligación de dicho señor don Alonso, el pagar lo que costare la embarcación de la persona sola del dicho don Tiburcio en dicha nao de guerra o navío mercante, la cual ha de ser proporcionada a lo común y corriente de un catre en el alcázar o litera y comer en la mesa del capitán del navío, si fuere mercante; y si fuere navío del rey en la

segunda mesa del general o almirante; y en llegando, Dios mediante, a la ciudad de la Veracruz le ha de dar dicho señor don Alonso Ramírez, doscientos pesos que todas tres partidas importan novecientos pesos, con los cuales el dicho don Tiburcio se ha de haber y costear su viaje hasta llegar a la Ciudad de México, y presentarse ante dichos señores Deán y Cabildo, los cuales, porque lo haga, se le dan de ayuda de costa en consideración de dejar su casa y familia, etcétera, y faltar a su trabajo en los meses y tiempo que ha de tardar en llegar a México. Y dicho señor don Alonso Ramírez se obliga a que al dicho señor don Tiburcio Sanz, le serán ciertos y seguros dichos novecientos pesos y teniendo efecto su viaje a los plazos y en las partes suso mencionadas; y no lo haciendo y cumpliendo así a ello se le ha de apremiar por la justicia y remedio que mejor haya lugar en derecho. Es calidad y condición de esta escritura que si el dicho don Tiburcio Sanz dejare de embarcarse por cualquier accidente que sea, ha de devolver, dar y entregar a el dicho señor don Alonso Ramírez la cantidad o cantidades que hubiere recibido, la una de los cuatrocientos pesos en esta corte y la otra de los trescientos en la ciudad de Cádiz como dicho es, sin que se necesite para este efecto hacer de licencia contra el dicho don Tiburcio Sanz sino tan solamente contra el dicho licenciado don Joseph Sanz, su fiador, excepto si el dicho don Tiburcio muriese en la mar, porque si lo que Dios Nuestro Señor no quiera ni permita como tal sucediere, no queda obligado a cosa alguna el dicho licenciado don Joseph Sanz y en este caso, queda por libre de dicho pago; y no sucediendo nada de lo referido, queda obligado a la emisión y saneamiento de dicha cantidad para cuyo efecto hace de uso y caso ajeno, suyo y propio sin que contra el dicho don Tiburcio Sanz sea necesario hacer excusión ni división de bienes, de que releva a dicho señor don Alonso Ramírez, y renuncia y aparta de su favor cualesquiera leyes que de esto traten. Asimismo, es condición que si por algún accidente no hubiere flota o navíos de azogues el año que viene de mil seiscientos y noventa en que pudiese embarcar el órgano y la persona del dicho don Tiburcio Sanz, en tal caso se entienda quedar esta escritura por rota y

cancelada, sin obligación de cumplirla ninguna de las partes como si no se hubiera hecho²⁹⁶

Concierto con el racionero sobre el salario del sustituto del organista

En este dicho cabildo el dicho canónigo doctor Agustín de Salazar, en nombre de su señoría Don Alonso de la Mota y Escobar, obispo de este obispado, propuso y dijo que en el negocio del racionero Juan de Ocampo organista de esta catedral, que por este cabildo se le cometi6 en el de primero de este presente mes y año de que el dicho racionero tiene puesto pleito a la Fábrica de esta catedral sobre la distribución de su ministerio, que se le ha pedido para el sustituto de organista desde que el dicho racionero comenzó a servir la dicha ración, conforme a la obligación y ofrecimiento que entonces se hizo, dijo su señoría, habiendo visto este negocio,, por bien de paz y concordia tiene determinado que el dicho racionero Juan de Ocampo no tenga obligación de pagar a la dicha Fábrica los trescientos y cincuenta pesos que así ofreció en cada año, desde veintisiete de agosto de mil y seiscientos y cuatro años, que fue recibido por racionero hasta veinte y seis de septiembre de mil seiscientos y seis años, que se recibió por sustituto de organista al padre Gaspar Fernández, y comenzó a servir actualmente. Y que de lo corrido en este tiempo a razón de trescientos y cincuenta pesos con el salario de entonar los órganos, que en el dicho tiempo monta setecientos y veinte y ocho pesos, se le haga gracia y suelta al dicho racionero Juan de Ocampo, con que tenga obligación de contribuir y pagar a la dicha Fábrica los dichos trescientos y cincuenta pesos en cada año, como se obligó cuando se recibió. Y que esto se entienda desde el dicho día veinte y seis de septiembre del dicho año de mil y seiscientos y seis en adelante. Y habiéndose entendido todo lo susodicho por el dicho Deán y Cabildo y el dicho racionero Juan de Ocampo, dijeron que aprobaban y aprobaron por buen concierto, por

²⁹⁶ ACCMM MEX 93002240, Caja 1, Expediente 6, folio 11-12v, Biblioteca Turriana de la Catedral de México, 28 de febrero de 1689

excusar pleitos, y que se guarde y cumpla como está referido. Y el dicho racionero Juan de Ocampo, habiendo aceptado el dicho concierto, dijo que con esto se desiste y aparta del pleito que tiene puesto en la Fábrica y renunciaba y renunció a cualquier derecho y caución que sobre ello pueda tener y a mayor abundamiento, si fuera necesario con firma, ratifica las escrituras de concierto que sobre ello tiene hechas con que la paga y distribución de los dichos trescientos y cincuenta pesos ha de correr desde el dicho día veinte y seis de septiembre de mil y seiscientos y seis años en adelante, los trescientos pesos para el sustituto y los cincuenta pesos para el entonar de los órganos. Y para ello obligó a su persona y bienes en forma y lo firmó de su nombre.²⁹⁷

²⁹⁷ AHVCCP, PUE 54003870, Libro 6, folio 113v-114

Fuentes y bibliografía

Fuentes primarias

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera, Oaxaca. *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*. Registro Fotográfico realizado por Sergio Navarrete Pellicer

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Cuadernillo de Navidad, 1651 y 1652, Rollo 1,

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez, CENIDIM, Colección Sánchez Garza,

Actas de Cabildo Eclesiástico, 1652, Archivo Histórico del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla.

Seminario de Música de la Nueva España y el México Independiente. Base de datos de Actas de Cabildo y Otros Ramos. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Base de datos de las catedrales de Puebla, México, Oaxaca, Morelia, Guadalajara disponibles en www.musicat.unam.mx

Archivo Histórico del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, AHVCCP PUE;

Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, ACCMM MEX;

Archivo Histórico de la Catedral de Antequera, Oaxaca, AHCAO OAX;

Archivo de Cabildo de la Catedral de Morelia, ACCM MOR;

Archivo de Cabildo de la Catedral de Guadalajara ACCG GUAD;

Archivo de Cabildo de la Catedral de Durango ACCD DUR

Bibliografía

Frenk, Magrit. 2022

Cancionero poético de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616). Clásicos de la Lengua Española, Academia Mexicana de la Lengua. México. pp. 441

Galí Boadella, Montserrat. 2013

“Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”. En *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*, Montserrat Galí Boadella, coordinadora. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, CIESAS. 63-92

- García Gutiérrez, Óscar Armando. 2005
 "Abraham e Isaac, personajes de una epifanía en una comunidad indígena de Yucatán." En *América sin nombre* 8, pp. 43-50.
- García Targa, Juan, y Jordi Gussinyer Alfonso. 2004
 "Los primeros templos cristianos en el área maya: Yucatán y Belice, 1545-1585." En *Estudios de cultura maya* 25: 95-119.
- Giordano Sánchez Verín, Carlos Arturo. 2014
 "Una mirada a la Puebla de los Ángeles en los siglos XVI y XVII. En *Perspectivas Latinoamericanas*, No. 11, 31-41
- Gutiérrez Romero, Ángel Ermilo. 2012
 "La capilla de música de la catedral de Mérida (1639- 1810): sus componentes, función y evolución." En *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales* 34.2, 77-100.
- Hernández Araico, Susana. 2012
 "Música en el teatro de Sor Juana: mimesis, 'mudanzas' y malabarismo escénico". En *Iberoromania*, vol. 75, no 1, p. 205-219.
- Hurtado, Nelson. 2004
 "Juan Gutiérrez de Padilla". En *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*. Año IV, enero-junio, No 06, Venezuela. pp. 17-32
- Ishihara, Reiko. 2009
 "Música para las divinidades de la lluvia: Reconstrucción de los ritos mayas del período Clásico Tardío en la Grieta Principal de Aguateca, El Petén, Guatemala." En *Limina R* 7.1: 22-42
- Jurek Nathan, Ana. 2010
Villancico-establecimiento y desarrollo del género europeo en las circunstancias eclesiásticas y sociales de la Nueva España del siglo XVII. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Jurek-Nathan, Anna. 2018
 Instrumentos musicales y músicos instrumentistas en las catedrales novohispanas del siglo XVII y XVIII. En *Estudios Latinoamericanos*. No. 38,. pp 109-121.
- Krutitskaya, Anastasia, y Édgar Alejandro Calderón Alcántar. Coordinadores. 2017
Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas. Universidad Nacional Autónoma de México
- Lavrin, Asunción. 1995
 "Espiritualidad en el claustro novohispano del siglo XVII." En *Colonial Latin American Review* 4.2 155-180.
- Lemmon, Alfred, y Fernando Horcasitas. 1980
 "Manuscrito Teórico Musical de Santa Eulalia: Un estudio de un tesoro musical y lingüístico de Guatemala Colonial." En *Revista Musical Chilena* 34.152: 37-79.
- León Campos, Juan Cristóbal. 2010

"La evangelización en Yucatán: los maestros cantores." En *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América* 14.51 (2010).

López Aguilar, Enrique. 1993

La poesía mexicana y la búsqueda de una identidad nacional (1521-1835). Universidad Autónoma Metropolitana.

2016

Loreto López, Rosalva. Escasez,

Guerras y desigualdad social. El proyecto modernizador de sistema de abasto hídrico de una ciudad mexicana: Puebla, siglos XVII-XX. Benemérita Universidad de Autónoma de Puebla. DOI 10.17561/at.v0i7.2964

Ludlow, Úrsula Camba. 2005

Imaginario ambiguo, realidades contradictorias: conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos, siglos XVI-XVII. El Colegio de México.

Marín López, Javier. 2012

"Cazadorcito se ha hecho el amor de Gregorio Portero (1733), o de la diáspora de un villancico granadino a Nueva España." En *Música oral del Sur: revista internacional* 9, 338-377.

Masera, Mariana, y Margit Frenk Alatorre. 2002

La otra Nueva España: la palabra marginada en la colonia. UNAM.

Masera, Mariana. 2004

"San Juan tenía una novia/y San Pedro se la quitó»: los santos en el cancionero tradicional mexicano-novohispano." En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: New York, 16-21 de Julio de 2001. Juan de la Cuesta.

Masera, Mariana. 2001

"La religiosidad en el cancionero popular mexicano novohispano: de la Virgen al Diablo." De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar «in memoriam»: En *Actas del Congreso Internacional Lyra minima oral III*, Sevilla, 26-28

Masera, Mariana. 2004

"La voz y el pliego: textos populares y popularizantes de las calles novohispanas (siglo XVII)." En *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, Barcelona, Azul Editorial-UNAM 91-112.

Masera, Mariana 2001

"Canciones tradicionales, enigmas y canciones de brujas en un manuscrito novohispano del siglo XVII". En *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá, pp. 169-177.

Mauleón Rodríguez, Gustavo. 2010

Juan Gutiérrez de Padilla y la época Palafoxiana. Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, pp. 255

Méndez Plancarte, Alfonso. 1994

Poetas novohispanos: Segundo siglo, 1621-1721. UNAM, 1994.

Miranda, Ricardo. 2016

"Musicología e Historia cultural". En *Historia Mexicana*, Vol. 66 No. 1, 261, pp. 359-401. El Colegio de México.

Antonio Pedro Molero Sañudo, 2014

La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelización neoclásica de José Manzo y Jaramillo. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Madrid. Pp. 1579

Morales Abril, Omar. 2009

"El esclavo negro Juan de Vera: Cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (Floruit 1575-1617)". En *Coloquio Nacional Historia de la Música en Puebla*, Organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla. pp 22

Morales Abril, Omar, 2013

"Villancicos de remedo en la Nueva España", en *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*, Tello, Aurelio et. Al. Ciudad de México, CIESAS, Oaxaca, CIESAS, pp. 11-38

Morales Abril, Omar, 2013b

"Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII", en *Ejercicio y enseñanza de la música*, Oaxaca, CIESAS, 2013, pp. 71-125

Morales Abril, Omar. 2015

"Música local y música foránea en los libros de polifonía de las Catedrales de Guatemala y México." En *troja. Jahrbuch für Renaissancemusik* 14 pp: 95- 124.

Morales Abril, Omar. 2021.

Tesis doctoral. *Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad*. UNAM. pp. 566

Moraña, Mabel. 1995

"Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana." En *Colonial Latin American Review* 4.2, 139-154.

Moreno Rivas, Yolanda. 2005

Historia de la música popular mexicana. Ed. Océano, México 2008.

Navarrete Pellicer, Sergio. 2005

Los significados de la música: la marimba maya achí de Guatemala. CIESAS, 2005.

Navarrete Pellicer, Sergio, coordinador general. Galí Boadella, Montserrat, coordinadora. 2013

Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX. CIESAS. pp. 381

Nieto Sánchez, José Antolín. 2018

"Gremios artesanos, castas y migraciones en cuatro ciudades coloniales de Latinoamérica." En *Historia y Sociedad* n.º 35 1: 171-197 <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n35.70215>

Parodi, Claudia. 2009

"Indianización y diglosia del teatro criollo: los tocotines y los cantares mexicanos." En *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Judith Farré, editora. 251-269.

Pérez González, Juliana. 2004

"Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico." En *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana* 9. pp 281-321.

- Pérez Ruiz, Bárbara. julio-diciembre 2009.
 “Juan García de Céspedes, maestro de capilla de la Catedral de Puebla (1664-1678)”. En *Heterofonía*. 141, pp. 31-54
- Pinto Prieto, Elsa. 2021
 Tesis de Licenciatura. *De Tenochtitlan a Ciudad de México: sonido y religión en la consolidación del espacio urbano novohispano, 1521-1648*. Universidad Autónoma de Madrid
- Rivero Canto, Raúl Enrique. 2019
 "Las fiestas religiosas en Yucatán. Patrimonio inmaterial que sustenta al patrimonio edificado." En *Revista Gremium* 6.12, pp 60-75.
- Robles Cañero, José Antonio. 2005
 “Cantar, bailar y tañer, nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”. En *Boletín del Archivo General de la Nación*, vol. 6, no 08, p. 42-76.
- Roubina, Evguenia. 2020
 “La imagen de la música como elemento de relato identitario de la sociedad novohispana” En López, Javier. *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios* Universidad Internacional de Andalucía en Marín (1517- 1917). pp. 387-416
- Sainz-Bariáin, Isabel. 2016
 "El “tocotín” en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural." En *Revista de Filología Hispánica*. Vol. 32, N° 3, Universidad de Navarra. 737-757
- Salazar Exaire, Celia. 2010
 La administración del agua en un centro urbano colonial: la ciudad de Puebla en el siglo XVII. En *Agricultura, sociedad y desarrollo*. Vol . 7 n. 2 pp. 155-168.
- Singer, Deborah. 2019
 "De músicas amenazantes a músicas devocionales. Los sonidos indígenas en el imaginario colonial de Guatemala (siglos XVI al XVIII)." En *Estudios de historia novohispana* 60 pp. 109-130.
- Singer, Deborah. 2016
 "Música colonial: otredad y conflicto en la catedral de Santiago de Guatemala." En *Temas americanistas*, 37 pp. 88-104.
- Snow, Robert J. 1986
Música de la época colonial en Guatemala. Primera antología. pp. 108-113.
- Standford, Thomas. 2002.
Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores. Instituto Nacional de Antropología e Historia-INAH. México, pp. 472
- Stefanón López, María Elena.2013
 “La ciudad como escenario de las fiestas jesuitas. Puebla, 1623”. En *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*, Montserrat Galí Boadella, coordinadora. CIESAS, pp. 93-116
- Stevenson, Robert M. 1955

“The “Distinguished Maestro” of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla.” En *Hispanic American Historical Review*. Volumen XXXV, No. 3. pp 363-373

Stevenson, Robert M. 1974
Christmas music from baroque Mexico. University of California Press. pp.194

Stevenson, Robert M. 1975
Latin American colonial music anthology. University of California Press. pp 370

Swadley, John. 2014
The Villancio in New Spain 1650-1750: morphology, significance and development. Canterbury Christ Church University (United Kingdom).

Tello, Aurelio. 2001
Cancionero Musical de Gaspar Fernandes. CONACULTA, INBA, CENIDIM. México. pp. 363

Tello, Aurelio; presentación. 2015.
Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos. CONACULTA, INBA. pp. 540

Tello, Aurelio *et al.* 2018.
Colección Sánchez Garza, estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano. Secretaría de Cultura, INBAL/CENIDIM. pp. 587

Vélez Pardo, Guillermo Enrique. 2020
"La Misión y la Música: Los Villancicos de Santa Eulalia, Guatemala." En *Ensayos. Historia y teoría del arte* 38. pp. 95-124.

Vera García, Rey Fernando. 2019
"Un ejemplo de teatro musical popular novohispano del siglo XVIII. El caso de la tonadilla a solo Los retratos yronicos." En *Estudios de historia novohispana* 61. pp. 141-149.

Vilar Payá, Luisa. 2021
“Música, política y ceremonia en le día de la consagración de la catedral de Puebla” en *Historia Mexicana*. Vol 70, n, 4 pp. 1869-1915.

Wick, Allison. 2007
Papel de la etnicidad en la sociedad yucateca: una continuación del colonialismo interno en el sur de México, El. Diss. Colorado State University, 2007.

Zerón Zapata, Miguel. 1945
La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII. Ed. Patria, México.