



LA MÚSICA CELESTIAL EN LA CATEDRAL DE MÉXICO

NELLY SIGAUT / MÉXICO

Si en el siglo XVI el arzobispo fray Juan de Zumárraga había tratado de frenar la fantasiosa participación festiva de los indígenas, en el siglo XVIII la administración borbónica reformó la fiesta religiosa, "para que ya depuradas de sus desórdenes, abusos y supersticiones, es decir de todo aquello en que se manifestaba su carácter popular, podrían finalmente desarrollarse en estricto apego a las normas de la iglesia y del orden público"¹. Entre ambos momentos históricos, con sus profundas y complejas realidades, hacia finales del siglo XVII, mientras languidecía la dinastía de los Austrias, se terminó de organizar un complejo sistema de imágenes en el interior de la catedral de México, que se mantuvo completo hasta el siglo XX y que por circunstancias accidentales tuvo una modificación que concluyó, no sin muchas discusiones, en el siglo XXI².

El siglo XVII novohispano se caracteriza por el predominio de las iglesias catedrales y de sus obispos y cabildos eclesiásticos frente a una monarquía debilitada por la inseguridad de la continuidad dinástica. Durante el último tercio del siglo XVII la marcada continuidad de los miembros de los cabildos catedrales en sus cargos, facilitó su consolidación como corporación así como el afianzamiento de las tradiciones culturales en el interior de las catedrales. Como se ha demostrado en algunos estudios recientes³, es el momento de consolidación del cabildo catedral, corporación que en el ejercicio de esta afirmación avanza sobre aquellos espacios que le pertenecen, debido a su función en la liturgia.

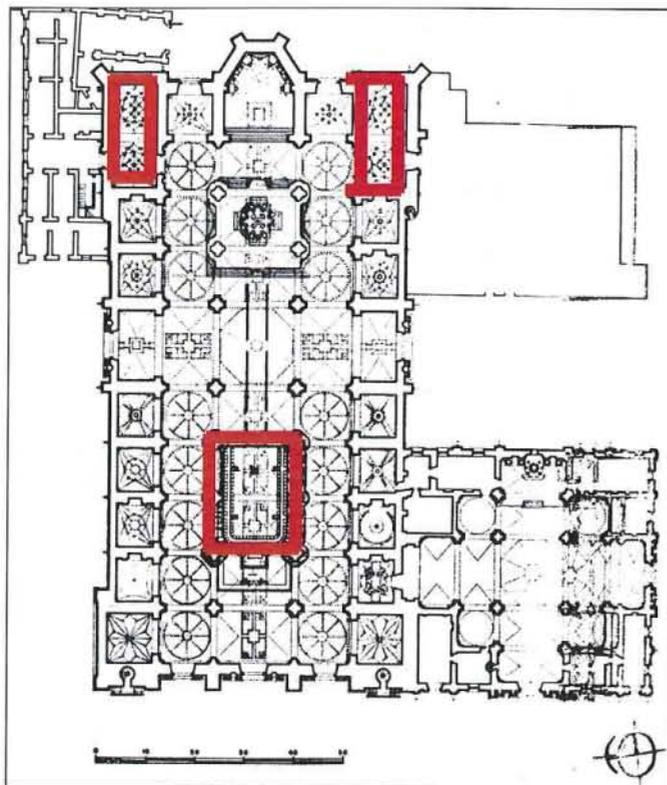
La permanencia de los miembros del cabildo en sus catedrales, en algunos casos con más de cincuenta años

de vida capitular, así como la circulación de los prelados por las distintas catedrales novohispanas hasta llegar a la metropolitana ocupando en algunos casos la doble posición de arzobispo- virrey, cristalizó la imagen que habían temido algunos virreyes. En efecto, en el último tercio del siglo XVII, el anhelado y al mismo tiempo frágil equilibrio de poderes tomó un sesgo episcopal mientras los virreyes veían mermados su poder e influencia⁴.

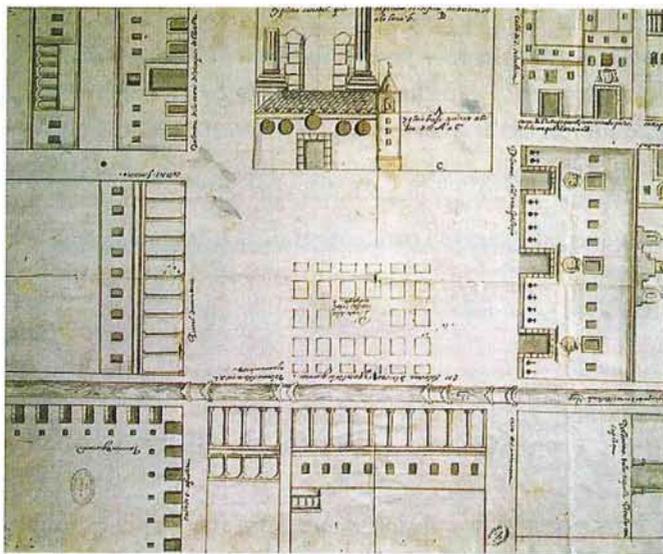
Fue justamente en ese momento, cuando en la catedral de México el cuerpo de canónigos que constituía su cabildo, tomó las decisiones fundamentales para determinar el programa de ornamentación que definiría sus espacios: la sacristía, el coro y para terminar el ciclo, volvieron a la antigua sala capitular. Como este es un tema que he tratado en otros avances de esta investigación⁵, en este caso solamente voy a situar los lugares en el contexto arquitectónico y en su historicidad, para poder entrar en relación con el tema fundamental: la música en la iglesia y en el conjunto pintado entre 1684 y 1695, como metáfora celestial.

LOS ESPACIOS CAPITULARES EN LA PRIMITIVA CATEDRAL DE MÉXICO

La catedral novohispana fue definida como el símbolo de la ciudad "porque representa su poder"⁶. Determinantes de los paisajes urbano y social, los ciclos de las catedrales hispanas nuevas⁷ moldearon la personalidad de las ciudades americanas. Y con ellas sus cuerpos colegiados, obispos y arzobispos que expresaron sus luchas por conseguir,



Planta de la Catedral de México. Señaladas la Sala Capitular, la Sacristía y el Coro.



AGI. La primitiva Catedral de México y la nueva en construcción.

conservar y acrecentar su dominio sobre las ciudades adonde estaban establecidos. Por este motivo, la historia de la construcción de las catedrales que tuvo su momento de mayor esplendor en América, durante el siglo XVII, dice tanto de la monarquía católica como del desarrollo de las ciudades que fueron sedes episcopales.

La dilatada construcción de la catedral de México reconoce dos momentos claros, con subsecuentes periodizaciones internas en cada uno de ellos. El primero es el que corresponde a la catedral primitiva que funcionó hasta 1626. Y el segundo, con una historia escanciada por el cierre de sus bóvedas y sus varias consagraciones, es el de la catedral nueva. En ella, la sala capitular y la sacristía son espacios gemelos: la primera se considera la estancia más antigua de la catedral, cubierta con bóveda de nervaduras, mientras que la segunda ostenta la fecha de 1623 en la arquivuelta del arco de medio punto que marca su ingreso⁸. Se sabe por antiguos inventarios que la antigua sala capitular, que como toda la iglesia primitiva fue remozada para la celebración del III Concilio Provincial Mexicano de 1585, tenía tres series de tapices y un paño de seda con la representación de la Encarnación. Las series, según el inventario de 1588, eran "Una tapicería de la historia de Saúl que tiene ocho paños⁹; Otra tapicería de la historia de Judith y Olofernes que tiene seis paños; una tapicería de la historia de Salomón que tiene ocho paños". Podría parecer contradictorio el número de tapices que conformaban las series en relación con los espacios de la primitiva iglesia catedral. Una posible explicación puede relacionarse con el tipo de tapices para exportación que durante unos años reemplazó a los costosos bruseleses. Con las tapicerías pasó algo similar a lo sucedido con las pinturas que se producían a gran escala con miras a la exportación tanto en Malinas como en Kortrijk, que en el siglo XVI fueron criticadas porque se decía que no eran "de buena calidad" pero abastecían un mercado ávido de imágenes. Era muy difícil hacer los pedidos de tapices de Bruselas para comercio en gran escala por los costos de los procesos de elaboración, por lo tanto, solo la corte y la alta nobleza podían tener acceso a este lujo. Sin embargo, en poblaciones como Audenarde se producían tapices a escala de exportación, al parecer no de gran calidad, pero que satisfacían demandas concretas de mercaderes que los pedían para enviarlos a España o Indias. Más baratos, de menor calidad, de menor tamaño y con temas iconográficos populares de gran importancia en la construcción de la historia cristiana. Además, los comerciantes no se podían dar el lujo de enviar enormes tapices a Indias, porque había un riesgo muy alto de perder la inversión por todas las vicisitudes de la travesía atlántica. Por lo tanto, si bien no llegó a Nueva España lo mejor de la

producción de textiles flamencos, quizá se podría pensar en los de Audenarde, que además tenían un formato más reducido¹⁰.

No sucede lo mismo en relación con los temas de las tapicerías, que sin duda responden a una elección programática. La historia de Salomón y su figura, estaba ligada a la del monarca. La idea del rey sabio había acompañado durante siglos a la monarquía hispánica¹¹, y muchos escritores se dedicaron a afianzar esta relación, de manera especial Viglio Zuicheno, preceptor del príncipe Felipe. Viglio fue un convencido seguidor de las ideas de Erasmo y sus proyectos humanísticos estaban basados en una sólida teoría política fundamentada en la *Institutio Principis christiani* (Lovaina, 1516) que Erasmo de Rotterdam escribió para el futuro emperador¹². La monarquía como forma de gobierno, encabezada por el Rey como representante de Dios en la Tierra, debía apoyarse en una ética cristiana. A cambio del poder absoluto, el rey tenía que actuar como un buen pastor y un justo guardián del pueblo, aconsejado por sabios y justos asesores que habían de asistir al príncipe en su tarea. Elisabeth Dhanens ha señalado como estas teorías encajaban perfectamente con la convicción de Felipe II de que tenía una misión divina de preservar la fe católica y de gobernar a sus súbditos como lo haría un rey justo y honesto (como Salomón)¹³. Esta relación de Salomón y su identificación con la monarquía así como con sus sabios consejeros, un senado consultivo como lo es el cabildo en relación con el obispo, justifica la inclusión del tema en los tapices de la sala capitular así como la relación con la otra historia, la de Saúl y la institución de la monarquía en la historia del pueblo de Israel. Saúl, el héroe, el gigante anunciado (Nm 24,7); el primer rey de Israel (1 S 8), representa la institucionalización de la monarquía. Por otra parte, la historia de Judith, una de las mujeres fuertes de la Biblia, considerada como prefigura de María, porque como ella venció al pecado, cierra la comprensión de un sofisticado programa monárquico y mariano —hay que recordar el tapiz aislado de la Encarnación— que daba el contexto adecuado a la sala de reuniones del cabildo catedral.

En cuanto al interior de la sacristía de la catedral vieja, las descripciones que de ella se conservaron dicen que estaba humildemente enlucido y pintado de “romano” por Martín García y tres indios, tenía un retablo de Nuestra Señora, el cual solía formar parte del retablo viejo que estaba en el altar mayor, al que seguramente se incorporaba según las necesidades litúrgicas. El principal era grande, de madera, con pilares y molduras doradas y estofadas y la imagen central que representaba a la Virgen de los Remedios y había sido pintada al óleo sobre tabla por el flamenco Simón Pereyans.

Aunque la catedral nueva no estaba terminada, en 1625 cuando se demumbó la primitiva¹⁴, los oficios pasaron al espacio donde, según los planos, estaba plantada la sacristía. Ésta funcionó como capilla desde el día de Corpus de 1625 hasta 1641, aunque la conclusión de las tareas constructivas, la primera dedicación de 1645, y la segunda dedicación de 1667¹⁵, consumieron las energías económicas de la catedral y su cabildo.

El tercer espacio que litúrgicamente corresponde al uso de los canónigos, es el coro. Por suertes diversas, en México quedan solamente dos sillerías de coro en su emplazamiento original, la de la catedral de Puebla y la de México aunque esta última fue reconstruida en el siglo XX. Se sabe que el primer coro que tuvo la primitiva catedral de México, encargado al carpintero Mateo Paredes en 1561, era de madera de cedro, muy sencillo y sólo el sitial del arzobispo estaba tallado¹⁶. En cambio el segundo fue una de las obras más suntuosas de la primera sede. Seguía el modelo español, esto es, estaba ubicado en el centro de la nave y se cerraba con una reja de madera. Tenía 48 sillas, más la del arzobispo, y según el inventario realizado en 1588, cada sitial estaba tallado en madera de ayacahuite y pulido, “se les dio color con agalla fina y caparrosa y luego se les barnizó”. Sus autores fueron el escultor Juan Montañón y el ensamblador flamenco Adrián Suster, ayudados por oficiales indios. En un poco más de un año lo terminaron¹⁷.

Esta somera descripción de la primitiva catedral de México permitirá comprender cuáles fueron los cambios establecidos cuando a finales del siglo XVII se emprendieron las obras que se detallan a continuación y qué papel jugaron los ángeles músicos en el nuevo programa.

LOS ESPACIOS CAPITULARES EN LA NUEVA CATEDRAL DE MÉXICO

El proceso de consolidación de la catedral se puede dividir en tres momentos: el que transcurre de 1653 a 1667, que se caracteriza por una crisis de autoridad en el interior de la catedral y comenzó a gestarse después de una profunda crisis a mediados del siglo XVII. Después de 1680, al terminar el gobierno de fray Payo Enríquez de Rivera, quien fortaleció a la catedral y reunió a los miembros del cabildo bajo la conducción de su arzobispo. La continuidad y permanencia de los miembros de esta corporación dieron consistencia al ejercicio de los saberes y prácticas internas, que lo cohesionaron como grupo. Estos criollos, en su mayoría egresados, profesores y rectores de la Universidad de México, dieron cauce al proyecto de la iglesia secular tridentina. La reorganización de las



Vista general hacia el sur, de la sacristía de la Catedral de México. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

doctrinas y el pago de los diezmos les dieron la base material necesaria para tal empresa. Por lo tanto, desde 1680 a 1695, se vieron los frutos de este largo proceso¹⁸.

Es comprensible entonces que fuera hasta 1684 cuando los canónigos pudieran ocuparse de su sacristía, al que la Iglesia considera como “la dependencia o anexo más importante de su edificio material”¹⁹, y desde entonces hasta 1691, toda la atención estuvo centrada en su ornamentación. La primera obra contratada en 1684 fue la Puerta Mariana, acceso a la sacristía donde se tallaron cuarenta y seis títulos de la virgen. Se reafirmó así el sentido simbólico de la sacristía como la imagen de las entrañas virginales, donde el sacerdote, cada vez que se reviste de los ornamentos sagrados, es figura de la Encarnación. Programa concepcionista y ascensionista que se desarrolla de la siguiente manera, según el inventario que se levantó en 1704: el *Triunfo de la Santa Iglesia Católica*, (muro norte); el *Triunfo del Arcángel San Miguel* y el que le sigue de su *Aparición* sobre la puerta (muro poniente); la *Asunción y Coronación de Ntra. Señora*, (muro sur); el *Triunfo de Cristo Ntro. Señor el día de Ramos en la entrada de Jerusalén* y el *Triunfo de Nuestro Padre San Pedro*, (muro oriente). Los seis grandes lienzos fueron financiados por la iglesia y por prominentes miembros de su cabildo quienes al mismo tiempo ejercían cargos importantes en la poderosa congregación de San Pedro que nucleaba a los seculares. Para completar el conjunto, los lienzos se alzaban sobre “bancos de escultura dorada, dos medios intercolumnios y dos Ángeles de talla de cuerpo entero, con veinte espejos”²⁰.

Son conocidas algunas de las estampas usadas por Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, los dos maestros pintores que estuvieron a cargo de las obras relacionadas en el párrafo anterior. Las adaptaciones a las que recurrieron ambos pintores incluyen, en ambos casos, la presencia de conjuntos angélicos musicales que le da continuidad a los distintos “Triunfos” de la sacristía. Dicha continuidad por lo tanto, es programática y la intencionalidad de su presencia se acentúa con la de los arcángeles estofados que se convierten en las claves del conjunto²¹. Este procedimiento no significaba una novedad, como ya se ha demostrado en muchos estudios. Lo que resulta interesante, es que en un acucioso estudio dedicado al estudio de las fuentes grabadas para la pintura andaluza²², aparecen solamente dos grabados: *La Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías*, abierto por Cornelis Cort sobre una composición de Federico Zucaro y *La Adoración de los pastores* de Jan Muller, grabado sobre una composición de Bartolomeus Spranger. Se ha observado para la pintura andaluza, que “la preocupación por plasmar el hecho musical en los cuadros se va a producir a partir de la segunda mitad del siglo XVI”, y lo que parecía al principio una aparición de carácter esporádico se fue generalizando con el avance el siglo, y se convirtió en un elemento plenamente integrado en el primer tercio del siglo XVII²³.

Aunque Dios no creó a los ángeles con alas, ni de una edad determinada, los tratadistas convergieron en que debían tener entre diez y veinte años, había que representarlos como mozos gallardos, con “alas de varios colores... no porque Dios los haya creado con ellas, sino para dar a entender su elevado ser, la agilidad y presteza de que



Cornelis Cort, *La Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías*, grabado sobre una composición de Federico Zucaro.

están dotados, como bajan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea...entre nubes...para que nos comuniquen templadamente, la inaccesible luz de que gozan²⁴.

El conjunto de ángeles músicos de la sacristía no es heterogéneo y pequeños cantores rodean a los que ejecutan instrumentos. En algunos casos, como en el Triunfo de San Pedro, los ángeles que guían al carro que transporta a Pedro pontífice, están haciendo sonar unos cornos de caza. En los demás cuadros, son conjuntos organizados de ángeles los que fueron incorporados a las distintas escenas. En el caso del Triunfo de la Iglesia, ejecutan la flauta, la viola y el arpa; violín, cítara y laúd. Hay que señalar, sin embargo, que en uno de los ángulos un ángel ejecuta una guitarra española, que en esa época estaba considerada como un instrumento de música profana²⁵.

Un conjunto muy importante es el que acompaña a la mujer apocalíptica en su encuentro hacia Dios, en el Triunfo de San Miguel. En este caso los ángeles ejecutan viola, lira y flauta, órganos del tipo conocido como positivo o realejo, con doble hilera de tubos y una gran ornamentación de madera dorada, instrumento que es ejecutado a dos manos.

En *La Asunción de la Virgen* suceden cosas muy interesantes en relación con los ángeles músicos: hay lira, arpa, cítara, laúd, mandolina, violín y flautas, mientras las partituras musicales están sostenidas por pequeños ángeles que cantan alegremente poniendo un tono distinto al resto de las pinturas de la sacristía. En una de estas partituras se lee: *Hoch die Maria Virgo celos adscendit*, himno en honor a la virgen.



Cristóbal de Villalpando. *Triunfo de San Pedro*, 1685, detalle. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



◀ Cristóbal de Villalpando. *Triunfo de la Iglesia*, 1685, detalle. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Cristóbal de Villalpando. *Triunfo de San Miguel*, 1685, detalle. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



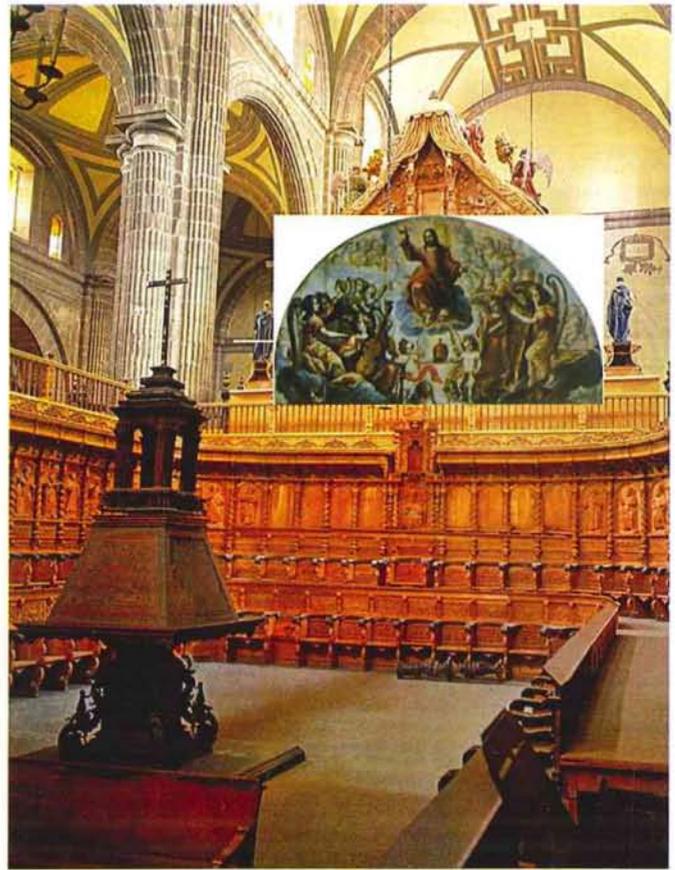
◀ Juan Correa. *Asunción de la Virgen*, 1695, detalle. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

EL CORO NUEVO

Entre los años de 1695 a 1697, se hizo un nuevo coro para la catedral. La decisión del cabildo catedral de México se había tomado en la sesión del 28 de enero de 1695. Los señores canónigos convocaron por medio de un edicto que se puso por distintos sitios de la ciudad, a que los escultores presentaran sus proyectos y dibujos. El que reunió todas las condiciones, desde el corte de la madera hasta la hechura de la sillería, el envigado y coronamiento del coro, con maderas de cedro, nogal, caoba y tapincerán, por la suma de dieciséis mil ochocientos pesos, fue el de Juan de Rojas²⁶.

Este fue el coro que funcionó hasta 1967, cuando un incendio que comenzó en un corto circuito que se produjo en el trascoro, destruyó casi todo el conjunto. Y digo casi porque quedaron más o menos quemados pero en pie, doce de los sitiales del siglo XVII y partes del Altar del Perdón. En cuanto a la Virgen del Perdón de Simón Pereyns, mantiene su aura de *res sacra* pero no ha encontrado su espacio como bien cultural susceptible de ser exhibido de manera permanente²⁷. En cuanto al coro, después de un intenso debate –del cual ha dado cuenta recientemente Ariel Rodríguez Kuri²⁸–, en 1971 se decidió restaurar lo perdido, encargando la obra del cuarto coro de la catedral de México a Miguel Ángel Soto y su familia, quienes a la mejor tradición gremial de transmisión de la práctica del oficio, tomaron las fotos espléndidas de Guillermo Kahlo y siguieron las huellas dejadas por Juan de Rojas en el siglo XVII.

En éste, el original, se había colocado una pintura de Juan Correa de gran formato que también desapareció en el incendio de 1967, donde estaba representado “el Apocalipsis”. La obra se contrató con el maestro Juan Correa el 20 de junio de 1684, antes que la obra del coro y al mismo tiempo que comenzaban las pinturas de la sacristía²⁹. Parece evidente que este impulso respondía a un proyecto integral que pensaba en los espacios capitulares como un sistema significativo. La obra de Correa aludía de manera directa a los canónigos que cantaban los Oficios Divinos en el coro: “un ruido venía del cielo, como el ruido de grandes aguas o el fragor de un gran trueno y el ruido que oía era como de citaristas que tocaran sus cítaras. Cantan un cántico nuevo delante del trono y delante de los Cuatro vivientes y de los ancianos [...] Estos son los que no se mancharon con mujeres, pues son vírgenes. Estos siguen al cordero a dondequiera que vaya y han sido rescatados de entre los hombres como primicias para Dios y para el Cordero y en su boca no se encontró mentira: no tienen tacha” (Ap. 14, 2-5).



Cristóbal de Villalpando, *Martirio de Santa Margarita*, 1687. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones.

Las fotografías que se conservan de la obra, permiten entender que se trataba de Dios Padre entronizado en el centro de la composición, en el medio de su pecho una paloma en testimonio de la presencia del Espíritu Santo y el cordero apoyado sobre las rodillas del Padre donde al mismo tiempo se abre el libro de los siete sellos. En forma simétrica se reparten los veinticuatro ancianos, separados de Dios por un reparto también simétrico de ángeles músicos. Su presencia muestra a una *schola angelorum* que no aparece en las escenas que representan a este tema. El mismo Correa había pintado una imagen de la Virgen de Guadalupe que remataba el conjunto coral, afianzando la relación entre la Virgen de Guadalupe y la mujer apocalíptica del libro de las Revelaciones, que ya había sido establecida por el jesuita Miguel Sánchez desde 1648.

El desaparecido cuadro de Correa fue reemplazado por el que hasta hace muy pocos meses –primer trimestre de 2009–, era conocido como el *Martirio de Santa Margarita*. En él se ve a un luminoso Jesús, rodeado por ángeles músicos. Debajo de Cristo, dos angelillos llevan palmas

en las manos y sostienen una corona que iba a ser colocada sobre la cabeza de un personaje que ya no está. El contrato para realizar esta obra se hizo el 28 de abril de 1687, cuando Villalpando se comprometió a pintar "El martirio de Santa Margarita" en "todo el ámbito de la pared del lado derecho del altar" de la capilla de San José de la catedral de México. Tenía que estar lista la pintura para el 20 de julio (dos meses y medio) cuando se celebra la fiesta de la santa. Además tenía que pintar otro medio punto del tema que se le diera para el lado izquierdo de la capilla. La comitente era Margarita de Esquivel Beltrán y Alzate, condesa de Peñalva, hermana del canónigo Simón Esteban Beltrán de Alzate, muerto en 1670 y patrono original de la capilla de San José³⁰. La pintura era conocida en la Catedral como "Jesús en Gloria" pero es evidente que se trata de una parte de algo más. En su reubicación en el coro de la catedral metropolitana, sobre el sitial del arzobispo, los atributos de palma y corona no tienen la función del triunfo original, en cambio sí los ángeles músicos si se toma en cuenta la función de los ángeles en el arte cristiano.

LA MÚSICA EN LA IGLESIA

Además de la tradicional función de mensajeros, los ángeles ejercen el dominio de la música, que en el ámbito eclesiástico es la expresión de la armonía. Hoy parece un lugar común aceptar su presencia tocando instrumentos musicales en muchas de las grandes composiciones de la catedral de México. Frente a esta presencia es posible abrir dos líneas interpretativas. Una que se relaciona con el desarrollo de la capilla de música en las catedrales y otra con la influencia decisiva de una obra publicada en 1650. En cuanto a la primera, se ha observado que desde 1530 se aprecia un movimiento generalizado en los cabildos catedrales españoles hacia la creación y posterior estabilidad de una capilla de músicos, formada por cantores e instrumentistas, cuyo principal cometido no era otro que el de realzar el culto divino. "No obstante, hasta la década de los cincuenta no puede hablarse de capillas musicales estables en las principales sedes, regidas casi todas ellas por estatutos específicos, muy semejantes entre sí³¹. Si bien éste es un terreno en el cual hace falta todavía mucha investigación, se sabe que en 1539, Juan Xuárez fue nombrado como el primer maestro de capilla de la Catedral de México y que Hernando Franco ocupó el mismo cargo hasta 1585. Noticias procedentes de otras catedrales novohispanas, permiten entender que este fue un proceso que se consolidó en el siglo XVII, igual que en las iglesias peninsulares.

Desde principios del siglo XVI y antes de la celebración del Concilio de Trento, ya eran famosas las procesiones que el clero español y los funcionarios de la monarquía organizaban en Roma, donde se exhibían cruces procesionales junto con representaciones emblemáticas de la monarquía o del Apóstol Santiago, que expresaban visualmente la unión de la causa de los reyes, la "nación española" en Roma y los designios de la Providencia³². Instrumentos musicales —como órganos y tambores— marcaban el ritmo de la procesión, despertando la curiosidad de los romanos y la emulación de la comunidad francesa; mientras los cantores españoles empezaban a ser conocidos en la capilla pontificia por su estilo "more hispanico"³³.

El momento cumbre en el número y variedad de los instrumentos musicales empleados en las fiestas romanas se dio en los últimos años del pontificado de Julio II (1503-1513), cuando intervinieron un número creciente y diferenciado de instrumentos de viento, a los que se sumaban las capillas de cantores. La cultura festiva fue en aumento y asociado con este fenómeno, el incremento notable en los gastos musicales. Ambas acciones formaron parte de una piedad donde el culto a la eucaristía era central y donde intervinieron tanto cofradías como asociaciones piadosas. Las fiestas y las procesiones asociadas con ellas, destacaron por el inmenso lujo ceremonial y artístico, dentro del cual la música cumplió un papel medular³⁴.

Este modelo romano sin duda tuvo una gran importancia en el desarrollo musical que se dio entre los siglos XV y XVI, pues hasta entonces "no era práctica general que durante la liturgia se tocaran instrumentos: en muchas regiones se mantuvo la prohibición de hacerlo durante la misa, salvo en el caso del órgano, hasta el final del siglo XVI"³⁵. Diversos testimonios indican que los españoles fueron precursores en el empleo de instrumentos musicales en las funciones religiosas y que la participación del organista, sobre quien recaía la mayor parte del acompañamiento musical hasta el último tercio del siglo XV, fue acompañada por los pífanos y los tambores y algunas veces se menciona la actuación de arpas.

El órgano gradualmente se convirtió, en sentido estricto, en el instrumento musical de la Iglesia. En la primitiva catedral de México, entre los documentos localizados 1576-1587, aparece registrado un pago al organista Agustín de Santiago, a quien se le había mandado aderezar el órgano³⁶. Pero no fue sino hasta los siglos XVI y XVII cuando llegaron a usarse otros instrumentos en los servicios eclesiásticos. Estos fueron "chirimías, sacabuches, cornetas y bajones" y aunque no hay registros de instrumentos cordóforos en los inventarios de las capillas de música, son los que aparecen más representados en las pinturas

adonde los ángeles se muestran como hábiles instrumentistas de éstos como de los de viento. La música realizada por las capillas eclesiásticas españolas construía todavía sus plantillas instrumentales sin violas por lo menos hasta avanzado el siglo XVIII. La viola recibió un gran impulso por parte de músicos y cabildo que concluyó con su adopción definitiva para la práctica instrumental diaria³⁷.

El conjunto de la catedral de México en las distintas pinturas que se han mencionado, está formado por arpa, realejo, viola da gamba, laúd y vihuela. Aparte del órgano, los demás instrumentos se destacan por su relación con la música profana de los círculos cultos. Sin embargo, insisto, son los representados en primer plano en las obras de Juan Correa y Cristóbal de Villalpando y están acompañados por otros ángeles que llevan libros abiertos en las manos, o gesticulan de manera tal que se entiende que están cantando, con los cual la representación de la sonoridad aumenta de manera considerable. Los ángeles de la catedral hacen alusión a un tipo de música que no es la interpretada por los canónigos en el rezo de los oficios, sino a aquella que es síntesis de la belleza como resultado de la armonía que según los pitagóricos, se establecía por ritmos y números, que originan un canto armónico. Aquí se abre la segunda línea interpretativa que anuncié anteriormente relacionada con la edición, en 1650, de la influyente obra de Atanasius Kircher y su rápida circulación³⁸. El tiraje de la *Musurgia...* fue de 1500 ejemplares y en 1652, cuando más de 300 jesuitas llegaron a Roma desde todo el mundo para elegir un nuevo Superior General, cada uno de ellos se llevó un ejemplar, lo que explica su sorprendente distribución.

La obra compendia el conocimiento musical conocido hasta el momento, expresado también con gran cantidad de xilografías donde también, además de otros asuntos, se representaron instrumentos musicales. Esta obra, considerada junto con la de Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* (1614) y la Marin Mersenne, *Tratado de la Armonía Universal* (1627), como los más importantes tratados musicales del siglo XVII, se diferencia de los demás por aspectos que me interesa señalar³⁹.

La primera observación se refiere de manera directa con el autor, Atanasius Kircher (1601-1680), una de las más grandes figuras intelectuales del siglo XVII y posiblemente, tal como se lo ha considerado, uno de los últimos hombres del renacimiento.

Si Praetorius se limitó a la práctica de ejecución y a los detalles artesanales, fue el primero en introducir un sistema y en descubrir la sonoridad de los instrumentos; Mersenne intentó una descripción y explicación físico-matemática de los instrumentos musicales. Kircher colocó los descubrimientos de Praetorius y Mersenne en el contexto de



Portada para el primer volumen de la obra de Atanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650. Grabada por Baronius, sobre un dibujo de John Paul Schor.

las enseñanzas católicas sobre la creación y consolidación académica de todos los conocimientos y descubrimientos hasta esa época. El estudio de los instrumentos, nació como una disciplina autónoma⁴⁰.

Hay que recordar que desde la perspectiva kirchneriana, hay distintas formas de percepción como vías de la contemplación activa⁴¹. En la representación de Misterios y del teatro jesuítico de propaganda, en su Musco, Kircher usaba de la presencia poderosa en el escenario de coros, gente, métodos tales como apariciones fantasmagóricas y máquinas para producir nubes, viento, tormentas, para estimular la imaginación de la audiencia.

De manera tal que, así como he supuesto que el cabildo catedral de México, educado por los jesuitas, tuvo entre alguno de ellos a su inspirador y programador, construcciones que pueden detectarse en las imágenes retóricas de los sermones que se dedicaron a las imágenes triunfales de la sacristía, del mismo modo se puede comprender que hay una gran puesta en escena para organizar el conjunto. Elena Estrada de Gerlero había ya supuesto una relación entre las figuras del muro norte, *La Iglesia Triunfante*, con las representaciones de los autos sacramentales que se ofrecían durante las fiestas más importantes en el atrio de

la catedral⁴². Aquí amplío la perspectiva hacia un gran escenario, el *templum*, donde en cada uno de los espacios controlados por la presencia corporativa de su cabildo, se representaron sus ideas más caras: el triunfo de la Iglesia por medio de su clero secular.

Por medio de su participación musical, como instrumentistas y cantores, los ángeles se unen, en la sacristía y el coro de la catedral de México para anunciar el triunfo de su iglesia. El sistema tiene una autorreferencialidad⁴³ tal que invita a pensar en la posible transferencia del tema del "triunfo de la Iglesia" en la retórica catedralicia, hacia "el triunfo de San Pedro"⁴⁴. Es posible que esto sucediera en 1708, cuando después de terminar las obras anteriores, vuelven sobre su antigua sala capitular, a la que ahora revisten con los retratos de sus arzobispos en lugar del antiguo discurso monárquico. Pero ya no voy a avanzar hacia el siglo XVIII:

el propósito de este breve trabajo es señalar el papel que tuvieron los ángeles músicos en la construcción de un aura sonoro que dotaba al colegio de San Pedro de una presencia sin igual en los espacios capitulares, cuando se pintaron entre 1684 y 1695, las obras que son sujeto de este análisis.

NOTAS

- 1 Viqueira, 1987, p. 57.
- 2 Rodríguez Kuri, 2007, pp. 1309-1392. Arroyo, 2009, pp. 95-11.
- 3 Mazín, 1996. Pérez Puente, 2005.
- 4 Mazín, 1996, p. 281.
- 5 Sigaut, 2004, pp. 207-253. Sigaut, 2002, pp. 111-140. Sigaut, 2001, vol. I, pp. 405-424.
- 6 Manrique, 1986, vol. 6, p. 763.
- 7 Mazín, 2007.
- 8 Toussaint, 1973, p. 99.
- 9 Estos tapices que aparecen en los inventarios de 1588 y 1632, desaparecen en los sucesivos del siglo XVII. Es posible que se estropearan en la gran inundación de la ciudad de México de 1629-1634. En todo caso, es posible que fueran los que se usaban en la sala capitular, además de desplegarse durante las fiestas importantes. Toussaint, M. 1983, p. 4.
- 10 Agradezco la información sobre los tapices de Audenarde al Mtro. César Manrique de la Universidad de Lovaina.
- 11 Roucquoi, A., 1993, pp. 203-204.
- 12 Fue consejero de la cámara imperial de Espira (1535), miembro del consejo de Malinas (1542) y consejero privado (1544), guardasellos del Imperio y miembro del Consejo de Estado. Desempeñó importantes misiones, como la negociación de un tratado de paz con Cristián III de Dinamarca. Fue coadjutor del abad de la catedral de Sint-Baafs de Gante desde 1563, donde inspiró el programa iconográfico del cuadro de Heere de Felipe II como nuevo Salomón.
- 13 *Enciclopedia Espasa*, voz Ayta, Wigle van, t. VI, p. 1346.
- 14 Zavala, 1988, pp. 3-8.
- 15 Sarriñana, 1969.
- 16 Martínez de Cosío, 1964, pp. 93-97.
- 17 Toussaint, M. 1983, p. 2.
- 18 Sigaut, 2001, p. 406.
- 19 Estrada de Gerlero, E. 1986, p. 377.
- 20 Sigaut, 2001, p. 407. Insisto en los nombres y temas de los cuadros porque en una publicación reciente, *Revelaciones*, 2007, p. 332 se lo menciona como "La aparición de San Miguel en el Monte Gárgano", que es una de las apariciones representadas en el lateral izquierdo de la obra de Villalpando. Para este tema me remito a mis trabajos publicados mencionados en la bibliografía.
- 21 Estrada, 1986, p. 387.
- 22 Navarrete Prieto, 1998.
- 23 Dabrio González, 1993, p. 2. La autora llama la atención sobre la diferencia con la pintura flamenga, donde el tema ya tenía una importante presencia.
- 24 Estrada, 1986., p.390. Pacheco, *El arte de la pintura*, libro III, c. XI, p. 204.
- 25 Quizá alguno de estos instrumentos sea una vihuela de mano, pero esta observación quedará pendiente por el momento.
- 26 Cervantes, E. *Catedral Metropolitana. Sillería del coro*, p. IV.
- 27 Para un análisis pormenorizado de la pintura del altar del Perdón y su suerte después del incendio, Arroyo, 2009.
- 28 Para el tema de la controversia que hubo después del incendio entre los grupos que Edmundo O'Gorman denominó de la "renovación" y de la "reparación", Rodríguez Kuri, 2007.
- 29 Archivo del Arzobispado de México, Caja 15, Exp. 30 y caja 14, Exp. 14. A pesar de la gran investigación que se ha realizado sobre el pintor mulato Juan Correa, este documento permanecía inédito. En el mismo, el Bachiller Bartolomé Rosales, clérigo presbítero secretario del Cabildo de la Iglesia Catedral, certifica que los señores Deán y Cabildo acordaron que los jueces hacedores mandaran librar "en efectos de fábrica, el costo y precio de los dos lienzos que pintó Juan Correa maestro de pintura vecino de esta ciudad para el frontispicio del coro de esta santa iglesia. Y así mismo lo que costase el marco y guarnición dorada que se le ha de poner según y como justamente se conchabare" Dicho acuerdo se firmó en la Sala Capitular en la tarde del martes 20 de junio de 1684.
- 30 Sigaut, 1986, p. 165 y Gutiérrez Haces, 1999.
- 31 Dabrio, 1993. Según esta autora, las capillas de las catedrales de Sevilla, Granada, Málaga y Córdoba, fueron creadas entre 1550-1560.
- 32 Fernández de Córdova Mimiles, 2005, p. 288.
- 33 Pietschmann, 1999, especialmente pp. 467 y ss.
- 34 Pietschmann, 2008, p. 140.
- 35 Pietschmann, 2008, p. 132.
- 36 Martínez de Cosío, 1964, p. 99.
- 37 E Javier Garbayo Montrabes, "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música de Melchor López (1783-1822)" en *Anuario Musical*, No. 62 (2007): 229-255
- 38 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Qua universa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque... aperiuntur et demonstrantur*. 2 Tomos, Roma, Francesco Corbelli [tomo I] [Ludovico Grignani Tomo II], 1650.
- 39 Mauleón, 2002, p. 4.
- 40 Restle, 2008, p. 277.
- 41 Mayer-Deutsch, 2008, p. 244.
- 42 Estrada de Gerlero, 1986.
- 43 Le agradezco a mi colega, la Dra. Martha Penhos, que me haya sugerido este importante concepto de Niklas Luhman para el análisis de este tema.
- 44 Davies, 2008, p. 150.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo de la Catedral de México. (ACM). *Inventarios*. Libro 6, f.58r y v.
- Archivo del Arzobispado de México, Caja 15, Exp. 30 y caja 14, Exp. 14.
- ARROYO, E. "Biografía de una ruina prematura: *La Virgen del Perdón de Simón Pereyus*" en *Goya*, Número 227, Abril-junio 2009, Madrid, pp. 95-11.
- DABRÍO GONZÁLEZ, M.T. "Los instrumentos musicales en la pintura andaluza" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI-11, 1993,
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, A. "Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia", en *La España Medieval*, 2005, 28, 259-354.
- GARBAYO MONTABES, F. J. "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música de Melchor López (1783-1822)" en *Anuario Musical*, No. 62 (2007): 229-255.
- GUTIÉRREZ HACES, J. et al., *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1999.
- KIRCHER, A. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Qua universa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque... aperiuntur et demonstrantur*. 2 Tomos, Roma, Francesco Corbelleri [tomo I] [Ludovico Grignani Tomo II], 1650.
- MANRIQUE, J.A. "Las catedrales" en *Historia del arte mexicano*, México, SEP-Salvat, 1986.
- MARTÍNEZ DE COSÍO, L. "Documentos para la historia de la Catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 33, 1964, pp. 93-101.
- MAULEÓN RODRÍGUEZ, G. "Nota Introductoria" en Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, Facsímil de los grabados de la edición de Roma, 1723. México, BUAP, UAM-Z, 2002.
- MAYER-DEUTSCH, A. "The Ideal Musacum Kircherianum and the Ignatian Exercitia spiritualia", en Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (editors) *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Boundaries in the 17th. Century*. Theatrum SCientiarum (vol.2), Berlin, Walter de Gruyter, 2008, pp. 235-255.
- MAZÍN, O. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996.
- MAZÍN, O. *Gestores de la real justicia. Procuradores y agentes de las catedrales hispanas nuevas en la corte de Madrid. I, el ciclo de México: 1568-1640*. México, El Colegio de México, 2007.
- NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- PÉREZ PUENTE, L. *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación: la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, 1653-1680*, México, UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, Plaza y Valdés, 2005.
- PIETSCHMANN, K. "La música de Corpus Christi en la Roma del Siglo XVI" en *Lo sagrado y lo profano en la fiesta de Corpus Christi*, México, 2008, p. 132.
- PIETSCHMANN, K. "Música y conjuntos musicales en las fiestas religiosas de la iglesia nacional española de Santiago en Roma antes del Concilio de Trento", en *Anthologica Annua*, 46 (1999), pp. 453-476.
- RESTLE, C. "Organology: The Study of Musical Instruments in the 17th. Century", en Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (editors) *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Boundaries in the 17th. Century*. Theatrum SCientiarum (vol.2), Berlin, Walter de Gruyter, 2008, pp. 257-278.
- Revelaciones*, 2007.
- RODRÍGUEZ KURI, A. "La proscripción del aura. Arquitectura y política en la restauración de la catedral de México, 1967-1971" en *Historia Mexicana*, 224, vol. LVI, N°4, 2007, pp. 1309-1392.
- RUCQUOI, A. *Historia medieval de la península ibérica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.
- SARIÑANA, I. *La catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México*. Edición de Francisco de la Maza. Suplemento 2 del Número 37. de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. 1969 (1ª. Ed. 1968).
- SIGAUT, N. "Capilla de San José" en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México, SEDUE, Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 162-169.
- SIGAUT, N. "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido", en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito del Perú, Organización de Estados Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004, pp. 207-253.
- SIGAUT, N. "El uso de la emblemática en un programa catedralicio" en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skiriffill (editores), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 111-140.
- SIGAUT, N. "La tradición de estos reinos" en *Barroco Hispanoamericano, Arte, territorio, sociedad*. Sevilla, Editorial Grijalvo, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España, 2001, Vol. I, pp. 405-424.
- TOUSSAINT, M. "La primitiva Catedral de México" en *Paseos Coloniales*. México, Editorial Porrúa, S.A., 1983 (1ª. Ed. 1939).
- TOUSSAINT, M. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, México, Editorial Porrúa S.A., 1973.
- VIQUEIRA ALBÁN, J.P. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ZAVALA, S. *El traslado del culto de la antigua a la nueva Catedral de México en 1625*. México, Archivo General de la Nación, 1988.