

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 11, marzo de 2020**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella, Silvia Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Ultradigital Press, S. A. de C.V., Centeno 195, Col. Valle del Sur, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 11 de marzo del 2020, con un tiraje de 100 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México
Distribución gratuita.

Contenido

Presentación <i>Drew Edward Davies</i>	4
Ángeles músicos en capillas otomías, ¿música celestial o fiesta comunitaria? <i>Beatriz Isela Peña Peláez</i>	7
Los manuscritos del <i>Stabat Mater</i> de Juan Gutiérrez de Padlla (1590-1664) <i>Luisa Vilar-Payá</i>	36
Un preludio al Manuscrito Sumaya de la Biblioteca Nacional de México <i>Silvia Salgado Ruelas / María Jesús Ruiz Orihuela</i>	56
Como es príncipe jurado (1715): elogio retórico y disimulo en un villancico de Manuel de Sumaya <i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	60
Notas curriculares	86

Presentación

Drew Edward Davies
Northwestern University

Al inicio de su estudio sobre las parroquias novohispanas, William B. Taylor señala que las iglesias sirven como “puntos de mediación” entre lo humano y lo divino para enmarcar la experiencia sagrada, la cual incluye tanto los ritos en los que participa el individuo a lo largo de su vida (bautismo, confirmación, etc.), como aquellos que se desprenden del calendario anual de las fiestas públicas.¹ Es decir, la iglesia es el espacio físico en el que los misterios sagrados y las realidades cotidianas convergen para reconciliarse o re-significarse en sus respectivos contextos. Esta centralidad de la iglesia significa que sirve también como punto de mediación entre las distintas estructuras del poder social, por ejemplo, entre la autoridad ejercida por el clero secular y la de las órdenes religiosas; o entre el sistema del gobierno virreinal y la doctrina del catolicismo romano; o entre las prácticas culturales de los ámbitos populares y las de las élites. Vistos así, tanto la vida ceremonial como el contenido iconográfico de las artes visuales y los textos cantados del ritual sonoro median mensajes, algunos metafísicos y otros muy terrenales. Esta información incide en el comportamiento, las emociones y la imaginación de los individuos que acuden a las iglesias.

El concepto de la iglesia como punto de mediación es el hilo que une el discurso de los tres artículos que integran este undécimo *Cuaderno del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*. Los trabajos aquí incluidos abordan temas de los siglos XVI, XVII y XVIII relacionados con los centros episcopales del virreinato y con las comunidades indígenas rurales. En los tres casos, los autores tratan productos de la cultura material —obras de arte visual, poesía, música litúrgica y música paralitúrgica— que entregan mensajes que van de la experiencia sacra a la experiencia sensorial de los fieles. Aunque éstos siempre buscan lo auténtico, veremos que estos mensajes mediados por la iglesia suelen ser multifacéticos y variados.

En el primer artículo, “Ángeles músicos en capillas otomíes, ¿música celestial o fiesta comunitaria?”, Beatriz Isela Peña Peláez trata una serie de capillas en territorio otomí —centro-norte de la república mexicana— en las que aparecen representaciones de ángeles músicos pintadas en bóvedas y muros de las estructuras arquitectónicas. A diferencia de los muchos ángeles músicos que desde el periodo gótico se encuentran como elementos arquitectónicos en todo el mundo hispano, algunas de estas figuras

1 William B. Taylor, *Magistrates of the Sacred: Priests and Parishioners in Eighteenth-Century Mexico* (Stanford: Stanford University Press, 1996), 3.

no están vestidas enteramente como ángeles, aunque tengan en la mano instrumentos musicales europeos que, convencionalmente, representan la iconografía de la armonía de las esferas. Reconociendo que estas capillas fueron construidas por la comunidad otomí para su propio uso, y que no fueron patrocinadas por el clero, Peña Peláez deja abierta la posibilidad de que estas figuras musicales hayan ilustrado no solamente la armonía de las esferas —según la tradición española—, sino también elementos de la cosmovisión otomí y de su mundo de celebraciones. Es decir, que es posible percibir simultáneamente dos tradiciones iconográficas distintas.

En el segundo artículo, “Los manuscritos del *Stabat Mater* de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664)”, Luisa Vilar-Payá presenta un estudio minucioso de una obra musical que se preserva en tres fuentes, en dos versiones distintas. La primera versión de este *Stabat Mater* para cuatro voces está presente en los cuadernillos de 1649 que fueron elaborados, según un reciente estudio de la propia Vilar-Payá, para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox.² Después de una discusión detallada de la caligrafía del compositor Gutiérrez de Padilla, Vilar-Payá muestra que, en los márgenes de los folios en que está escrita esta versión, el compositor añadió variantes de la obra que presagian la versión copiada en el libro de polifonía xv, base de las ediciones y grabaciones de la obra hoy conocidas. Este libro de polifonía se encuadernó en 1671, después de la muerte del compositor, aunque la variante descubierta sugiere que todavía fue de puño y letra del compositor de origen malagueño. No obstante, una década más tarde se hizo otra copia de esta obra; se encuentra en un juego de cuadernillos contemporáneos de esta nueva copia en la que se observa que se trata de la primera versión de la obra. En suma, estas múltiples versiones señalan lo relativo del concepto “obra musical” en este periodo: los documentos ofrecen distintas opciones para la realización de una obra y el texto litúrgico que contiene. En este caso, las dos versiones pueden ser consideradas auténticas del compositor, si bien no conocemos exactamente el uso ritual de cada una.

Finalmente, cerramos con un estudio en dos partes sobre el villancico *Como es príncipe jurado*, una obra de Manuel de Sumaya que ha salido nuevamente a la luz. Lo curioso es que los investigadores pioneros que en la primera mitad del siglo xx se ocuparon de la música en México, conocían desde los años treinta de ese siglo la existencia del manuscrito que conserva este villancico, pero ninguno lo había ubicado; no fue sino recientemente cuando se le encontró en la Fonoteca de la Biblioteca Nacional de México. En su preámbulo, Silvia Salgado escribe sobre este hallazgo del documento y presenta sus características físicas. A continuación, Carolina Sacristán discute el

2 Luisa Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano. Un juego de libretos de coro para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox (1649)”, *Revista de Musicología* 40, núm. 1 (2017): 135-176.

marco retórico del poema de Lorenzo Antonio González que forma el texto del villancico y analiza la obra en el contexto de la historia de la veneración de San Pedro en la Catedral de México. Escrito en 1715 (como lo señala la portada), año en que Sumaya accedió al puesto de maestro de capilla, *Como es príncipe jurado* es un villancico cuyo texto, según el análisis de Sacristán, exalta al santo por medio del proceso retórico clásico del elogio. Este villancico, como otros dedicados a San Pedro, es refinado en estilo e indica un alto nivel de entendimiento teológico; de hecho, la sabiduría es uno de los valores subrayados por las coplas de la obra. Como han mostrado varios estudios, la veneración de San Pedro en la Catedral de México creció y se arraigó en la segunda mitad del siglo xvii al haberse recibido una importante donación para cubrir, anualmente, los gastos de una celebración relativamente suntuosa. Sacristán traza el desarrollo de esta celebración en México, catedral que posee ejemplos destacados de iconografía de este santo. Al final, se ofrece una edición de la obra, la cual sirve tanto para el estudio como para la interpretación.

En estos difíciles meses de 2020, en que millones de nosotros alrededor del mundo estamos experimentando el aislamiento social recomendado por las instituciones en su intento de frenar el impacto del coronavirus, es aún más interesante reflexionar sobre la mediación y elaboración de los mensajes metafísicos dentro de las instituciones de poder. Hace siglos, habríamos buscado consuelo e información sobre todo en las estructuras e instalaciones que la religión genera, en lugar de hacerlo en nuestros medios electrónicos. Viendo la iconografía de los santos y los ángeles, escuchando las palabras de los textos cantados, meditando sobre los objetos devocionales, ¿qué habríamos inferido y sentido? Lo cierto es que la capacidad de adaptación y asimilación y la riqueza y variedad de las respuestas que ofrecen los individuos y las comunidades ante estímulos aparentemente iguales, según muestra el contenido de este cuaderno, se han manifestado justamente en la existencia misma del número 11 de *Cuadernos del Seminario*: en un contexto totalmente adverso, ha sido posible que le demos vida pública y ésta ha sido nuestra respuesta a la pandemia que nos aflige y a la vez nos hermana *urbi et orbi*.

Ángeles músicos en capillas otomíes, ¿música celestial o fiesta comunitaria?*

Beatriz Isela Peña Peláez

En asentamientos otomíes del Mezquital hidalguense, del Bajío mexicano, del semidesierto queretano y de la Sierra Gorda guanajuatense hay capillas otomíes de linaje que cercan todos los caminos; en su interior tienen variados programas murales, en muchos de los cuales hay ángeles músicos. Los ángeles suelen ubicarse en las bóvedas de los inmuebles por lo que con escasa reflexión se les asocia con coros celestes;¹

* Parte de la información recabada para desarrollar esta investigación se obtuvo gracias al apoyo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en los proyectos “La mazorca y el Niño Dios. El arte otomí, continuidad y riqueza viva del Mezquital” (IN 401209), “Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria” (IN 402113), “El arte rupestre y la voz de las comunidades” (IN 403616) y “Pensaron su historia en imágenes. Propuestas metodológicas para el estudio del arte indígena” (IN 403120), todos ellos adscritos al Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM y coordinados por la Dra. Marie-Areti Hers.

1 Al analizar la pintura mural de capillas de linaje, Chemin afirma que los ángeles son imágenes trasladadas de la tradición europea con fines evangelizadores, que se acompañan de “rasgos de la vida india de entonces,” como la interpretación de los instrumentos musicales. Heidi Chemin Bässler, *Las capillas-oratorio otomíes de San Miguel Tolimán* (México: Fondo Editorial de Querétaro-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes-Gobierno del Estado de Querétaro, 1993), 100. Peña los asocia con coros angélicos por ubicarse en la bóveda, espacio que a partir de ellos se establece como divino, en relación con los muros. Beatriz Isela Peña Peláez, “La pintura mural como agente de construcción del espacio terrenal y divino, análisis de dos capillas familiares de San Miguel Ixtla, Gto.,” tesis de maestría

sin embargo, al profundizar en el sentido de los murales, se ha podido establecer que la pintura representa elementos de la cosmovisión otomí, de la fiesta como sede de la vida comunitaria y del linaje de cada inmueble.² Esto me lleva a cuestionarme por qué pintar ángeles músicos en muros y bóvedas si los músicos en la fiesta no visten como ángeles; ¿acaso sus pintores pretendieron mostrarlos como jerarquías angélicas o pintaron ángeles para sustituir a los músicos? Para profundizar en este punto he seleccionado algunas capillas ubicadas en los actuales estados de Guanajuato y Querétaro.

Comienzo esta observación con la certeza de que las jerarquías angélicas son figuras europeas asociadas con la divinidad y que son par-

(Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 38, 46-47.

2 La pintura de la Capilla de las Cuatro Esquinas en San Miguel Ixtla, Guanajuato, se relaciona con gran precisión con la forma en que se celebra la Semana Santa en Tepetitlán, Hidalgo, haciendo evidente que el discurso iconográfico registra las festividades comunitarias, su vida cotidiana y la de los linajes. Este vínculo está presente en casi todas las capillas, aunque en algunas es más evidente como en Los Olvera, de Yonté Chico, Alfajayucan, Hidalgo y San Diego, de San Miguel Tolimán, Querétaro. Beatriz Isela Peña Peláez, “Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí,” tesis de doctorado (Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 242-253, 264-270, 276-282, 313-319, figs. IX.9-17, IX.48-50, IX.105-119.

te de una larga tradición en el Viejo Mundo.³ En las capillas otomíes se pintaron, entre otras formas, abriendo los cortinajes que enmarcan el altar de los muros testers, como compañía del sol y la luna en las bóvedas, en asociación con elementos pasionarios y lauretanos en muros y bóvedas,⁴ y como ángeles músicos con instrumentos occidentales.

Capillas otomíes de linaje

Las capillas de linaje fueron edificadas por y para otomíes, no contaron con la participación del clero y por tanto los programas iconográficos no fueron propuestos ni arbitrados por terceros; son producto de la religiosidad indígena en ejercicio de su autonomía como aliados de los europeos en la conquista. La forma de vivir la religiosidad y toda acción ritual al interior de estas capillas eran responsabilidad exclusiva del linaje. Durante la fiesta comunitaria y las velaciones se abrían a la comunidad mas no a otro tipo de visitantes.

Los trabajos sobre ellas datan de finales del siglo xx, y cada vez hay más investigadores que las abordan. La primera en ahondar en su existencia y uso fue Heidi Chemin,⁵ seguida por Raquel Pineda en su estudio arquitectónico,⁶ a

lo que se agregaron trabajos intracomunitarios como el realizado por Arteaga⁷ y algunas tesis sobre San Miguel Ixtla, Guanajuato, y El Mezquital.⁸ Los datos que estos trabajos aportan se integran como sustento del análisis en curso, aunados a un intenso trabajo etnográfico en las diferentes comunidades visitadas,⁹ a la revisión de fuentes primarias y testimonios orales, y al análisis correlacional de pintura mural, arte rupestre y la vivencia de las fiestas.

Las capillas de linaje otomíes son inmuebles que se comenzaron a edificar en el siglo xvi.¹⁰ En el xxi siguen en uso y continúa su construcción, sea para renovar algunas que por cuestiones estructurales o comunitarias ya no pueden usarse, o como nuevas sedes de barrios de reciente surgimiento. Estos inmuebles son popularmente denominados “bóvedas”¹¹ porque casi todos tienen una estructura de piedra recubierta de cal-arena con bóveda de cañón corrido

tituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

- 3 Drew Edward Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-platónico”, en *Cuarto Coloquio Musicat, Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos xvi al xix*, ed. de Lucero Enríquez (México: Coordinación de Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 42-43.
- 4 Véase figs. VIII.8, IX.34, IX.58 y IX.100-101, en Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 226, 285, 298, 312.
- 5 Chemin, *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*.
- 6 Raquel Pineda Mendoza, *Conjuntos devocionales domésticos de Santa María del Pino, Tepetitlán, Hidalgo* (México: Ins-

- 7 Omar Arteaga Paz, *Capillas oratorios, fiestas y arte popular indígena de Villa Progreso* (México: Ayuntamiento de Ezequiel Montes, 2008).
- 8 Susana Espinoza Mayorga y Elena Sofía Ramírez Rosell, “Un pueblo en la historia: San Miguel Ixtla”, tesis de licenciatura (Universidad Iberoamericana, 1996). Beatriz Isela Peña Peláez, “Ystla y sus capillas familiares”, tesis de licenciatura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2010). Alfonso Vite Hernández, “El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad hñähñü del Valle del Mezquital”, tesis de licenciatura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).
- 9 La información recabada sobre estas capillas y su pintura mural es producto del trabajo que he realizado desde 2006 en diferentes comunidades de Guanajuato, Querétaro e Hidalgo.
- 10 Pineda, *Conjuntos devocionales domésticos*, 26-27.
- 11 Aunque es común referirse a estos inmuebles como “bóvedas”, en este artículo utilizaré esta palabra en su sentido arquitectónico y me referiré a las edificaciones como “capillas” o “capillas de linaje”.



Fig. 1. Capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Guanajuato, interior. Foto: Isela Peña.



Fig. 2. Capilla de los Ángeles, San Miguel Ixtla, Guanajuato, detalle, muro testero, pechinas de argamasa, altar y nichos. Foto: Isela Peña.

dividida en dos partes por un arco fajón sostenido por impostas. Para los fines del presente estudio denominaré muro testero al del fondo, según se entra; muro del evangelio al que se encuentra a la izquierda de la entrada, muro de la epístola, al de la derecha, y contratestero al muro donde se abre la entrada (fig. 1).¹²

Casi todas las capillas tienen pechinas y cúpula de crucero simuladas, esto es, no son elementos tectónicos sino ornamentales hechos de argamasa, reforzados por trampantojos pictóricos, como se puede ver en la fig. 1 y en las figs. 4 -6. La puerta se ubica en el muro contratestero o, en ocasiones, en el de la epístola. En todas las capillas hay un pequeño altar adosado al muro testero, con diferentes niveles escalonados y con

oquedades a modo de nichos en la parte inferior (fig. 2).¹³

Cada capilla tiene frente a su puerta de entrada una pequeña construcción (fig. 3), a veces en forma de nicho y otras semejando una capillita de menor tamaño, de escasa profundidad y generalmente abovedada; estas pequeñas edificaciones son denominadas por la gente de las comunidades “calvarios” o “humilladeros”.¹⁴ Cada calvario recuerda al fundador del linaje y, en ocasiones, también a sus antepasados.¹⁵

12 La fig. 1 muestra el arco fajón que divide la bóveda. En el muro del evangelio, en la parte más cercana a la entrada, se observa la procesión del Vía Crucis y, en el testero, a dos ángeles que abren un cortinaje.

13 La fig. 2 muestra el interior de la Capilla de los Ángeles con el cortinaje unido al círculo pintado en la bóveda hacia el muro testero. En la parte baja del altar se observan las dos oquedades tipo nicho.

14 El “calvario” de la Capilla de las Cuatro Esquinas tiene una altura de 1.5 metros.

15 Véase Pineda, *Conjuntos devocionales domésticos*, 85-86; Chemin, *Las capillas oratorio de San Miguel Tolimán*, 75. Arteaga, *Capillas oratorios, fiestas y arte popular indígena de Villa Progreso*, 22, 27. Beatriz Utrilla, Diego Prieto y Hugo Heiras, “Las capillas familiares u oratorios de patrilineaje otomíes y el culto de los antepasados”, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano* (México:



Fig. 3. Capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Guanajuato, exterior, al fondo la capilla y en primer plano el “calvario”.

Foto: Isela Peña.

El carácter de construcciones de linaje que tienen estas capillas se debe a que originalmente estuvieron ligadas a la consanguineidad patrilineal que, en sitios como San Miguel Tolimán, sigue teniendo fuerza y define la posesión de los inmuebles y la organización comunitaria en lo general.¹⁶ En estas capillas se recuerda a los ante-

pasados del linaje o linajes de quienes participan en su cuidado y en las velaciones y fiestas. El vínculo con los abuelos o *xitas* se establece por medio de las cruces de ánimas que permanecen en los altares y al interior de los calvarios o nichos; cada una representa un antepasado fallecido que forma parte de los ancestros del linaje.¹⁷

Las capillas-oratorios de San Miguelito han sido erigidas en honor al primer antepasado común de la ‘descendencia’. La cruz del *xita* ocupa siempre el centro del altar o está colocada al lado del principal santo de la capilla. Las cru-

Instituto Nacional de Antropología e Historia / Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas / Universidad Autónoma de Querétaro / Instituto Queretano de Cultura, 2003), 178-179.

16 Los linajes patrilineales funcionan a partir de la herencia masculina de padres a hijos o, en su defecto, a sobrinos cercanos o distantes. Aunque dichos linajes tuvieron gran fuerza en las diferentes comunidades, paulatinamente han cedido espacio a la participación femenina y se han transformado para preservarse. En la actualidad, los linajes siguen conservando su importancia y centralidad en San Miguel Tolimán, donde la patrilinealidad se ha preservado tanto en la propiedad de las capillas como en quién asume el cargo de “principal” del linaje. Sin embargo, aun en Tolimán hay repartición equitativa de las tareas tradicionales y rituales entre mayordomías masculinas y *tenanches*, o ma-

yordomías femeninas. Los linajes están representados por su principal, que es la cabeza de familia, quien se encarga de mantenerla unida, de organizar la velación de la capilla y de hacer que tanto el inmueble como el linaje participen en las festividades y en la toma de decisiones comunitarias. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 2 de noviembre de 2016.

17 Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 1 de noviembre de 2016.

ces de los demás antepasados están depositadas bien al lado del *xita*, bien en los nichos en el interior de la capilla o en el calvario que se encuentra frente a la puerta de entrada.¹⁸

Las capillas otomíes son peculiares frente a otras similares porque son sedes religiosas familiares,¹⁹ construidas por decisión, intención y acción de los “principales” pertenecientes a nuevos linajes fundados a partir del siglo xvi. Algunas capillas de linaje se abrieron al culto de un poblado o comunidad, transformándose en capillas familiares o comunitarias para regularizar los inmuebles ante las transformaciones en el régimen de posesión de la tierra durante los siglos xviii y xix,²⁰ sometiendo sus programas

murales al escrutinio de autoridades religiosas que validaron su solvencia moral para poder impartir en su interior los sacramentos. Esto se puede constatar en documentos de cambio de uso de los inmuebles como es el siguiente que a continuación cito y que corresponde a la Capilla de Narváez, de Alfajayucan:

Nosotros, el Doctor Divinitatis Don Manuel Posada y Garduño, por la Gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica Arzobispo de Mejico & ... Damos comisión en forma al Cura de Alfajayucan para que pase á visitar el Oratorio de la Casa de Don Francisco Antonio Narvaez, y hallándola decente y surtida de Vasos Sagrados, Ornamentos y demas utensilios necesarios, puesta á continuacion de esta diligencia en que conste, podrá proceder á su bendicion con arreglo á la formula del Ritual Romano; y en consecuencia, concedemos nuestra licencia para que en dicho Oratorio pueda celebrarse el Santo Oficio de la Eucaristia en todos los dias del año escepto el triduo de la Semana Santa y cualquiera Sacerdote, secular ó regular, aprobado en este Arzobispado, declarando, como declaramos, que cumplen con el precepto de oírla Don Francisco Antonio Narvaez, su familia y nobles huéspedes, que con la atencion y reverencia debida asistan á ellas en el referido Oratorio, que sujetamos á nuestra Santa Visita á la de los Yllustrisimos Señores nuestros sucesores,

a los tiempos de sus fiestas extendidas: si no participa con la comunidad pierde el carácter de “capilla”. El término “familiar” explica que la comunidad en torno a una capilla puede ser una o más familias o, incluso un barrio entero, pero siempre funcionan como si fueran un linaje. Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 170-171. En este texto me refiero tanto a las capillas familiares como a las de linaje como “capillas de linaje”.

18 Chemin, *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*, 107.

19 Entre los grupos nahuas, mazahuas y pirinda-matlatzincas hay edificaciones que arquitectónicamente coinciden con las capillas de linaje otomíes, pero no son producto del mismo devenir, porque las de otros pueblos están ligadas al culto arbitrado. Lo más cercano a las capillas otomíes es el adoratorio mazahua con uso familiar y ritual vinculado con la Santa Cruz, las cruces de ánimas y con los fundadores del linaje; pero estos inmuebles fueron edificados conforme al arbitraje del clero, o muy pronto quedaron a expensas de él, careciendo de la independencia que caracteriza a los inmuebles otomíes. El control clerical de las capillas nahuas y de otros grupos dejó constancia en diferentes documentos que se preservan en los archivos. Pineda, *Conjuntos devocionales domésticos*, 78-79. Nahúm de Jesús Noguera Rico, “Inferencia arqueológica de la identidad hñāññū. Los oratorios capillas coloniales”, tesis de licenciatura (Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994).

20 En algunas comunidades los linajes patrilineales fueron sustituidos por otros comunitarios, no consanguíneos, asumiendo la denominación de “capillas familiares”. La sustitución de linajes obedeció a distintas causas, una de ellas el surgimiento de nuevos asentamientos con organización barrial donde varios linajes edificaron la capilla; otra, cuando la comunidad asumió la responsabilidad de un inmueble ante el abandono del linaje propietario. Las capillas familiares no son espacios cerrados; para ser consideradas “capillas” deben estar abiertas a la vida comunitaria y

Gobernadores y Visitadores, y en Poder Vacante á del Señor Vicario Capitular; en virtud de esta licencia, que valga por el tiempo de nuestra voluntad, y sin prejuicio del derecho parroquial. Dada en Mejico: firmada, sellada y refrendada, según estilo, á dos de Junio de mil ocho cientos cuarenta. Bachiller Manuel Arzobispo de Méjico / Francisco Patiño, secretario, Registro Legajo 5° folio 412#.²¹

Cada capilla de linaje tiene temática y estilo propios, de forma que no hay patrones representativos ni una sola calidad pictórica. En algunos inmuebles es evidente una mano educada que nos conduce a algún aprendiz anónimo con acceso a grabados y patrones de representación, mientras que, en otros, las figuras son más cercanas a las pintadas por los otomíes en las barrancas del Mezquital.²² Las capillas de linaje fueron repintadas en diferentes momentos y modificadas desde su origen hasta al menos el siglo xx, ya que se trata de lugares en uso que perte-

necen a particulares y que se ubican al interior de un solar familiar, sin regulación eclesiástica o civil. Por esto es que se han preservado escasos programas murales interiores o exteriores de los siglos xvi o xvii. Los ángeles músicos que aun podemos registrar corresponden a pinturas de los siglos xviii y xix.²³

La falta de presencia del clero en comunidades y capillas parece extraña pero, ya en el siglo xvii, el dominico Thomas Gage observó que los “curas de indios” asumían que los naturales tenían suficiente conocimiento sobre cristianismo; argumentaban que no necesitaban enseñarles nada, ni “enviarles ministros especialmente preparados”; así omitían las visitas a los poblados para administrarles sacramentos y para atender a los enfermos en sus domicilios, beneficiándose con un oficio tranquilo, porque cualquier cosa que se requiriera de ellos les sería solicitada en su monasterio o visita.²⁴ Afortunado descuido que permitió el libre desarrollo de las capillas de linaje otomíes con independencia del sistema clerical, libertad que al parecer no se observó en otros grupos.

Ángeles músicos pintados en capillas otomíes

En mis primeros acercamientos a estas capillas de linaje, en San Miguel Ixtla, Guanajuato, me enfrenté a la presencia de ángeles músicos

21 Entre los documentos conservados por don Francisco Luna, hombre sabio (*badi*) de Alfajayucan, hay un importante acervo de copias de oficios emitidos por el Arzobispado entregadas a los propietarios de inmuebles que cambiaron de uso. La cita corresponde a la versión paleográfica de la aprobación para la Capilla de Narváez, en Alfajayucan. Acervo personal de documentos de Francisco Luna Tavera. En la transcripción he conservado la puntuación y ortografía originales y he desatado las abreviaturas.

22 A partir de los trabajos generados en el marco de los proyectos PAPIIT coordinados por la Dra. Marie-Areti Hers, se compiló un *corpus* iconográfico rupestre del Mezquital. Al vincular algunas figuras pintadas en los muros de las capillas de linaje con otras pintadas en las rocas se observa un patrón estilístico que interrelaciona ambos espacios y que permite afirmar que fueron obra de los mismos artífices, planteando una continuidad representativa del periodo precolombino que se prolonga hasta al menos el periodo virreinal, del arte rupestre del Mezquital a las capillas de linaje.

23 Desde el año 2000 he trabajado en concientizar a comunidades y linajes sobre el valor de las capillas y su pintura mural, para que no se repinten o sustituyan imágenes, en el mejor interés de su conservación.

24 Thomas Gage, *Nueva relación que contienen los viages de Thomas Gage en la Nueva España (1648)*, facsímil de la primera edición española (París, 1838) (Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1950), 66-68, disponible en www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/noticia-sobre-los-viajes-a-la-nueva-espana-de-thomas-gage-946541/pdf (consulta en abril de 2020).



Fig. 4. Capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Guanajuato, ángeles músicos pintados en la bóveda sobre la entrada.
Foto: Isela Peña.



Fig. 5. Capilla de los Ángeles, San Miguel Ixtla, Guanajuato, detalle de la bóveda, el Espíritu Santo rodeado por jerarquías angélicas. Foto: Isela Peña.

en dos de las tres capillas mejor conservadas del lugar.

La Capilla de las Cuatro Esquinas tiene cuatro ángeles músicos en la bóveda inmediatamente sobre la entrada (fig. 4).

En la Capilla de los Ángeles se representan las jerarquías angélicas²⁵ mediante cuatro arcángeles pasionarios, dos en cada uno de los muros laterales y dos más flanqueando el altar que está enmarcado por un cortinaje pintado sobre el muro testero; el cortinaje lo mantienen abierto dos angelitos que, debido al deterioro de la capa pictórica, han perdido color (véase

fig. 2).²⁶ En la parte de la bóveda que está junto al muro testero se observa un círculo formado con doce tronos que rodean al Espíritu Santo, representado por una paloma; alrededor de ésta hay algunos diminutos ángeles músicos, acompañados de otras jerarquías que también están representadas en el resto de la bóveda (fig. 5).²⁷

Ambas capillas fueron pintadas en diferentes momentos por pintores con habilidades disímiles; los resultados van de copias elaboradas por aprendices de oficiales de la pintura a representaciones poco naturalistas del cuerpo angélico asociado con el humano, en particular en los detalles de los rostros y las manos.

Aunque no he identificado modelos usados como referentes en estos inmuebles, es posible

25 Para el Areopagita hay nueve denominaciones angélicas, en tres niveles y organizadas en tres órdenes; cada uno de los nueve niveles es una *hierarkhía* ('sagrado gobierno'). La primera triada (querubines, serafines y tronos) está en contacto con la tearquía (Principio Divino, Dios); la segunda (dominaciones, virtudes y potestades) y la tercera (principados, arcángeles y ángeles) reciben dones y los transmiten de forma inmediata. Dionisio, el Areopagita, "La jerarquía celestial", en *La jerarquía celestial y otros tratados* (Buenos Aires: Losada, 2008), 49, 51, 144-147, 154-155, 159-161.

26 En muchas de las capillas es común encontrar este tipo de cortinaje pintado, regularmente abierto por angelitos que se ubican a los lados; en algunas, este elemento iconográfico fue sustituido por retablos pintados en diferentes estilos.

27 Peña, "Pintura mural como agente de construcción", 24, 26; figs. 55-59, 66-70.

plantear que se trata de la “sinfonía universal” del Salmo 150, como en los templos y cuadros de caballete.²⁸ Al recorrer otros espacios y registrar la pintura mural de más capillas de linaje, el *corpus* angélico resultó abundante, indicando una continuidad discursiva con modelos quizá copiados de muros y bóvedas de templos o de pinturas de caballete.

En el presente trabajo presentaré cinco capillas representativas: las ya mencionadas de los Ángeles y de las Cuatro Esquinas, de San Miguel Ixtla, Guanajuato; las de Ndödo Chica, y los Luna, de San Miguel Tolimán, Querétaro; y la de Santo Tomás, de Tierra Blanca, Guanajuato.

Ángeles músicos

Desde la obra del Areopagita, se aceptan nueve denominaciones angélicas, *hierarkhías* o ‘sagrados gobiernos’ que se organizan en tres órdenes. El tercero, que es la jerarquía inferior, participa de los dones divinos y los transmite de forma inmediata a sus destinatarios: los seres humanos, con los que tiene mayor cercanía. En este orden hay principados o *arkhaí*, que revelan y

conducen al hombre hacia Dios; arcángeles o *archángeloi*, que comandan, guían y vinculan a los principados y a los ángeles, y anuncian eventos al hombre como intermediario de éstos y el ‘Principio Divino’ (Dios); y los ángeles o *ángeloi*, que se manifiestan al hombre y le transmiten mensajes divinos.²⁹

Los nueve sagrados gobiernos han sido representados en la pintura y la escultura desde el medioevo. En la gran cantidad de obras que se han hecho sobre estos seres hay desde serafines y querubines del primer orden, hasta ángeles y arcángeles del tercero. En las capillas otomíes son más comunes estos últimos, cercanos al hombre y en quienes recae su expulsión del Paraíso, pero también le muestran las rutas a seguir para ser salvos y alabar a Dios, siendo éstos los que se representan como músicos. Este orden se asocia con los llamados rompimientos de gloria; en ocasiones portan elementos pasionarios (clavos, cruz, sudario) o lauretanos (espejo, arca, trono, fuente, puerta); en otras suelen presentarse como instrumentistas o cantores, pero son pocos los que se asocian con manuscritos con notación musical o que se muestren leyéndolos.³⁰

Los ángeles músicos son parte de una larga tradición representativa europea. Los instrumentos musicales y los ángeles músicos simbolizan el cielo y la música celeste, inaudible para el hombre, por lo que fueron pintados para

28 La “sinfonía universal” refiere el canto de una orquesta integrada por “todas las naciones y razas, civilizaciones y culturas” fundidas en forma de oraciones y alabanzas al Señor (Salmo 150: 6). En esta metáfora la alabanza se equipara con el canto y la ejecución instrumental, que en pintura y escultura se representó con ángeles músicos y cantores. La traducción del texto bíblico derivó en versiones disímiles de los instrumentos referidos; en algunos casos, sustituyeron dichos instrumentos por otros que los pintores conocían. Antonio Ruiz C., “La música del universo en un sotocoro novohispano: música, ángeles y tradición neoplatónica en el templo de Santiago de Nurio, Michoacán, siglo xvi”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente; testimonios de innovación y pervivencia*, ed. de Lucero Enriquez, vol. II (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 118, 123.

29 Para que “cada hombre haga una ‘acogida amorosa’ del don recibido de Dios”, cada jerarquía realiza y logra: *kátharsis*, purificación, que suprime lo que no es acorde con Dios; *photismós* o *éllampsis*, iluminación, que transmite la ciencia de lo divino mediante la contemplación; y *teleíosis*, perfección, que es poseer la ciencia con voluntad divinizada de permanecer siempre en Dios. Areopagita, “Jerarquía celestial”, 144-147, 154-161.

30 Davies, “La armonía de la conversión”, 42-43.

representar el Paraíso, un tema con mucho auge en el siglo xvi. Los ángeles en rompimientos de gloria como los que observamos en grabados, pinturas de caballete y murales de iglesias y conventos fueron un tema predilecto de artistas aragoneses y salmantinos, presentes en el Nuevo Mundo desde la conquista. El repertorio iconográfico y la normativa de representación vigente en los gremios de pintores definió cómo pintar a los ángeles,³¹ pero esto no obligó a los artífices indígenas que pintaron las capillas, haciendo evidente que no fueron pintores de escuela, aunque pudo tratarse de aprendices que tuvieron contacto con los formatos establecidos y que aprendieron la técnica de temple a la cal con maestros del gremio.

Los pueblos originarios gustaron de la figura de los ángeles, acaso por la insistencia franciscana que introdujo a San Miguel como patrón de poblados, tanto nuevos como preexistentes, en su carácter de enemigo del demonio y encargado de la lucha contra la idolatría indiana. Los indígenas se apropiaron de ellos y los hicieron parte de su *corpus* de imágenes, llevándolos a los murales de las capillas, donde su presencia es abundante.

La música en el Nuevo Mundo

Aunque algunos investigadores sostienen la continuidad de la música indígena como recurso de permanencia y resistencia a la conquista, es difícil respaldar esta postura debido a que tempranamente hubo una importante intromisión de la cultura musical europea, tanto con sus instrumentos y notación en partituras, como

en las temáticas de los cantos que alababan a Cristo Redentor y a la Virgen María.³² Las narraciones tempranas de los trabajos franciscanos en Texcoco (bajo la dirección de fray Pedro de Gante), Tiripetío en Michoacán y en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, así como de otras órdenes religiosas, dan cuenta de la cristianización que se acompañó de enseñar saberes útiles, mediadores en su tarea cristianizante. Entre éstos están los saberes artesanales de las artes manuales, pero también de la música, que tuvo un papel esencial en la evangelización.³³

Ante cualquier duda sobre la recepción y apropiación de la música europea y del aprendizaje en la elaboración de instrumentos, responden las prohibiciones reales para hacerlos y tañerlos en celebraciones religiosas.³⁴ La tarea aculturante de los frailes aprovechó el gusto por la música para acercar a los naturales a la liturgia. Los instrumentos europeos gustaron a los indígenas, quienes se apropiaron de los nuevos sonidos, cantos y estructuras musicales,

32 Piotr Narow, "Ponencia sobre Libros de Coro de la Misión de Chiquitos, Bolivia", en I Coloquio Internacional de Órganos Históricos de Oaxaca, Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, diciembre de 2001.

33 Véase fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, vol. III, ed. de Salvador Chávez Hayhoe (México: Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1945), 64. Fray Juan de Torquemada, *De los veinte libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras dellos indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas della misma tierra*, vol. V, libro XVII, cap. II (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), 320.

34 Véase *Concilios Provinciales Primero y Segundo*, ed. de Francisco Antonio de Lorenzana (México: Imprenta del Gobierno-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020), disponible en <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/7619> (consultado en marzo de 2020).

31 Ruiz, "La música del universo en un sotocoro novohispano", 103.

beneficiando una cristianización efectiva.³⁵ Quizá pudieron preservar las percusiones en función de los nuevos ritmos, sumar las ocarinas a las flautas, aceptar la imposición de modelos interpretativos acompañados de cuerdas y, finalmente, sorprenderse ante la introducción del órgano.³⁶

Pese a que la vivencia de la fiesta asociada a los tiempos de la siembra y la cosecha se ajustó al modelo europeo, la cosmovisión sobrevivió anclada en el cristianismo, transformándose en nuevos modelos cosmogónicos que integraron la creencia prehispánica con la nueva religión, vinculando a Cristo con el sol, a Dios Padre con el *Ājuá* Creador, y a la Virgen con la luna y la Madre tierra. Hubo concesiones hacia los pueblos originarios que abandonaron algunos saberes para abrazar con pasión los introducidos por los conquistadores, como la música, mientras peleaban en el campo espiritual para preservar lo más posible su cosmovisión, los tiempos de fiesta y la relación con sus antepasados.³⁷

35 Véase fray Diego Basalenque, “Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán del orden de nuestro padre San Agustín: hizose en un año 1644 e imprimiose en el año de 1673”, en *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, pról. de Heriberto Moreno, Cien de México (México: Secretaría de Educación Pública, 1985), 124-125.

36 Torquemada, *De los veinte libros rituales y monarquía india-na*, 320.

37 Poder afirmar que en las comunidades otomíes se ha preservado su cosmovisión, es resultado de años de análisis de las imágenes usadas por estos grupos que, aún en el siglo XXI, siguen pintando y representando a sus ancestros o *uemas*, a las fauces del inframundo y del cielo, a la serpiente de lluvia; que continúan elaborando flores y adornos de cucharilla (la cucharilla es un sotol que crece en forma silvestre en el continente) como el *kamí* (también llamado *chimal* o *súchil*), que son torres de hojas de cucharilla que se colocan frente a espacios que se consideran sagrados. Además de preservar sus rituales y vínculos con sus ancestros o *uemas*, abuelos o *xitas*, y con la naturaleza (cerros, monta-

La fiesta otomí

La fiesta es para los otomíes un espacio en el que la comunidad se vuelca hacia sí misma y se cohesiona; funge como medio que la fortalece para resistir los embates del exterior y preservar su cosmovisión y tradiciones, trátese del siglo XVI o del XXI. En muchos de los programas murales de las capillas de linaje se representa la fiesta al narrar algunos detalles sobre ella, así como de la participación del linaje en su patrocinio, hecho éste que testimonia su pertenencia a la comunidad y su bonanza.

El tiempo que se ocupa para los preparativos de la fiesta es muy largo y comprende un preámbulo, la festividad misma, una “post-fiesta” y un cierre; esto transcurre a lo largo de gran parte del año e involucra a toda la comunidad en tareas rotativas que propician la convivencia y el diálogo, a la vez que se construye una relación sana donde cada miembro participa como mayordomo en cierto tiempo, y como ayudante o peón en otro, equilibrando el papel de los diferentes linajes, tanto patrilineales como comunitarios;³⁸ este reparto de tareas es equitativo porque hay complementariedad entre las mayordomías masculinas y femeninas,³⁹ e incluso se integra a miembros de la comunidad que profesan otras religiones.⁴⁰ En la mayoría de las capillas predomina el tema de la fiesta y su patrocinio, sea porque

ñas, barrancas, cuevas, ríos y los espacios que rodean a las comunidades). Para ahondar en estos datos, véase: Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 82-92, 152-162.

38 Antonio Lorenzo, El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo, comunicación personal, 8 de enero de 2015.

39 Erasmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 28 de septiembre de 2016. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 1 de noviembre de 2016.

40 Antonio Lorenzo, El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo, comunicación personal, 8 de enero de 2015.

el linaje aportó algún elemento como los juegos pirotécnicos o la música, o porque encabezó alguna mayordomía.⁴¹ Cada capilla narra fiestas o celebraciones en las que el linaje participó como patrocinador o mayordomo.

Un caso notable es el programa iconográfico de la Capilla de las Cuatro Esquinas, en Ixtla; corresponde a la celebración de la Semana Santa como aún se celebra en Tepetitlán, un poblado del Mezquital, lejos de Ixtla, donde desconocen tanto la existencia misma de Ixtla como la de la capilla y su pintura; de la misma manera que la gente de Ixtla no conoce la existencia de Tepetitlán y había olvidado el sentido de lo pintado en su capilla.⁴² Este caso ejemplifica el vínculo entre la fiesta y su registro en los muros de las capillas de linaje.

La fiesta comunitaria como tema para la pintura mural ofrece un punto de confluencia a programas que tanto en técnica como en su contenido y recursos estilísticos son únicos, diferentes entre sí aun en capillas contiguas y hasta en las que pertenecen a un mismo linaje. Sin embargo, hay elementos comunes a todas ellas como son la relación del patrocinio que ejerce el linaje de la capilla en beneficio de la fiesta comunitaria y la participación del linaje en la fiesta haciendo valer el ser parte activa de la comunidad; de ahí la importancia de la fiesta para ambos.

Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato⁴³

Santo Tomás destaca entre las capillas de linaje por su calidad pictórica. Es posible plantear que el pintor se auxilió de grabados al generar el programa mural.

La bóveda está dividida por un arco fajón; al centro de cada mitad de la bóveda hay una flor hecha con argamasa: de ocho pétalos la que está más cercana a la entrada y de seis la que corre hacia al testero. Ésta se acompaña del sol (junto al arco), de la Virgen (inmediata al muro testero) y de folios con notación musical para instrumentos (fig. 6).

El sol al centro de la bóveda es una imagen relativamente común en templos y capillas de indios, en especial cuando se rodea de ángeles músicos y de folios con notación musical.⁴⁴ A pesar de que en todos los casos se asocia con la divinidad, el sentido del sol es en cada caso diferente.

Los ángeles músicos fueron pintados en las pechinas de argamasa de esta capilla y comparan el espacio pictórico con el sol, con la Virgen y con los folios de música manuscrita. Éstos muestran partes instrumentales y vocales en notación moderna, de lo que se infiere que los ángeles no improvisan la música que están tocando.

La vinculación entre el sol, la Virgen y los ángeles músicos representa visualmente la clasificación conceptual tripartita de la música —vigente en el periodo virreinal— que recupera la tradición neoplatónica de Boecio. Ésta comprende “la música mundana o música del universo”, produ-

41 Tanto la mayordomía masculina como la femenina —*tenanche* o mano izquierda— están organizadas para funcionar en forma rotativa; se estructuran en cuatro rangos que van del mayordomo o mayordoma al cuarto, y cada rango tiene funciones específicas relacionadas con la ornamentación, el desarrollo de la fiesta y la preservación de la tradición. Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 1 de noviembre de 2016. Mayordomas, El Espíritu, Alfajayucan, Hidalgo, comunicación personal, 8 de enero de 2015.

42 Véase Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 265-270.

43 Agradezco al licenciado Juan José Beltrán Zavala el haberme facilitado fotografías para aclarar este apartado.

44 Ruiz, “La música del universo en un sotocoro novohispano”, 135.



Fig. 6. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, bóveda con flor de argamasa, sol, Virgen y folios con notación musical. Foto: Juan José Beltrán Z.

cida por el movimiento de los “cielos, planetas y elementos”, inaudible para el oído humano; la “música humana”, relacionada con el alma, la cual se escucha al interior de cada individuo; y la “música *instrumentalis*” que es “sonora, real y concreta”, producida por tres tipos de instrumentos: “natural” (el canto de los hombres), “artificiales de toque” (instrumentos de cuerda que en el Renacimiento eran considerados instrumentos ‘suaves’ o ‘bajos’), y “de aire u orgánicos” (los aerófonos, que producen música ‘fuerte’ o ‘alta’, categoría que también comprende las percusiones que les acompañan, y el órgano).⁴⁵

Nombrar con precisión los instrumentos que tocan los ángeles músicos es complicado debido a las variantes regionales y a las imprecisiones organográficas; aunado a esto, la mano pictórica

indígena suele ser poco precisa sobre detalles de los instrumentos porque pretenden representarlos sin aspirar a la precisión y, en muchos casos, sin tener mayor conocimiento de ellos salvo haberlos visto alguna vez relativamente cerca, en el mejor de los casos.⁴⁶ Si bien en esta capilla de linaje hay mayor detalle y delicadeza en el tratamiento de los ángeles y los instrumentos comparados con los de otras capillas, y a pesar del cuidado en la proporción corporal y el intento por generar perspectiva en el uso de estructuras arquitectónicas pintadas, hay detalles muy peculiares que no me gustaría calificar de “errores” porque hablan de una forma particular de percibir y reproducir un modelo dado.

Notable en esta capilla son las pechinas de argamasa modeladas no sólo en las esquinas tectónicas que forman muros y bóveda, sino también en esquinas artificiales creadas entre las impostas (arranques) de cada cara del arco fajón, los muros laterales y la bóveda: una especie de doble pechina con cuatro superficies de cada lado del arco (dos anteriores y dos posteriores) a manera de espejos enfrentados, resultando una doble vista: la que mira hacia la entrada y la que mira hacia el altar. De ahí que los ángeles músicos se presenten en pares, uno frente a otro, ocupando dos caras de cada pechina.

Para ejemplificar lo anterior, iniciaré con la pechina-esquina que forman el muro testero, el de la epístola y la bóveda y, a partir de ahí, procederé siguiendo la dirección de las manecillas del reloj, considerando la vista hacia el altar como lado anterior y la vista hacia la entrada como lado posterior. (figs. 7-13).

45 Ruiz, “La música del universo en un sotocoro novohispano”, 131. Davies, “La armonía de la conversión”, 54.

46 Davies, “La armonía de la conversión”, 51.



Fig. 7. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el muro testero y el de la epístola con ángeles tocando trompeta (fanfarria) y violón. Foto: Isela Peña.



Fig. 8. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el arco y el muro de la epístola, con vista hacia el altar: cantor y flautista. Foto: Juan José Beltrán Z.

Un ángel sostiene con su mano izquierda, mostrándola, una foja con notación musical y el texto segundo verso del *Gloria*: “Et in terra pax hominibus”; en la derecha lleva un objeto conspicuo: podría tratarse de un rollo representando el resto de la parte vocal, o bien, la vara para “echar compás”, esto es, para dirigir. (fig. 8). Frente a él, otro ángel toca una flauta travesera, al menos eso implica la postura como la sostiene y la toca, pero el extremo derecho del instrumento

parece una embocadura de flauta de pico en la que sobresale una llave.

Capilla de los Ángeles, San Miguel Ixtla, Guanajuato

La Capilla de los Ángeles adquiere su nombre del considerable número de seres angélicos pintados en su interior, como los cuatro arcángeles pasionarios ubicados en los muros del evangelio y la epístola y los dos que flanquean el altar (véase



Fig. 9. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el arco y el muro de la epístola, viendo hacia la puerta: dulzaina y tambor. Foto: Juan José Beltrán Z.



Fig. 10. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina en la esquina del muro de la epístola y el contratestero: platillos y aerófono peculiar. Foto: Isela Peña.



Fig. 11. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina en la esquina del muro contratestero y el del evangelio: vihuela y arpa. Foto: Isela Peña.



Fig. 12. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el arco y el muro del evangelio, viendo hacia la puerta: flauta travesera y cantor. Foto: Juan José Beltrán Z.



Fig. 13. Capilla de Santo Tomás, Tierra Blanca, Guanajuato, detalle, pechina entre el muro testero y del evangelio: violín y corno. Foto: Juan José Beltrán Z.

fig. 2). En la bóveda, mirando hacia el altar, se marcan cuatro gajos creados con argamasa, simulando arcos y pechinas enfatizados con trampantojos (véase fig. 5). En el primer gajo —que es el que está arriba del altar—, se observa en la parte inferior el Espíritu Santo en forma de paloma rodeado de doce tronos que forman un círculo del cual sale el cortinaje del altar (se alcanza a ver sólo el remate). A la derecha de ese círculo y procediendo de abajo a arriba se observa un ángel que toca un violín y el que le sigue una viola tenor; el siguiente y los dos del lado izquierdo tienen un objeto en sus manos que no es posible identificar, mas por su ubicación y relación con los dos primeros se infiere que se trata de instrumentos musicales y por tanto que estos cinco son ángeles músicos. Por el trazo es evidente que no se trata de una obra de pintores de escuela y que el programa iconográfico de la capilla es obra de diferentes artífices. Aunque

actualmente la capilla está restaurada, el nivel de deterioro ha sido tal que se perdieron muchos detalles de las pinturas.

Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro

Esta capilla cambió de nombre al igual que el linaje: de ser “de la Cruz” pasó a ser “de los Luna”.⁴⁷ En este inmueble hay dos temáticas en su pintura mural: la Natividad, que está representada en el muro contratestero donde se ubica la puerta de entrada, y la fiesta de los arcángeles en septiembre, cuando tiene lugar la fiesta patronal de San Miguel Tolimán y es tiempo de cosecha, representada en los muros laterales.

En la bóveda hay dos soles. Uno está en la sección de la bóveda que está sobre la entrada: es el sol nocturno representado por la linternilla del cupulín y el círculo que la rodea; está acompañado por la luna (fig. 14).

El sol diurno y el sol nocturno, la luna y las estrellas de la bóveda, representan la música del universo y San Felipe de Jesús, pintado en la cruz en el muro de la epístola y llevado al firmamento por ángeles en el muro del evangelio, representa la música humana. Los ángeles músicos producen la música *instrumentalis* con instrumentos “suaves” o bajos y “fuertes” o altos.

En la sección de la bóveda que corre hacia al muro testero se encuentra el astro diurno entre cuatro ángeles músicos. Los cuatro ángeles que lo rodean tocan instrumentos “altos”: dos el tambor y los cercanos al altar, fanfarrias (fig. 15); éstos últimos también sostienen un cuerno de la

47 Anselmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 1 de noviembre de 2016.



Fig. 14. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, vista general de la bóveda. Viendo hacia el altar. Foto Isela Peña.

abundancia afirmando el vínculo entre música y bonanza.⁴⁸

Alrededor de estos ángeles, hay dos conjuntos de cuatro ángeles cada uno. En el del lado de la epístola y procediendo de izquierda a derecha, los vemos tocando laúd, órgano, violín y dulzaina, dos instrumentos “suaves” y dos “fuertes”: (fig. 16). En el del lado del evangelio, un instrumento que no es posible identificar y tres “suaves”: salterio, arpa y laúd (fig. 17).

Casi todos los ángeles músicos pintados en la bóveda están parados sobre una figura en ocre que en algunos casos parece una W y en otros un semicírculo con ondulaciones en la parte supe-

rior, de forma que cada pie queda en una de ellas, como si fueran pedestales.

El salterio rectangular que vemos entre los instrumentos del conjunto del lado de la epístola no es tan común en programas murales, pinturas de caballete o grabados. El salterio fue introducido por fray Pedro de Gante tempranamente; fue muy del gusto de los pueblos indígenas que no sólo lo aprendieron a ejecutar, sino también a elaborar, haciendo innecesaria su importación.⁴⁹ Su forma trapezoidal se modificó y perdieron delicadeza los rosetones de la tapa de resonancia; la caja se transformó en rectan-

48 Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 250.

49 Torquemada, *De los veinte libros rituales y monarquía india*, 320.



Fig. 15. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle de la bóveda con sol diurno y ángeles músicos. Foto Isela Peña.



Fig. 17. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle de la bóveda, salterio trapezoidal, arpa y laúd. Foto Isela Peña.



Fig. 16. Capilla de los Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle de la bóveda, laúd, órgano, violín y dulzaina. Foto Isela Peña.

gular, más grande y pesada. A pesar de que hay algunas representaciones de salterios en pintura o grabado, difícilmente muestran la forma en que se tañe este instrumento, generalmente con uñas o plectros, y colgado del cuello con una banda. En la pintura de la Capilla de los Luna sí vemos la banda al cuello, pero pareciera que se toca sólo con las yemas de los dedos; esto último permite plantear que el pintor desconocía en detalle cómo se tocaba este instrumento, pero que sí estuvo cerca de alguno por cómo la mano se coloca sobre las cuerdas del instrumento. El arpa se presenta como un instrumento alto y pesado que el ángel toca con las manos colocadas en la forma usual y lo propio acontece con el laúd que, con su clavijero doblado, presenta una estructura convencional.

El órgano del conjunto que se localiza del lado del evangelio parece barroco porque el mueble tiene ondulaciones en la parte superior; el fuelle se muestra cerrado y con un implemento largo que facilita el fuelleo.⁵⁰ Los tubos del flautado de fachada se representan con el caño de menor tamaño a la izquierda y el más alto al centro.⁵¹ En el mueble, a un lado del teclado y bajo el flautado, hay pintadas unas protuberancias cónicas que podrían corresponder a una trompetería en batalla muy pequeña.⁵² El teclado carece de semitonos (sólo se observan teclas de un mismo color), porque quizá para el pintor ese era un detalle irrelevante, en contraste con el movimiento de las manos, que fueron pintadas sobre las teclas con los dedos abiertos y extendidos. A la izquierda del órgano hay un ángel que tañe un laúd de gran tamaño, proporcionado y con el clavijero doblado. El violín que toca el ángel que se encuentra a la derecha del órgano tiene unas clavijas muy grandes en proporción con el resto del instrumento; algunos detalles son notables: la tiradera, el puente, las “f”, las partes laterales, la posición de las cuerdas y la forma en que se presenta el arco sobre éstas. La dulzaina es congruente con los formatos generales del instrumento.

50 Al accionar del fuelle también se le denomina ‘fuelleo’ y consiste en el procedimiento de expandirlo y cerrarlo para proveer aire al instrumento que se introduce en los caños o flautas para que suenen.

51 Federico Acitores C. (Palencia), comunicación telefónica y por correo electrónico, febrero y junio de 2020.

52 La trompetería horizontal o en batalla es característica de la organería española; tuvo mucho éxito en el Nuevo Mundo porque permitía posicionar los registros con caños de lengüeta en el exterior de la caja del órgano, en forma perpendicular al mueble, y al resto de los tubos, sobresaliendo de manera muy llamativa, logrando una estética particular y amplificando el sonido producido por la lengüetería, que de por sí es muy potente.

Es complicado establecer si la pintura de estos doce músicos es copia de grabados o de otro tipo de fuente, o si son propuestas pictóricas que muestran a los músicos contratados para la fiesta. Es posible pensar que los músicos fueron vistos por el pintor, al menos de lejos. Resulta difícil saber si se acostumbraba que los músicos usaran trajes de ángeles, o si fue la representación pictórica la que los pintó así para asemejarlos a los modelos iconográficos de los templos; otra posibilidad es que el pintor usara a los músicos que asistieron a la fiesta como modelos para sus ángeles músicos.

Capilla *Ndödo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro

Esta capilla, a diferencia de las tres anteriores, tiene entrada lateral en el muro de la epístola, contigua al contraestero. El nombre de esta capilla no corresponde a un linaje, sino a las características del espacio: *ndödo* significa piedra, porque junto a la capilla había una piedra de toba de cantera de tamaño notable, aunque no mayor a la edificación. La pintura mural al interior de la capilla narra diferentes festividades patrocinadas por el linaje de los Luna, correspondientes a la Natividad, la Semana Santa y la fiesta en honor a San Miguel Arcángel.

En la parte alta del muro del evangelio, junto a la bóveda, se presenta al linaje como ‘familia de arrieros’, con implementos para los viajes y acompañados de burros y mulas de carga (fig. 18), algunos de ellos fueron pintados sobre bases en forma de W, como el ángel pasionario y algunos animales que comparten el espacio pictórico.

Los ángeles músicos se reparten en la bóveda y en la pintura de los muros a ambos lados de la



Fig. 18. Capilla *Ndödo Chica*, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle, arcángel, animales, arrieros y ángeles músicos. Foto: Isela Peña.

nave; por su ubicación y características es posible pensar que participan de las diferentes narraciones iconográficas, realizadas en diferentes momentos y por varios grupos de pintores. Los ángeles de los muros del evangelio y de la epístola fueron pintados sobre pedestales cúbicos y redondeados, mientras que los ángeles pequeños que están en la bóveda tienen una base en forma de W, como los de la Capilla de los Luna. A pesar de esta coincidencia, hay diferencias formales en la pintura que plantean que no se trata del mismo grupo de pintores.

La figura 18 muestra cómo se interrelacionan los discursos pictóricos en las capillas. Tomaré como ejemplo las representaciones que se observan en el muro del lado del evangelio, desde el nivel de la ventana (parte alta del muro) y hasta una tercera parte de la bóveda. En la parte

inferior de la fotografía, de izquierda a derecha, se puede observar un par de ángeles músicos, seguidos de la representación de una imagen de bulto (escultura) de la Virgen María. A continuación, y sobre la ventana, hay una referencia a la creación de los animales en una combinación discursiva del Génesis y la cosmovisión otomí:⁵³ tenues dibujos, casi esgrafiados, de plantas, insectos, aves, venados, reptiles. Después de la ventana está la escultura de San José y luego se observa un ángel músico. Esto muestra dos escenas de narrativas diferentes en

53 Es posible identificar la creación de los animales en alusión al Génesis y a la cosmovisión otomí porque en el árbol de la izquierda hay una serpiente que no reptar, y hacia la derecha está un venado moteado con astas, es decir que tiene atributos de cría en las manchas y de adulto en la cornamenta, lo cual define a *Makunda*, primer ser creado por el *Ájuá*, Dios, y hermano mayor del hombre.



Fig. 19. Capilla Ndödo Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle, ángeles tocando violín, guitarra, tambor. Foto: Isela Peña.

un mismo espacio y un mismo nivel: la primera se refiere a la velación de la Navidad, incluyendo las esculturas y los ángeles músicos. La segunda, que irrumpe, es la que se ubica sobre la ventana. Entre este nivel y el siguiente, que es el desplante de la bóveda, se observa el delicado dibujo de un árbol y un perrito.

Los ángeles músicos se presentan sobre una base cuadrangular, a modo de pedestal; portan trajes similares a los de los arcángeles viajeros del poblado y sus barrios, que acompañan a los bailadores de las diferentes danzas, los cuales tienen una vestimenta semejante a la escultura del arcángel que está en el templo, pero en colores azul, verde, amarillo, blanco y rosa-rojo.⁵⁴

Uno de los dos ángeles músicos que están hacia la izquierda toca un aerófono difícil de identificar (entre serpentón y trompeta de fanfarria), el otro, una trompeta de fanfarria (fig. 18).

En el siguiente nivel hay una hilera de personajes que rodean las figuras al centro de la bóveda: de izquierda a derecha se observa un ave de patas largas y pico alargado; una mujer arriera con vestido blanco ceñido a la cintura, *quexquemetl* y sombrero, con morral y bule en el brazo derecho y una vara en la mano izquierda; una mula con su carga, siguiendo a un señor con pantalón y camisa que carga un bulto en la

54 Cada cuadrilla de bailadores de las diferentes danzas se hace acompañar de su arcángel viajero. Para mayores detalles, véase Beatriz Isela Peña Peláez. "Política, identidad y ritual:

las aristas de las imágenes", *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, año 28, núm. 47: *Arte, subjetividad y política* (junio de 2017): 201-223, disponible en https://publicaciones.xoc.uam.mx/TablaContenidoFasciculo.php?id_fasciculo=800 (consultado en marzo de 2020).

espalda y lleva en su mano izquierda un bordón; poco más adelante se observa un pequeño conejo y después un ángel músico; sigue otro señor con sombrero que jala otra mula con su carga y, hasta la derecha, está un venado moteado en su cuerpo y astas, atributos de *Makunda*, primer ser creado por el *Ájuá* (Dios) y hermano mayor del hombre. El ángel músico se parece en todo a los que se ubican en el nivel inferior de esta imagen y también toca un aerófono que quizá pretendió mostrar un corno.

En lo alto, en la bóveda, se observa un gran ángel pasionario con un pequeño cendal color rosado y una túnica ocre, que lleva en su mano izquierda una corona de espinas; ocupa un espacio casi equivalente a un tercio de la bóveda. A su derecha se observa la esquina de un gran lienzo con fleco en la orilla y algunas banderas triangulares que cuelgan de éste.

La figura 19 muestra otros tres ángeles músicos sobre pedestales redondeados, quienes tocan un violín (zurdo, por cierto), una guitarra y un gran tambor de parche en el que destacan los tensores. Por los instrumentos, la vestimenta y su ubicación en el programa mural es posible pensar que estos ángeles representan a los que participaban en la fiesta de San Miguel, en la que se acostumbra que los bailadores que hacen el papel de los indígenas usen ropaje similar a la del arcángel Miguel del templo. Estos ángeles acompañantes de la danza de San Miguel, según se cuenta en Tolimán, recuerdan la resistencia indígena ante la conquista desde que se levantó el templo parroquial.

Actualmente ya no se acompañan de guitarra. Antes podían ser de tres a cinco músicos por cuadrilla de bailadores, entre los que había uno o dos tipos diferentes de tambores, uno o dos violines, una guitarra y una flautita, pero ahora

ya sólo son tres: un violín y dos percusiones.⁵⁵ Los bailadores de esta danza se agrupan en dos bloques opuestos: indígenas y conquistadores. La vestimenta de los últimos puede ser militar o similar, mientras que los indígenas usan trajes de arcángel en color rojo.⁵⁶ En la actualidad, los músicos no usan vestimenta especial, pero es posible que en el pasado también vistieran como arcángeles porque cuentan que en el pasado se acostumbraba que todos los participantes en la fiesta se vistieran de manta o con trajes de arcángeles, aunque no fueran bailadores.⁵⁷

En la bóveda de esta capilla de linaje hay diferentes ángeles músicos del mismo tipo que los que están en los muros del evangelio y la epístola, acompañados de dos grandes ángeles en cada extremo: los que están hacia el muro contrastero tienen atributos pasionarios mientras que los que se ubican junto al arco son músicos. En la mitad de la bóveda que da a la entrada se pintaron animales y arrieros.

Los dos ángeles músicos representados en la bóveda, que son de mayor tamaño, visten un cendal a modo de cinturón en color café; ambos tocan un tamboril y una flautita, instrumentos que aún se usan en las celebraciones rituales otomíes y que están a cargo de los músicos tradicionales (fig. 20). Algunas características los distancian de las escuelas de pintura; sin embargo, hay cierta cercanía con los de la Capilla de los Luna. Pese a la ausencia de proporción, los detalles relativos a la interpretación de las percusiones fueron cuidados porque se muestra el tamboril

55 Erasmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 17 de octubre de 2018.

56 Peña, "Política, identidad y ritual", 204-209.

57 Erasmo Luna, San Miguel Tolimán, Querétaro, comunicación personal, 17 de octubre de 2018.



Fig. 20. Capilla *Ndôdo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle bóveda, tamboril y flauta. Foto: Isela Peña.



Fig. 22. Capilla *Ndôdo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle bóveda, violón y arpa. Foto: Hébert Hernández.



Fig. 21. Capilla *Ndôdo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle bóveda, trompeta y salterio. Foto: Hébert Hernández.



Fig. 23. Capilla *Ndôdo* Chica, San Miguel Tolimán, Querétaro, detalle bóveda, turiferario y tambor. Foto: Isela Peña.

colgando de la muñeca izquierda y el guante de piel que usan en la mano derecha que es la que acciona la baqueta. Es posible que el pintor usara alguna escultura como modelo, sin embargo, hay un detalle curioso: ambos tienen un punto rojo en cada pie al nivel de los tobillos, como los orificios dejados por los clavos, por lo que quizá copiaron algún Cristo o una escultura

modificada que en sus orígenes hubiera sido Jesucristo para finalmente terminar siendo un ángel o arcángel.

Los de menor tamaño se parecen en figura y vestimenta a los de los muros (véase la parte inferior de la fig.18). Uno sostiene una trompeta mientras que el que está a la derecha tañe un salterio rectangular que carga mediante una banda

que pende de su cuello (fig. 21). Uno más enarbolaba un violón (también como si lo fuese a tocar un zurdo, como el violín de la fig. 19). Junto a él hay un músico sentado, sin traje de ángel ni alas, que sostiene en forma extraña lo que parece ser un arpa (fig. 22). En el último tramo de la bóveda que corre hacia el altar, está representado un ángel turiferario y uno más que toca un pequeño tambor (fig. 23). Donde remata la bóveda e inicia el muro testero, se ve un arcángel sosteniendo uno de los tramos del grueso cordel con borlas con el que se amarra y del que pende el cortinaje abierto encima del altar.

Estos ángeles no son obra de pintores de escuela. Es evidente que al pintor le interesó cómo se tocaban los instrumentos y su forma general, pero no sus particularidades; esto sugiere que vio a los músicos mientras tocaban sus instrumentos, aunque no tan cerca como para registrar los detalles, o bien no fue de su interés hacerlo.

Capilla de las Cuatro Esquinas, San Miguel Ixtla, Guanajuato

Esta capilla, quizá la más importante de Ixtla, es también conocida como La Pinta (figs. 1, 3 y 4). La pintura de la bóveda en el tramo de la entrada muestra cuatro ángeles músicos (fig. 4), enmarcados por otros instrumentos ubicados en festones que se desplantan de las falsas pechinas hacia el centro, donde se unen a una figura circular que es trampantojo de un cupulín, a la vez punto de confluencia o *ku'ta*, lugar en que se intercomunican el espacio de la capilla con el inframundo y el supramundo.⁵⁸ Los instrumen-

tos tocados o mostrados en la bóveda (fig. 4), siguiendo la dirección de las manecillas del reloj, son un órgano positivo con un ángel organista que se ubica sobre el arco fajón; en diagonal, sobre una falsa pechina, hay una bandurria con el clavijero doblado como en los laúdes, y una posible flauta de pico; el ángel que mira hacia el muro de la epístola toca un instrumento similar al corno; le siguen un bajón y un violón en la pechina; el ángel sobre la puerta toca un tambor que parece ser de parche sencillo; sobre la siguiente pechina están una vihuela con clavijero de laúd y una dulzaina; el ángel hacia el muro del evangelio toca un violín; y en la última falsa pechina hay un arpa y una dulzaina.

El órgano positivo es presentado sobre una mesa, con los mascarones en la parte alta de los caños en lugar de encontrarse en la boca de las flautas, con un teclado sin semitonos sobre el cual se posan las grandes manos del ángel. El haber pintado los mascarones en lo alto de las flautas en lugar de hacerlo sobre las bocas de la misma podría deberse a que

yot'a, donde habitan los ancestros y la Virgen de Guadalupe (la luna), y con el siete, 'rat'a, en donde están el *Ájua* (Dios Creador) y *Sidada Kristo* que se vincula con el sol. Francisco Luna Tavera (Seminario del Proyecto PAPIIT, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), comunicación personal, 12 noviembre de 2014.

La figura central acompañada de las cuatro líneas diagonales en un contexto otomí necesariamente nos hace reflexionar sobre la idea del *ñuts'i*. Entre los otomíes, el *ñuts'i* es la representación de un cosmograma donde se muestra la confluencia de los "rumbos del universo", en forma de X con un círculo en el centro, es decir que se trata de un punto de encuentro o *ku'ta* donde se intercomunican. Datos recabados en la investigación etnográfica, con base en explicaciones sobre la flor tutu y el *ñuts'i*, de Francisco Luna Tavera, presentados en las sesiones del seminario coordinado por la Dra. Hers en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

58 Para los otomíes, los primeros cuatro números conforman los rumbos del universo, que confluyen en el cinco, que está al centro de ellos: el *ku'ta*, donde también se interrelaciona el mundo de los vivos con el inframundo, con el seis,

el artífice las vinculó con la forma en que se pinta a los ancestros o *uemas* en las barrancas del Mezquital hidalguense.⁵⁹ A diferencia del órgano de la Capilla de los Luna, el fuelle está lleno a la mitad de su capacidad, indicando que está siendo accionado. Los demás instrumentos son verosímiles en su representación y en la forma en que se ejecutan, pero no precisos organográficamente. En cada festón hay dos instrumentos: un aerófono y uno de cuerda, es decir, un instrumento fuerte y uno suave. El cuerpo de estos ángeles tiene cierta precisión, mas no es obra de un maestro en pintura.

Estos ángeles se complementan con músicos que participan en la representación de la Pasión, en especial como guardias romanos que tocan aerófonos (fig. 1 en el muro del lado del evangelio, próximo a la entrada); esto plantea que en todo momento hay música, por lo que puede decirse que el discurso mural de esta capilla es sonoro. Otro aspecto importante radica en las dos hojas de plantas rituales ubicadas en la base

de cada festón: dos “Santa Rosa”⁶⁰ relacionadas con los músicos y con la fiesta.

Aunado a lo anterior, el discurso iconográfico de esta capilla narra la forma en que la comunidad vivía la Semana Santa, situación que fue olvidada en Ixtla, pero que coincide con la forma en que se vive hoy la Semana Mayor en Tepetitlán, Hidalgo, a pesar de que en tiempos recientes ni en Ixtla tienen idea dónde está Tepetitlán, ni en Tepetitlán han escuchado de Ixtla.⁶¹ Esto no solo permitió interrelacionar a las dos poblaciones a pesar del olvido, sino que también es un indicador de que todas las escenas tienen que ver con la celebración, por lo cual me cuestiono si los ángeles músicos sólo representan ángeles, o a los músicos que participaron en ella, o si se acostumbraba

59 Los *uemas*, para los otomíes, son una raza de gigantes que antecedió al hombre; no tenían articulaciones. Se cuenta que fueron ellos quienes dieron forma a las montañas, construyeron las pirámides y edificaron los grandes conventos. Los hombres les temían y no querían someterse a ellos, por eso un día los invitaron a un festejo, los emborracharon para que se cayeran y no pudieran levantarse porque no tenían articulaciones; así los ofrendaron a la ‘serpiente de lluvia’ —la *bok’yā*—, a la que llamaron con tambores para que a cambio fertilizara la tierra. Pero algunos se quedaron en las rocas de las barrancas, por lo que se suelen pintar sus rasgos faciales enfatizando la estructura de las piedras que les dan vida. Revisar, para mayor detalle, Domingo España S., “Los ancestros de los otomíes de la Sierra Madre Oriental: aportes para una historia regional”, tesis de licenciatura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).

60 La “Santa Rosa” es la mariguana roja y la verde, como la pintada en la bóveda de esta capilla de linaje. Ambas son usadas en forma ritual por los hombres y mujeres sabios de las comunidades, *badis*, tras su participación en la fiesta. En algunos lugares también era usada por los músicos antes de iniciar la velación en la cual participarían tocando sus instrumentos toda la noche y en ocasiones hasta el final de la fiesta, varios días después. Esta planta se usaba como mediadora que vinculaba a los hombres con las deidades. Aunque en Ixtla y en los poblados del Bajío del semidesierto queretano, de la Sierra Gorda guanajuatense y del Mezquital hidalguense no he identificado su uso, los estudios hechos en la Sierra Hidalguense lo corroboran, ya que ahí aún se preserva, y estos pueblos otomíes también tienen el mismo origen, aunque migraron un poco antes. Lourdes Báez Cubero, “El uso ritual de la ‘Santa Rosa’ entre los otomíes orientales de Hidalgo: el caso de Santa Ana Hueytlalpan”, *Cuicuilco*, vol. 19, núm. 53 (enero-abril de 2012): 155-174, disponible en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/3945> (consultado en julio de 2020). Lourdes Báez Cubero, “La Santa Rosa: la ‘medicinita’ que cura el alma entre los otomíes orientales de Hidalgo”, ponencia presentada en el congreso *Plantas sagradas en las Américas*, Ajijic, Jalisco, México, febrero de 2018, disponible en <http://plantas-sagradas-americas.net/> (consultado en enero de 2019).

61 Véase Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 264-269, 272.

que los músicos vistieran como arcángeles; de ser así ocurriría también en otros sitios como Cieneguilla y Tolimán.

Epílogo

Al dar sentido a las pinturas de ángeles músicos en los murales de las capillas otomíes distinguimos dos tendencias pictóricas, una de origen occidental y otra indígena. La primera plantea la presencia de ángeles músicos e instrumentos como parte de un programa iconográfico que evoca la música del universo, mientras que la otomí se ancla en la fiesta comunitaria y en el registro naturalista de los eventos vividos en ella. De tal forma, es posible pensar en esos ángeles músicos como participantes de la celebración, o bien, como referentes simbólicos del patrocinio de la música en alguna festividad por parte de un linaje.

Los discursos iconográficos como el pintado en la Capilla de Santo Tomás plantean que los ángeles músicos son una alabanza a Dios, como lo refieren los cantos; al igual que en la Capilla de los Ángeles. En tanto que en la Capilla de las Cuatro Esquinas se ha probado que cada detalle pintado corresponde a la forma en que se desarrolla la celebración de Semana Santa, al punto de que aún tiene un referente vivo fuera de Ixtla; y en *Ndödo* Chica se muestra la continuidad ritual y festiva de San Miguel Tolimán. Luego entonces, ambos planteamientos tienen razón, y en mayor o menor medida ambos discursos coexisten. En la Capilla de los Luna hay una inclinación mayor al sentido comunitario, pero también está presente la alabanza a Dios al hacer confluir la música mundana o del universo con la *instrumentalis*.

La música fue abrazada junto con la religión y aún forma parte de la vida de las comunidades

otomíes, que no conciben ninguna celebración sin músicos porque la música y su patrocinio son signos de la bonanza comunitaria y de los linajes.⁶²

La música, como parte esencial del discurso litúrgico del siglo xvi, fue útil en la cristianización; desde entonces y hasta la actualidad, es un recurso para preservar la fiesta y la tradición anclada en ella, por una parte católica y europea, pero por otra con la carga cosmogónica otomí precolombina que aún está presente en la forma en que estos pueblos se asumen como cristianos católicos y otomíes.

Los ángeles músicos son figuras con importante presencia en los programas murales de las capillas otomíes; la mayoría de ellos son instrumentistas, aunque hay cantores (figs. 8 y 12). Los ángeles representados y los instrumentos que tocan son europeos y, a juzgar por la notación musical representada, la música que tocaban también. Sin embargo, hubo apropiación de las figuras, de los instrumentos y del sonido, como complemento del proceso de cristianización.

Los ángeles de las capillas de linaje varían en tamaño y forma, tanto como en estilo y proporción; el trazo podría considerarse descuidado y poco delicado; hay evidente ausencia de perspectiva y escaso interés en mostrar personajes e instrumentos, cuyos detalles importan menos que su valor simbólico e iconográfico que interactúa con otras narraciones en imágenes, donde se cuenta la importancia del linaje en la comunidad por su participación en la fiesta, tanto como por su herencia cosmogónica y la forma en que ésta se fusionó con el cristianismo,

62 Pergentino González Luna, San Miguel Ixtla, Guanajuato, comunicación personal, 14 de octubre de 2018.

el cual abrazaron con fervor pero sin abandonar su tradición y creencias.

¿Los ángeles pintados interesan sólo porque se acompañan de instrumentos o hay valoraciones estéticas que considerar sobre las obras en cuestión? La pintura mural de las capillas de linaje se caracteriza por su individualidad, aunque en lo general hay escaso interés en la proporción corporal y en la perspectiva. Al ser pinturas realizadas por y para otomíes, no se pensó en que fueran vistas por nadie ajeno a la comunidad; esto define un destinatario y un patrón de representación. Si bien los pintores de estos inmuebles pudieron aprender observando y quizá ayudando a oficiales de pintura que trabajaron en conventos de poblados y ciudades cercanas, considero difícil que alguno de ellos hubiera sido aprendiz en los talleres importantes de ciudades como Querétaro, y menos aún que se hubiera formado en la Academia, porque no siguen las ordenanzas de la pintura ni muestran manejo de la proporción ni de los elementos formales, además de integrar elementos del arte rupestre a la iconografía cristiana.⁶³

63 Las fuentes ofrecen poca o nula información sobre dónde se formaban los pintores indígenas que regresaban a las comunidades para ejercer el oficio. Ésta es una arista por explorar y ampliar para la historia del arte, ya que la información que se logre recabar ayudará a resolver cuestiones sobre la técnica y el estilo pictóricos que aplicaron a sus programas murales, entre otras obras que han producido.

Al analizar el estilo pictórico descuidado, alternado con figuras estilizadas y mejor proporcionadas, la maestra Gerlero se cuestionaba sobre posibles escuelas en algunos poblados, o bien como parte de los linajes; asimismo, planteaba una formación a cargo de los frailes, quizá como ayudantes de alarifes, quienes terminada la obra regresaban a sus poblados y ejecutaban los programas en templos y Capillas. En particular, observando el contraste entre las flores y las diferentes categorías angélicas de la Capilla de los Ángeles de San Miguel Ixtla, es muy evidente la participación de artis-

No niego que hubo pintores otomíes formados por frailes conforme a las normas del oficio que pueden ser evaluados conforme a éstas. Estos artífices crearon obras de gran calidad estética y técnica como se aprecia en la Capilla de Atotonilco, Guanajuato. Esta capilla de indios muestra la maestría con que el autor otomí pintó los muros y la bóveda, haciendo gala de la finura en el trazo y de su manejo de la proporción y la perspectiva; las figuras y los temas representados también dieron cuenta de su formación en el convento, distante de las escenas sobre vida cotidiana, fiesta comunitaria y la cosmovisión otomí entremezclada con el cristianismo, todo lo cual sí está presente en las capillas de linaje.

Los ángeles pintados importan en este análisis por los instrumentos que portan, ya que los definen como “ángeles músicos”, pero también son relevantes por el buen manejo del temple, un modelo de representación pictórica irregular en cuanto que se trata de un estilo lejano al utilizado por los pintores del barroco. Estos ángeles, al igual que el resto de la pintura mural otomí de las capillas de linaje, no pueden ser analizados desde el canon estético del barroco. En estas obras hay diferentes rangos de desproporción corporal, la paleta de colores es reducida y hay escaso manejo de técnicas para la degradación del color y las veladuras, entre otros detalles técnicos y de carácter estético. El distanciamiento de la pintura otomí en las capillas de linaje respecto del barroco y su canon estético implica una irrupción en la nor-

tas con diferentes habilidades y conocimiento de la pintura, por lo cual la maestra Gerlero insistía que esta capilla pudo ser escuela de pintores, aunque no encontramos fuentes que respaldaran esta afirmación. Elena Isabel Estrada Cuesta de Gerlero, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, comunicación personal, de febrero de 2012 a mayo de 2015.

mativa del Concilio de Trento, lo cual es un reto para el historiador del arte y otros especialistas que debemos generar nuevos paradigmas para comprender el patrón estético de estas obras, acaso más cercanas al arte rupestre otomí de las barrancas del Mezquital hidalguense, individuales en su sentido y forma, así como en su temática y modelos de representación.

Las capillas entendidas como ‘casa de los abuelos’ son espacios donde los miembros de un linaje se vinculan con sus antepasados, presentes en las cruces de ánimas que se colocan en los altares.⁶⁴ Entonces, ¿por qué no habría de haber una fusión entre la música interpretada en las capillas, templos y plazas por músicos de la comunidad o contratados por los linajes, y las alabanzas de los coros angélicos? Más aún cuando el patrocinio de la música es un aspecto fundamental para los linajes otomíes.

Fuentes impresas

Arteaga Paz, Omar. *Capillas oratorios, fiestas y arte popular indígena de Villa Progreso*. México: Ayuntamiento de Ezequiel Montes Querétaro, 2008.

Basalenque, Diego de. “Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán del orden de nuestro padre San Agustín: hizose en un año 1644 e imprimiose en el año de 1673”. En Diego de Basalenque, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, prólogo de Heriberto Moreno, Cien de México. México: Secretaría de Educación Pública, 1985.

Chemin Bässler, Heidi. *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*. Querétaro: Fondo Editorial de Querétaro Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Gobierno del Estado de Querétaro, 1993.

Davies, Drew Edward. “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico”. En *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX. IV Coloquio Musicat*, edición de Lucero Enríquez. México: Coordinación de Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

España Soto, Domingo. “Los ancestros de los otomíes de la Sierra Madre Oriental: aportes para una historia regional”. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Espinoza Mayorga, Susana y Elena Sofía Ramírez Rosell. “Un pueblo en la historia, San Miguel Ixtla”. Tesis de licenciatura en

64 Chemin, “Capillas oratorios”. Pineda, *Conjuntos devocionales domésticos*. Peña, “Espacios, imágenes y rituales”, 109, 121.

- Historia, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Mendieta, Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*, volumen III. México: Salvador Chávez Hayhoe editores, 1945.
- Narrow, Piotr. "Ponencia sobre Libros de Coro de la Misión Chuiquitos, Bolivia". En 1er. Coloquio Internacional de Órganos Históricos de Oaxaca del Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, diciembre de 2001.
- Noguera Rico, Nahúm de Jesús. "Inferencia arqueológica de la identidad hñähñü. Los oratorios capillas coloniales". Tesis de licenciatura en Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- Peña Peláez, Beatriz Isela. "Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí". Tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- . "La pintura mural como agente de construcción del espacio terrenal y divino, análisis de dos capillas familiares de San Miguel Ixtla, Gto.", Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- . "Ystla y sus capillas familiares". Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Pineda Mendoza, Raquel. *Conjuntos devocionales domésticos de Santa María del Pino, Tepe-titlán, Hidalgo*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Pseudo Dionisio, el Areopagita. "La jerarquía celestial", en Pablo Cavallero (trad.), *La jerarquía celestial y otros tratados*, Obras maestras del pensamiento 94. Buenos Aires: Losada, 2008.
- Ruiz Caballero, Antonio. "La música del universo en un sotocoro novohispano: música, ángeles y tradición neoplatónica en el templo de Santiago Nurío, Michoacán, siglo xvii". En *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente testimonio de innovación y pervivencia*, edición de Lucero Enríquez Rubio, volumen II. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Torquemada, Juan de. *De los XX libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras dellos indios occidentales, de sus poblazones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas della misma tierra*, volumen V. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Utrilla, Beatriz, Diego Prieto y Hugo Heiras. "Las capillas familiares u oratorios de patrilineaje otomíes y el culto de los antepasados". En *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad Autónoma de Querétaro, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2003.
- Vite Hernández, Alfonso. "El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad

hñähñü del Valle del Mezquital”. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Fuentes electrónicas

Báez Cubero, Lourdes. “El uso ritual de la ‘santa Rosa’ entre los otomíes orientales de Hidalgo: el caso de Santa Ana Hueytlalpan”. *Cuicuilco* 19, núm. 53: *El uso ritual de enteógenos en México* (enero-abril de 2012): 155-174, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/3945> (consultado en julio de 2020).

Báez Cubero, Lourdes. “La santa Rosa: la ‘medicinita’ que cura el alma entre los otomíes orientales de Hidalgo”. Ponencia presentada en el congreso *Plantas sagradas en las Américas*, en Ajijic, Jalisco, México, febrero de 2018, <http://plantas-sagradas-americas.net/> (consultado en enero de 2019).

Gage, Thomas. *Nueva relación que contiene los viages de Thomas Gage en la Nueva España* (1648). Facsímil de la primera edición española de la Librería de Rosa, París, 1838. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1950, www.cervantesvirtual.com/descargarPdf/noticia-sobre-los-viajes-a-la-nueva-espana-de-thomas-gage-946541/pdf (consultado en abril de 2020).

Lorenzana, Francisco Antonio de, editor. *Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el illmo. y rmo. señor D. Fr. Alonzo de Montúfar en los años de 1555 y 1565: dalos a luz el illmo.*

Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta santa metropolitana iglesia. México: Imprenta del Superior Gobierno de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769, <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/7619> (consultado en marzo de 2020).

Peña Peláez, Beatriz Isela. “Política, identidad y ritual: las aristas de las imágenes”. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* 28, núm. 47: *Arte, subjetividad y política* (junio de 2017): 201-223, https://publicaciones.xoc.uam.mx/TablaContenidoFasciculo.php?id_fasciculo=800 (consultado en marzo de 2020).

Los manuscritos del *Stabat Mater* de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664)

Luisa Vilar-Payá

Universidad de las Américas-Puebla

El *Stabat Mater* de Juan Gutiérrez de Padilla quedó resguardado para la posteridad en tres manuscritos del Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (en adelante, AHVCMP).¹ Una copia se encuentra en el libro de polifonía xv (en adelante LiPolxv),² mientras que otras dos aparecen en juegos de libretes conocidos como legajos 28 y 30 (en adelante L28 y L30).³ Los tres manuscritos son del siglo xvii; sin embargo, el *Stabat Mater* del libro de polifonía no es exactamente igual al que aparece en los legajos. Se trata de una misma obra, pero con dos “marcos” diferentes: los cambios y adiciones son sustanciales al comienzo y al final. Más allá de los escasos pero importantes datos que proporcionan las actas de cabildo, el artículo revisa evidencias codicológicas que permiten establecer la cronología de los manuscritos y re-

pensar procesos de composición y recepción de la obra. También considera la confección de los juegos de libretes (tipo de repertorio, autores incluidos, orden de aparición, marginalia y folios en blanco), analiza diferencias entre las distintas versiones del *Stabat Mater* en términos de contenido musical y caligrafía, compara firmas del compositor que aparecen como adscripciones, y reconoce intervenciones en L28 que no coinciden con el punto musical del maestro de capilla y que implican la presencia de al menos un escribano anónimo.⁴

Antecedentes

Para contextualizar el estudio de los manuscritos resulta útil señalar que el *Stabat Mater* forma parte del grupo de obras que otorgaron fama y reconocimiento a Gutiérrez de Padilla durante la segunda mitad del siglo xx, cuando la música novohispana pasó a ser un tema de interés internacional. Hacia finales de siglo, en 1992, Bruno Turner transcribió y publicó la versión del LiPolxv⁵ que facilitó interpretaciones y grabaciones profesionales del *Stabat Mater* como

- 1 Agradezco a la Arquidiócesis de Puebla los permisos otorgados para analizar los manuscritos, así como para fotografiar y publicar los ejemplos de caligrafía que acompañan este artículo.
- 2 AHVCMP, *Sección música*, libro de polifonía xv (56.4 x 41 cm), (00-2351 en Thomas Stanford, *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* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002), 361.
- 3 AHVCMP, *Sección música*, legajo 28 (foliación mía), y legajo 30 (00-1793 y 00-1794, respectivamente, en Stanford, *Catálogo*, 275).

- 4 Agradezco al proceso de dictaminación los comentarios anónimos que ayudaron a mejorar este artículo.
- 5 Juan Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, en Juan Gutiérrez de Padilla, *Seven Motets*, ed. y transcrip. de Bruno Turner (Lochs, Isle of Lewis: Vanderbeek & Imrie Ltd., 1992), 1-3.

la realizada al año siguiente por el grupo vocal Gregor bajo la dirección de Dante Andreo.⁶

Respecto a la versión contenida en los cuader-nillos (libretes), cabe recordar la importancia de L28 según lo he dejado ver en un artículo reciente de mi autoría en el que voy descubriendo y re-construyendo la relación que guarda el repertorio copiado de este legajo con el entorno poblano y específicamente con el palafoxiano de mediados del siglo xvii.⁷

Nacido en Málaga en 1590, Gutiérrez de Padilla se estableció en la Nueva España desde 1622, año en el que comenzó a realizar en la Catedral de Puebla las funciones de un maestro de capilla auxiliar.⁸ Aunque extremadamente delicado de salud, Gaspar Fernández —el reconocido compositor y maestro de capilla titular en ese entonces— logró sobrevivir hasta septiembre de 1629.⁹ Ese mismo mes, Gutiérrez de Padilla

obtuvo el preciado nombramiento que conservó hasta su fallecimiento en 1664.¹⁰ Junto a la calidad de su música, el aprecio de sus contemporáneos quedó plasmado en diversos testimonios. Entre éstos, las anotaciones manuscritas en libretes de coro como la que aparece en uno de sus motetes copiado en el juego de libretes clasificado como legajo 36: “de Padilla, ynsigne Ma.º de la puebla de los angeles”,¹¹ y en la portada del tiple del coro 2 de L28: “de mi querido maestro juan gutiérrez de padilla”.

La misa compuesta por Francisco Vidales (1632-1702) —organista y compositor cuarenta años más joven— a partir del salmo polifónico *Exultate justi*, de Gutiérrez de Padilla, representa otra forma de festejar y respetar el legado del maestro de capilla. De este homenaje sobreviven las partes para alto y bajo del coro 2, que se presentan en libretes de un lujoso juego manuscrito elaborado con tintas roja y negra y notación romboidal tipo imprenta; la copia del salmo *Exultate justi* compuesto por Gutiérrez de Padilla precede a la misa *Exultate justi*, de Vidales.¹²

6 Juan Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, en *Le Siècle d'Or de la Musique Hispano-américaine*, Groupe Vocal Gregor (Dante Andreo, director), CD, XCP 5014, 1993. Los contenidos de este disco pueden verse en <http://www.medieval.org/emfaq/cds/xcp5014.htm> (consultado el 7 de julio de 2020).

7 Luisa Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano. Un juego de libretes de coro para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del Obispo Palafox (1649)”, *Revista de Musicología*, vol. 41, núm. 1 (2017): 135-176.

8 AHVCMB, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 2, libro 1613-1622, 11 de octubre de 1622, ff. 327v-328, anteriormente citada por Nelson Hurtado en “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles”, *Heterofonía*, vol. 40, núm. 138-139 (2008): 32.

9 Hasta la fecha no se ha podido encontrar el registro de defunción de Gaspar Fernández y las actas del cabildo catedralicio tampoco registran el día de su fallecimiento, pero debió de haber ocurrido entre la tarde del viernes 14 y la mañana del martes 18 de septiembre de 1629. El cabildo se reunía regularmente los martes y en ocasiones los viernes, lo cual ocurrió el viernes 14 de septiembre de 1629, sin que se mencionara nada sobre Fernández. La primera mención ocurre en el acta del martes 18 cuando se solicita que se cite

a Gutiérrez de Padilla para otorgarle el nombramiento de maestro de capilla por haber fallecido Gaspar Fernández. El hecho se corrobora en el acta del martes 25 en donde se registra el nombramiento. AHVCMB, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 3, libro 1627-1633, actas de los días 14, 18 y 25 de septiembre de 1629, ff. 116v-119.

10 AHVCMB, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 6, libro 1663-1668, acta del 22 de abril de 1664, f. 115.

11 AHVCMB, *Sección música*, legajo 36 (00-1801 en Stanford, *Catálogo*, 278).

12 AHVCMB, *Sección música*, legajo 38 (00-1803 en Stanford, *Catálogo*, 278). Un catálogo reciente data estos libretes en 1628, lo cual es imposible porque el compositor Francisco Vidales no había nacido aún. Aurelio Tello, Dalila Franco y Abel Maní Andrade, *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos* (México: Conaculta-INBA 2015), 382.

A los testimonios anteriores se suman los comentarios del cronista Antonio Tamariz de Carmona (1617-1683) que confirman la participación del “insigne maestro licenciado Juan de Padilla y de diestros y aventajados músicos” en las ceremonias de consagración de la Catedral de Puebla (1648).¹³

Tres siglos después, el redescubrimiento del compositor dio importantes pasos en las tesis doctorales de Steven Barwick (1949) y Alice Ray (1953). Barwick transcribió las elaboraciones polifónicas de las perícopas de la *Pasión según San Mateo*, de Gutiérrez de Padilla, en el contexto de un estudio sobre polifonía novohispana.¹⁴ Ray, mientras tanto, centró su atención exclusivamente en el maestro de capilla, transcribió varias obras para doble coro, y analizó elementos sobresalientes de su estilo musical con bastante detalle. Coincidentemente, esta segunda tesis deja ver cómo en ese momento se le confundía con Juan Padilla, maestro de capilla de Toledo hasta 1678, y todavía se pensaba que el compositor había regresado a la Península Ibérica.¹⁵ Dos años más tarde la diferencia quedó aclarada por Robert Stevenson.¹⁶ El conocimiento del repertorio del maestro siguió avanzando en la tesis doctoral de Paul Arim Reitz, quien comparó el estilo de Gutiérrez de Padilla con el de

Vidales, al tiempo que transcribió 24 obras del primero y nueve del segundo. Las versiones del *Stabat Mater* de LiPolxv y de L30 aparecen en dos partes diferentes de la tesis, sin entrar en detalle sobre sus diferencias, relación o posible cronología, aunque sí aclara que las versiones no son iguales.¹⁷ Entre los autores que continuaron investigando diversos aspectos del repertorio y entorno cultural de Gutiérrez de Padilla durante la segunda mitad del siglo xx y principios del xxi destacan: Montserrat Galí, María Gembero, Nelson Hurtado, John Koegel, Gustavo Mauleón y Ricardo Miranda.¹⁸ A ello deben sumarse las transcripciones realizadas por Turner, Ivan

13 Antonio Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1991), 66.

14 Steven Barwick, “Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico”, tesis de doctorado Harvard University, (1949).

15 Alice E. Ray, “The Double-Choir Music of Juan de Padilla”, —tesis de doctorado—, (University of Southern California, 1953).

16 Robert Stevenson, “The ‘Distinguished Maestro’ of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 35, núm. 3 (1955): 364.

17 Paul Armin Reitz, “The Holy Week Motets of Juan Gutiérrez de Padilla and Francisco Vidales: single choir motets from Choirbook XV and Legajo XXX, Puebla Cathedral Archive”, tesis de doctorado, (University of Washington, 1987), 101, 122, 160-163 y 241-245.

18 En orden cronológico: John Koegel, “Gutiérrez de Padilla, Juan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), vol. 6, 148-150; María Gembero-Ustároz, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en *Palafox. Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, coord. de Ricardo Fernández Gracia (Pamplona: Universidad de Navarra, 2001), 461-499; Ricardo Miranda, “Juan Gutiérrez de Padilla, luz de los ángeles en la música”, *Heterofonía*, vol. 34, núm. 125 (2001): 31-49; Nelson Hurtado, “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles”, *Heterofonía*, vol. 40, núm. 138-139 (2008): 29-65; Montserrat Galí Boadella, “Juan de Palafox y la consagración de la Catedral de Puebla a la luz de nuevos textos (1649)”, en *Varia Palafoxiana*, coord. de Ricardo Fernández Gracia (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010), 169-191; Gustavo Mauleón Rodríguez, “Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil: un corpus documental”, en *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, Puebla, coord. de Gustavo Mauleón Rodríguez (México: Secretaría de Cultura, 2010), 179-240; Bárbara Pérez Ruiz, “Una antifona y tres maestros de capilla”, en *Historia de la música en Puebla*, coord. de Gustavo Loyola Medina (Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla, 2010), 63-78.

Moody y Martyn Imrie, publicadas entre 1988 y 2008 en ediciones Mapamundi.¹⁹ Recientemente, en un artículo de mi autoría publicado en 2017, analicé de qué manera la cronología y el tipo de ceremonias llevadas a cabo para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox (del 18 de abril a 6 de mayo de 1649) —descritas a detalle en la crónica de Tamariz (1650)— coinciden con el ordenamiento y tipo de funciones litúrgicas que cubre el repertorio de L28, el mismo donde se encuentra una de las copias del *Stabat Mater* aquí estudiado.²⁰

No sorprende que los libretes de este legajo contengan algunas de las obras más extraordinarias de Gutiérrez de Padilla, seleccionadas por los investigadores e intérpretes del siglo xx para publicación y grabación —aun sin tener idea del contexto que parece haber unido este repertorio a un momento histórico tan singular: la misa *Ego Flos Campi* y los motetes *Salve Regina*, *Domine ad adjuvandum me festina*, *Dixit Dominus*, *Mirabilia testimonia tua* y *Exultate justi*. Ahora bien, independientemente de los fines y del uso que hayan podido tener estos libretes, las obras aquí mencionadas son para doble coro, mientras que el *Stabat Mater* requiere cuatro voces y por ello sólo aparece al final de los libretes del coro 2.

El orden de las obras copiadas en los primeros dos tercios de cada librete se acomoda bien con la cronología de los servicios realizados por Palafox durante los 19 días que transcurrieron desde la consagración de la catedral hasta su despedida. En algunos casos, incluso, resulta posible trazar relaciones entre los acontecimientos religiosos y políticos del momento y las fra-

ses del texto litúrgico que Gutiérrez de Padilla subraya musicalmente.²¹ Hasta donde he podido ver, esto no sucede con el *Stabat Mater*. Si bien es posible contemplar situaciones en las que esta elaboración polifónica pudo haber sido interpretada durante las últimas semanas de Palafox en Puebla, la comparación realizada entre las descripciones de Tamariz y la composición y el contenido de L28 no arroja información certera. Por esta razón, la inclusión del *Stabat Mater* se vuelve más misteriosa, aunque no por ello menos interesante, particularmente cuando se compara esta versión con las de los otros dos manuscritos del siglo xvii en los que esta obra sobrevive. Como se verá más adelante, existen razones para pensar que haya sido el mismo Gutiérrez de Padilla quien incluyera su *Stabat Mater* en los libretes de L28; esto lo haría el manuscrito más antiguo, aunque ésta no parece ser la primera versión de la obra.

El *Stabat Mater* del libro de polifonía xv

Seis meses antes del fallecimiento del compositor, el 2 de octubre de 1663, el cabildo de la Catedral de Puebla ordenó la elaboración de un libro de polifonía para el facistol, íntegramente dedicado a las obras litúrgicas de Gutiérrez de Padilla (actualmente LiPolxv).²² Se desconoce, no obstante, por qué fue hasta el 12 de mayo de 1671 cuando el chantre de la catedral finalmente

19 Todas las ediciones de Mapamundi parten de LibPolXV.

20 Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 146.

21 Luisa Vilar-Payá, “El ideario palafoxiano y la música de Juan Gutiérrez de Padilla: el salmo *Dixit Dominus* y el *Credo* de la misa *Ego flos campi*”, en *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, ed. de Javier Marín-López (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía con Música y Estudios Americanos/Sociedad Española de Musicología, 2020), 541-591.

22 AHVCMR, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 6, libro 1663-1668, 2 de octubre de 1663, fol. 70v.

pudo ordenar su encuadernación.²³ El LiPolxv tiene un total de 253 folios; la foliación debe haberse realizado antes de la encuadernación, ya que se trata de dos unidades codicológicas independientes: la parte “A” termina en el folio 110 y la parte “B” inicia inmediatamente después, mediando el reverso en blanco del folio 110 (último folio de la sección “A”) y el recto en blanco del primer folio de la sección “B” cuya foliación empieza en el número 7. Por esta razón, aunque la foliación de la parte “B” llegue hasta el número 150, de hecho, sólo contiene 143 folios. El *Stabat Mater* se encuentra en los folios 35v-37 de la sección B y, como se mencionó anteriormente, sirvió como fuente para la publicación de 1992.²⁴ En una breve introducción general a esta transcripción y edición, Turner comenta que los indicadores de compás en estos folios se utilizaron “de manera probablemente simbólica, con valores de notas largos en estilo simple (a la usanza de piezas para Semana Santa), con un significado aparente de *diminutio*” (fig. 1).²⁵

Como se ha mencionado, y como puede verse en la fig. 2, la versión de LiPolxv no es igual a la versión contenida en los libretes de L28 y L30.

Además de la variación en notación rítmica, el comienzo de la obra es totalmente distinto y más largo con respecto al *Stabat Mater* del libro de facistol. Las diferencias entre versiones ocurren en las cuatro voces; las flechas que aparecen en la fig. 2 señalan el punto en donde

las elaboraciones polifónicas se vuelven básicamente iguales (con discrepancias menores). Más adelante analizaré cómo el final del *Stabat Mater* del libro de polifonía también difiere de la versión contenida en los legajos.

Dos escenarios hipotéticos emergen a partir de sendas consideraciones: un escenario considera que el L28 parece estar relacionado con acontecimientos que ocurrieron en 1649,²⁶ 26 y, el otro, toma en cuenta que el LiPolxv se terminó de elaborar en 1671. En el primer escenario, se catalogaría el *Stabat Mater* del libro de polifonía como una versión posterior a la del librete L28 y por tanto definitiva; en el segundo, se pondría de manifiesto una práctica cultural arraigada según la cual la existencia de una segunda versión no anulaba ni la utilidad ni el aprecio de una primera versión, no siendo “definitiva” ninguna de ellas. En este sentido, cabe recordar que el concepto de “obra”, tan favorecido a partir del siglo XIX, es un concepto que no puede aplicarse en el contexto del siglo XVII, cuando era posible que distintas versiones de una misma obra —en este caso el *Stabat Mater* de Gutiérrez de Padilla— convivieran e incluso sirvieran a propósitos diferentes. En los siguientes apartados intentaré arrojar alguna luz sobre ciertos aspectos específicos con el fin de ver cuál de las dos hipótesis resulta ser la más viable.

Contenido y estructura de L30

Aunque en las actas de cabildo no se han encontrado datos que permitan conocer el origen de L28 y L30, en ocasiones la información se deduce de los propios manuscritos, como sucede con la relación entre el repertorio de obras contenido

23 AHVCM, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 7, libro 1669-1675, 12 de mayo de 1671, fol. 124.

24 Gutiérrez de Padilla, *Seven Motets*, 1-3.

25 “[...] presumably symbolically, with long note values in simple style (as in some other Holy Week pieces), with the apparent meaning of *diminutio*”. Turner, “Introduction”, en Gutiérrez de Padilla, *Seven Motets*, II.

26 Véase Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 135-176.

en L28, la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox.

L30 también parece revelar datos de su propia historia. Contiene obras para tres y cuatro voces de Francisco Guerrero (1528-1599), Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611), Alonso Lobo (ca. 1555-1617), Fabián Pérez Ximeno (ca. 1595-1654), Francisco López Capillas (1614-1674), Juan García de Céspedes (ca. 1619-1678), Antonio de Salazar (ca. 1650-1715), “Ju de Bargas” (¿?-¿?), el propio Gutiérrez de Padilla y el ya mencionado Vidales. El primer folio exhibe el título “Moteles de quaresma” y los libretes no muestran alteraciones, excepto que en la voz del tenor falta justo el folio inicial que estaría destinado al encabezado general. La elaboración de estos libretes debe ser posterior al fallecimiento de Gutiérrez de Padilla porque, además de contener su *Stabat Mater*, incluyen la versión polifónica del mismo texto compuesta por Salazar, quien a la muerte del maestro de capilla en 1664 era demasiado joven como para que una obra suya se copiara junto a autores tan reconocidos y en libretes de manufactura tan cuidada. L30 no es el resultado de haber reunido y cosido folios disímiles entre sí, sino que se trata de un todo integrado como un juego de cuatro cuadernillos interdependientes, todos elaborados de manera homogénea y profesional, como lo revela la cuidada escritura del texto, la atención en la colocación del nombre del autor de cada obra, la elaboración de un índice al final del librete del bajo y la numeración por página y no por folio (figs. 3 y 4). Asimismo, llama la atención la caligrafía musical por su uniformidad y nivel de detalle, particularmente en la terminación de las plicas.

Existen otras razones para pensar que L30 es posterior no sólo al fallecimiento de Gutiérrez

de Padilla sino a la encuadernación del libro de polifonía LiPolxv (1671). Para sostener este punto, presento tres razonamientos en los que información muy diversa termina imbricada o encajonada.

Primero: aunque no se tengan datos sobre su producción, L30 no parece haber sido importado de otra región (por ejemplo, de la Ciudad de México). No sólo porque contiene obras de Gutiérrez de Padilla y García de Céspedes, dos connotados maestros de capilla de Puebla, sino porque hay obras de Pérez Ximeno, López Capillas, Vidales y Salazar, todos ellos relacionados laboralmente con la Catedral de Puebla, en algunos casos por periodos largos en los que tuvieron que residir allí, aunque hubiesen trabajado también en la Ciudad de México. Es más, en 1679 Salazar dejó la Ciudad de México para convertirse en el primer maestro de capilla laico de la catedral poblana (nombramiento otorgado a pesar de las objeciones de Carlos Valero, miembro de un jurado en el que también participó Vidales).²⁷

Segundo: en el archivo catedralicio se conservan algunos cuadernillos de otro juego de libretes que incluye el motete *Justus ut palma*, de Vidales, y que muestra la misma caligrafía de L30.²⁸

Tercero: L30 incluye diez obras de Vidales, hecho que resulta verdaderamente extraordinario ya que representa la tercera parte de las 32 piezas contenidas en L30. Vidales ingresó como organista titular de la Catedral de Puebla en 1657 —cuando todavía vivía Gutiérrez de Padilla—, pero tantas obras suyas agrupadas en un mismo juego de libretes apunta a un

27 AHVCMB, *Sección gobierno*, serie Actas, caja 7, libro 1675-1680, 22 de agosto de 1679, f. 256v.

28 AHVCMB, *Sección música*, legajo 31 (00-1796 en Stanford, *Catálogo*, 276).



Fig. 1. Juan Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, AHVCMF, LiPolxv, ff.35v-36r. Foto: Luisa Vilar-Payá.

a) *Stabat Mater*, tiple, legajo 28 [f. 29r]:



b) *Stabat Mater*, tiple, legajo 30, p. 16:



c) *Stabat Mater*, tiple, LiPolxv, ff. 35v-37r:



Fig. 2. Juan Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, tiple, comparación de fuentes del AHVCMF. Foto: Luisa Vilar-Payá.

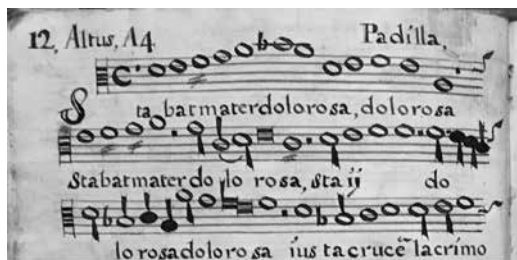


Fig. 3. Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, AHVCMR, L30, alto, p. 12. Foto: Luisa Vilar-Payá.

momento en donde se encontraba ya más establecido como compositor. Se deduce también su posible involucramiento en la selección y el ordenamiento del repertorio porque, en la primera mitad del legajo, sus obras aparecen intercaladas con las de reconocidos autores peninsulares y, en la segunda mitad, intercaladas con las de tres maestros de capilla de la Catedral de Puebla con los que Vidales mismo trabajó. En el cierre de los libretes destaca la secuencia de los tres autores en orden cronológico: Gutiérrez de Padilla, García de Céspedes y Salazar, este último representado sólo por su elaboración polifónica del *Stabat Mater*. El lugar en donde aparece esta obra también sirve para probar la intención de incluir a los maestros de capilla en orden cronológico: en vez de colocar los dos motetes *Stabat Mater* juntos, el de Gutiérrez de Padilla aparece mucho antes que el de Salazar; éste se encuentra casi al cierre de los libretes (véase los números de paginación 16 y 29 en el índice que se muestra en la fig. 4).

Resulta también significativo que una de las primeras obras de los libretes sea un *O Domine Jesu Christe* en donde se aclara que Vidales añadió el tenor “sobre el dúo del maestro Padilla”. Es casi seguro que se trate de un homenaje *post*

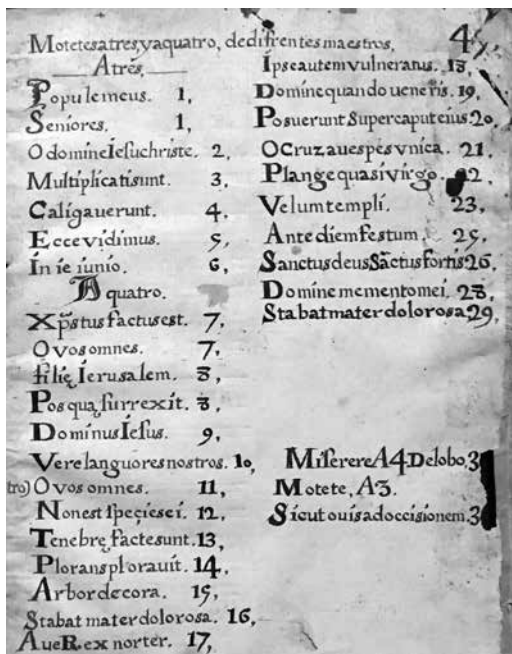


Fig. 4. AHVCMR, L30, librete del bajo, p. 45. Foto: Luisa Vilar-Payá.

mortem al reconocido compositor, que viene a sumarse a la misa *Exultate iusti*, compuesta por el organista y mencionada al principio de este artículo. Al mismo tiempo, un *Sicut orbis*, de Vidales, cierra todos los libretes antecedido por la elaboración del verso *Amplius lava me ab iniquitate mea*, identificado como “Miserere de Lobo”. Por si todo esto fuera poco, llama la atención que entre la antepenúltima y la penúltima obra —el *Stabat* de Salazar y el *Amplius lava me* de Lobo— todos los libretes presenten el equivalente a cuatro páginas vacías (digo equivalente porque en el librete del alto se observan las páginas 26-29 con pentagramas sin música,

mientras que en los de las otras tres voces se extrajo el folio intermedio y la paginación se salta sólo dos números).²⁹ Este hecho muestra que se pensó en copiar más música, pero que se privilegió garantizar que el motete de Lobo y el *Sicut orbis* de Vidales cerraran los libretes.³⁰ El índice del último folio del librete del bajo lo corrobora al mostrar un espacio en blanco antes de las dos obras finales (fig. 4).³¹

¿Se proponía Vidales añadir un par de obras suyas o añadir otra obra de Salazar o una de Miguel Mateo de Dallo y Lana (¿?-1705), maestro de capilla en la Catedral de Puebla a partir de 1688, con quien Vidales también trabajó? Sería demasiado aventurado especular sobre posibles intenciones más allá de las interpretaciones ya expuestas, pero la concatenación de los datos que brinda el análisis de corte codicológico aquí realizado implica que los libretes de L30 son posteriores a 1679, año en el que Salazar recibe el nombramiento de maestro de capilla de la Catedral de Puebla. Simultáneamente, las descripciones de Pérez Ximeno y de López Capillas, que aparecen como “Mtro. Ximeno” y “Maestro Francisco Lopez”, sugerirían una señal de respeto para dos maestros de capilla de la Catedral de México ya fallecidos, además de ser un elemento más que apuntaría hacia una manufactura de los libretes de L30 durante la década de 1680.

En resumen, partiendo de que L28 contiene obras interpretadas durante las festividades de la consagración de la Catedral de Puebla, el orden

de producción de los manuscritos que contienen el *Stabat Mater*, de Gutiérrez de Padilla, parece ser: copiada la mayor parte de L28 para las celebraciones de 1649; alistamiento para encuadernación del LiPolxv en 1671; elaboración de L30 en la década de los años ochenta del siglo xvii. Sin embargo, como dije anteriormente, el estudio que relaciona L28 con la consagración de la Catedral de Puebla no incluye el *Stabat Mater*. Visto que la obra pudo haber sido añadida después, se vuelve entonces necesario analizar su presencia en los libretes de este legajo desde una perspectiva complementaria.

La caligrafía de Gutiérrez de Padilla

Los manuscritos más antiguos que se conocen de Gutiérrez de Padilla son los *Villancicos de Corpus Christi*, de 1628.³² En ese tiempo, el compositor se desempeñaba como auxiliar de maestro de capilla y puede asumirse que él mismo elaboró estos libretes ya que, lejos de poder recurrir a escribanos a su cargo, era él quien estaba contratado para apoyar a Gaspar Fernández. No asombra que estos cuadernillos muestren la mejor caligrafía de un compositor que tenía ya bastante prestigio y que esperaba algún día convertirse en maestro de capilla titular, como terminó ocurriendo al año siguiente. Se antoja lógico que el mismo cuidado se vea reflejado en la elaboración de un juego de libretes relacionado con la consagración de la Catedral de Puebla, y que un porcentaje muy alto de ese legajo —que es el multicitado L28— concuerde con la mejor caligrafía de Gutiérrez de Padilla, a pesar de las

29 En el librete del tiple la paginación brinca del 30 al 33, en el tenor, del 28 al 31 y, en el del bajo, del 29 al 32. AHVCMP, *Sección música*, legajo 30.

30 Página 36 en el librete del tiple, 33-34 en el del alto, 39-40 en el del tenor y 37-38 en el del bajo. AHVCMP, *Sección música*, legajo 30.

31 AHVCMP, *Sección música*, legajo 30, bajo, 45.

32 De estos villancicos se conservan las partes del tiple y el alto del coro 1 y el bajo del coro 2. AHVCMP, *Sección música*, caja 1, legajo 1.1. El catálogo de Stanford sólo registra el cuadernillo del tiple (00-1562 en Stanford, *Catálogo*, 245).

tres décadas que separan estos dos manuscritos. Si bien el análisis del punto musical del compositor ayuda a situar el *Stabat Mater* en el tiempo, la obra presenta un caso de estudio mucho más complejo porque el manuscrito contiene añadiduras que no siempre coinciden con la caligrafía del compositor.

Debido a varios factores, hoy cuesta trabajo discernir cuántos escribanos intervinieron en un mismo documento de tiempos pasados: por un lado, el interés por estandarizar la letra manuscrita aumentó en el siglo xvii; por otro, la enseñanza escolarizada —que incluía detalles de escritura decorativos, como los arcos o “ganchos” que anteceden letras mayúsculas como “A”, “M”, o “T”— propició que individuos que trabajaron o estudiaron juntos terminaran compartiendo trazos tanto básicos como ornamentales. A la par, los documentos elaborados por un mismo compositor o escribano presentan variaciones causadas por la premura, el carácter, la edad o cualquier alteración anímica o somática que pudiera afectar el trabajo de un escribano. Todo ello conduce a un complicado juego de similitudes y diferencias donde la información complementaria es de gran ayuda. Esta información principalmente proviene del conocimiento que se logre alcanzar sobre la particular manera de trabajar de cada compositor y sobre las posibilidades ofrecidas por la institución de adscripción. Como explica Jessie Ann Owens: “El compositor, quien a menudo era el maestro de capilla, en ocasiones funcionaba también como escribano preparando copias en limpio para los intérpretes.”³³ En el caso de

Puebla, resulta claro que maestros de capilla del siglo xvii como Fernández, Gutiérrez de Padilla y García de Céspedes elaboraron copias “en limpio” destinadas a la interpretación.

Existen herramientas y modelos orientados a distinguir a los escribanos que participan en las diferentes etapas de composición y distribución de los manuscritos musicales. Por ejemplo, en un estudio sobre Beethoven, Alan Tyson comparó las formas como cinco copistas dibujaron la clave de Sol, la letra “C” en *crescendo*, y la letra “F” en *forte* y *fortissimo*.³⁴ En este caso, Tyson aisló las letras y claves borrando el pentagrama y colocándolas en un orden que facilita distinguir las variaciones dentro de un mismo copista, y las similitudes o diferencias que mantiene con otros. El análisis de la escritura de claves toma también un papel protagónico en la sistematización de elementos codicológicos y caligráficos que realiza Christine Jeanneret en sus trabajos sobre manuscritos de Frescobaldi y Maria Cavalli.³⁵ No hay espacio aquí para un estudio de gran calado sobre la caligrafía de Gutiérrez de Padilla, pero se necesita revisar algunos elementos básicos, sobre todo porque he afirmado que L28 incluye copias autógrafas, y que contiene la intervención de, por lo menos,

of Musical Composition 1450-1600 (Nueva York: Oxford University Press, 1997), 111.

34 Alan Tyson, “Notes on Five of Beethoven’s Copyists”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 23, núm. 3 (otoño de 1970): 439-471.

35 Christine Jeanneret, “L’œuvre en filigrane. Une étude philologique des manuscrits de Musique pour clavier à Rome au XVII^e siècle”, tesis de doctorado (Faculté des Lettres de l’Université de Genève, 2005), 19, 107-123, 158, 250-251, 264-283, y Christine Jeanneret, “Maria Cavalli: In the Shadow of Francesco”, en *Readying Cavalli’s Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, ed. de Ellen Rosand (Londres: Routledge, 2013), 95-118.

33 “The composer, who was often the *maestro di cappella*, functioned at times as scribe, preparing fair copies for performance.” Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft*

un escribano anónimo. La fig. 5 permite comparar pequeños segmentos de ese legajo con los mencionados villancicos de *Corpus Cristi* de 1628 (L1.1). Con el fin de lograr una presentación breve pero sistemática, el ejemplo agrupa los comienzos de las obras que usan clave de Fa en los libretes de la voz del bajo del coro 2. Por un lado, la selección obedece a que el librete del bajo del coro 1 de los villancicos está perdido y, por otro, a que una de las intervenciones del escribano anónimo se da, coincidentemente, en el librete del bajo del coro 2 de L28.

Gutiérrez de Padilla dibuja la clave de Fa de dos maneras: la primera es la más formal y es la que aparece en todos los ejemplos de la fig. 5,³⁶ mientras que la segunda es la clave de Fa vigente hasta el día de hoy. Cuando utiliza la clave antigua, las líneas horizontales del componente de la izquierda tienden a ser onduladas; el espacio intermedio oscila entre un óvalo tipo “ojo” y una figura rectangular con bordes ondulados, similar a un signo de “aproximadamente igual” ($\approx$). En el ejemplo vemos que la única excepción ocurre en la clave del comienzo del *Mirabilia testimonia* (fig. 5k), donde se utilizan seis líneas, formándose tres “ojos”; como se observa en el siguiente renglón, la clave de Fa retorna al trazo acostumbrado.³⁷

Adicionalmente a la clave de Fa, los segmentos representados en la fig. 5 permiten examinar otros rasgos distintivos de la caligrafía de Gutiérrez de Padilla. Primero: el trazo inclinado y abierto del dígito 8 en la indicación “A 8”, el cual se presenta en varios de sus manuscritos

(fig. 5, segmentos b, e y l). Segundo: la base de la letra “P” como se observa en la adscripción “padilla” (fig. 5, segmentos b, d, k y l). Tercero —y fundamental en este caso—: el remate ojival de las cabezas de las notas, principalmente de las que tienen la plica hacia abajo. Este tipo de punto musical es común en la época y proviene de ciertas maneras de cortar y utilizar la pluma como herramienta de trabajo. Algunos escribanos prefieren redondear la cabeza de la nota y otros tienden a dejarla levantada, como si se dibujara la flama de una vela encendida. En el caso de Gutiérrez de Padilla, las notas muestran esta segunda orientación: cabezas ojivales con una tendencia a girar el ápice hacia el lado derecho.

Finalmente, en *Exultate justi* (fig. 5, segmento l), se observa cómo la escritura del texto y el punto musical mudan de manera drástica a una caligrafía más rápida y cotidiana (el tema lo trabajé con más detalle en el artículo de 2017).³⁸ La escritura del texto con letra encadenada y la informalidad del punto musical sugieren que este motete fue copiado con apremio, o en tiempo y circunstancias completamente diferentes al resto de las obras que integran L28. El *Exultate justi* es la penúltima obra de los libretes del coro 2; corresponde al salmo del Introito de la misa del segundo domingo de Pascua, día del calendario eclesiástico en el que se consagró la Catedral de Puebla. Los libretes de L28 comienzan con la misa escrita para la consagración de la catedral por lo que la aparición de este motete hasta el final —es decir, fuera del orden que correspondería de acuerdo con las celebraciones reportadas por Tamariz— deja duda de si se añadió con premura antes del 18 de abril de 1649, día de la consa-

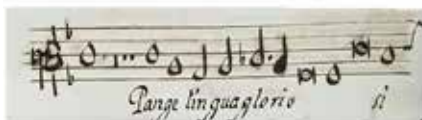
36 La foliación entre corchetes para ubicar la localización de cada segmento es mía.

37 Sobre el uso de capitulares en el L28, véase Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 160-161.

38 Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 166.

Villancicos de Corpus Christi, Gutiérrez de Padilla, autógrafos, 1628, AHVCMP, legajo 1, bajo del coro 2.

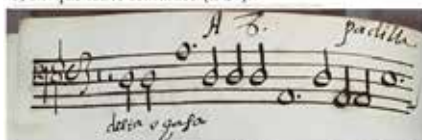
a) Pange Lingua [f. 2r]:



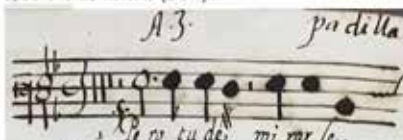
c) Después de comer [f. 3v]:



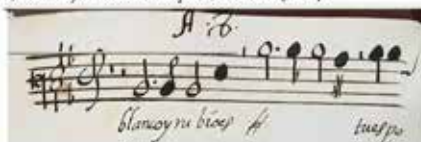
b) Porque todos comamos [f. 2v]:



d) Pero tú de mirarle [f. 6v]:



e) Blanco y rubio es tu esposo, morena [f. 7r]:

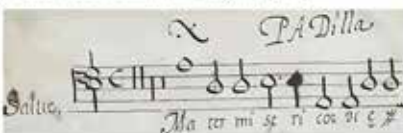


Obras copiadas por Gutiérrez de Padilla, AHVCMP, legajo 28, bajo del coro 2.

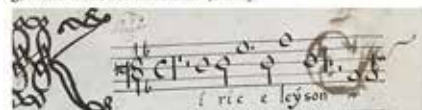
f) Gutiérrez de Padilla, misa Ego flos campi, Kyrie [f. 3v]:



j) Gutiérrez de Padilla, Salve Regina [f. 19r]:



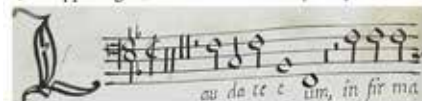
g) Misa de autor anónimo [f. 1ür]:



k) Gutiérrez de Padilla, Mirabilia testimonia tua [f. 21v]:



h) Philippe Rogier, Laudate Dominum [f. 14v]:



l) Gutiérrez de Padilla, Exultate justi [f. 24v]:



i) Gutiérrez de Padilla, Domine ad adjuvandum [f. 16v]:



Fig. 5. Legajos L1.1 y L28: comienzos de obras que contienen clave de Fa en manuscritos de Gutiérrez de Padilla.

gración, o si se incluyó posteriormente de manera incluso simbólica, por ejemplo, para la celebración de algún aniversario de la consagración.

La misma conclusión se puede aplicar al *Stabat Mater* ya que sólo ocupa cuatro voces y aparece como última obra de los libretes del coro 2, después del *Exultate*. Además, en las cuatro voces del *Stabat Mater*, la notación retorna al estilo de nota con terminación ojival, aunque realizado de manera menos cuidadosa o elegante. Como se observa en el segmento de la voz de tiple (fig. 6), si bien el punto musical parece ser de Gutiérrez de Padilla, la escritura denota un tiempo o ciclo de trabajo diferente. Ahora bien, independientemente del momento y del propósito con el que pudo haberse incluido el *Stabat Mater* en los libretes, esta misma parte de la voz de tiple contiene un elemento particularmente revelador: el fragmento final de la obra escrito en un pentagrama añadido en la esquina inferior derecha del folio (fig. 6). La anotación más bien

corresponde a lo que escribiría un compositor, ya que se esperaría una escritura más cuidadosa del escribano que apoya al maestro de capilla. El punto musical del fragmento añadido también parece ser de Gutiérrez de Padilla y, junto con el del *Exultate* del mismo juego de libretes, no sería el único antecedente de este tipo de escritura del compositor, sino que, más bien, resultaría ser el más común en sus manuscritos tardíos.

L28 tampoco representa la única fuente donde el maestro de capilla combina tipos de caligrafías en una misma obra o en una misma página, al contrario, varios juegos de villancicos de la década de los años cincuenta proveen numerosos ejemplos de esta práctica. Uno de ellos es el librete de la voz de tiple de los *Villancicos de 1653* en donde el f.11v (foliación mía), muestra el comienzo de *Albricias, pastores* en una notación de elaboración más rápida (fig. 7). Acto seguido, en el folio a la derecha, aparecen las coplas de ese mismo villancico de Reyes con un punto musical

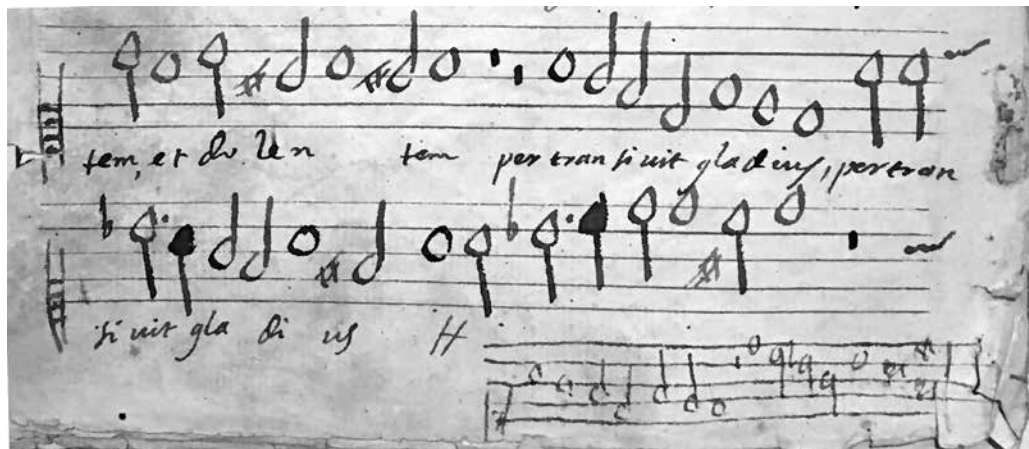


Fig. 6. Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, AHVCMR, L28, coro 2, tiple [f. 29r]. Foto: Luisa Vilar-Payá.



Fig. 7. Gutiérrez de Padilla, *Albricias, pastores*, 1653, AHVCM, L2, tiple [ff.11v-12r]. Foto: Luisa Vilar-Payá.



Fig. 8. Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater 2*, AHVCM, L28, bajo [ff. 26v27r]. Foto: Luisa Vilar-Payá.

un poco más cuidado que enfatiza la cresta ojival de todas las notas (en el folio de la izquierda la terminación ojival sólo se acentúa en valores que no necesitan plica). Aunque sutil en comparación con lo que ocurre en el *Stabat Mater* de L28, el caso de las coplas de este villancico muestra un cambio de caligrafía que, al igual que en el *Stabat Mater*, sugiere el inicio de una nueva jornada de trabajo.

Regresando a la voz del tiple del *Stabat Mater* de L28, a la vuelta del folio donde encontramos el pentagrama añadido (reproducido en la fig. 6), se encuentra una segunda copia de ese mismo fragmento pasado en limpio, pero con un punto musical visiblemente diferente a los que se han observado en el compositor.³⁹ Los otros tres libretes igualmente presentan pasajes del *Stabat Mater* duplicados, aunque la intervención más extensa del escribano ocurre en la voz del bajo (fig. 8).

En todas las épocas han existido diferentes formas de dibujar una nota musical —o cualquier otro signo o letra—, pero si se comparan las figs.

5, 6 y 8 se logra ver cómo, con excepción del fragmento añadido escrito en el f. 29, el compositor y el escribano anónimo recurren a un tipo de trazo muy similar. Esto se aprecia en la configuración del contorno de la cabeza de las notas. Sin embargo, mientras el escribano anónimo procura dibujar un perímetro circular (fig. 8), la tendencia del compositor es la de alargar el trazo hacia arriba y hacia la derecha (figs. 5 y 6). Por supuesto, en los manuscritos de Gutiérrez de Padilla existen notas circulares salpicadas aquí y allá, y lo inverso sucede con la caligrafía del escribano anónimo cuando alarga el trazo de alguna nota, pero la apariencia final de uno y otro es completamente

diferente. Además, los pasajes del *Stabat Mater* copiados por el escribano son más regulares y cuidados, lo cual se espera de alguien que apoya al maestro de capilla, independientemente del esquema laboral que sirva de base. Finalmente, la comparación entre las figs. 5 y 8 permite ver que el escribano anónimo y el maestro de capilla tampoco coinciden en el dibujo de la clave de Fa.

Las dos versiones del *Stabat*

Más allá de contener información sobre lo que parece haber sido un momento significativo en el proceso de composición o recomposición de esta obra, la información obtenida de L28 y el orden de elaboración de las tres fuentes analizadas en la primera parte del artículo permiten argumentar que las dos versiones del *Stabat* coexistieron sin que una llegara a sustituir a la otra. Para facilitar el análisis de esta situación designaré la versión de L28 como “A” (por ser el manuscrito más antiguo) y la del LiPolxv como “B”. Comencemos resumiendo en tres puntos la relación que hay entre ambas versiones: primero: el pentagrama añadido en la parte de la voz de tiple de L28 (fig. 6) coincide con el momento en el que las versiones “A” y “B” comienzan a separarse para concluir la pieza de manera diferente (fig. 9); segundo: L30 es posterior al LiPolxv pero “retoma” la versión “A” de L28, y, tercero: uno o más escribanos intervinieron en L28, pasando “en limpio” los segmentos finales de la versión “A” en los libretes de las otras voces, mientras que en el librete de la voz del bajo se copió la versión “B”. Como resultado, ese librete contiene las dos versiones completas. Algunas diferencias menores en las intervenciones parecen indicar que ocurrieron en distintos momentos: cambios de caligrafía en el texto y variaciones en tinta y grosor de la

39 AHVCMP, L28, coro 2, tiple [f. 29v].

Fuente: AHVCMF, legajo 28, tiple [f. 29r], alto [ff. 26v-27r], tenor [ff. 24v-25r] y bajo [f. 28v]

Corresponde con cambio de caligrafía en el tiple del legajo 28

S
us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

A
us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

T
di - us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

B
per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

Fuente: AHVCMF, LiPol XV ff. 36v-37r

S
di - us, per - trans - i - vit gla - di - us, gla - di - us.

A
di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

T
di - us, per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

B
per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans - i - vit gla - di - us.

Fig. 9. Gutiérrez de Padilla, final del *Stabat Mater*, comparación entre L28 y LiPolxv. Transcripción: Luisa Vilar-Payá.

nota casi imperceptibles en una fotografía; por esta razón, queda abierta la posibilidad de que interviniera más de un escribano anónimo.

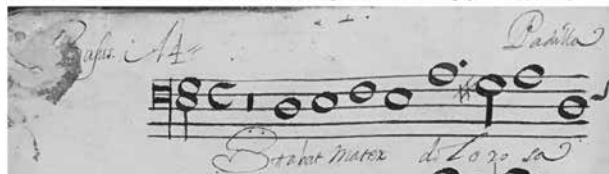
El panorama aquí descrito contradice la idea de obra “final” o “mejorada” y más bien apunta hacia prácticas culturales en donde una elaboración posterior no necesariamente anula la utilización de versiones anteriores. Hay otro

elemento del *Stabat Mater* de L28 que viene a corroborar esta hipótesis: la caligrafía de la adscripción (apellido del autor) es la misma, tanto en la parte de la voz del bajo copiada por el escribano anónimo como en las cuatro partes que parecen copiadas por el compositor (fig. 10). Aún más, esta misma mano emerge en otro legajo del AHVCMF que contiene las ocho partes

a) Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, tiple, AHVCMP, legajo 28 [f. 29r]:



b) Gutiérrez de Padilla, *Stabat Mater*, bajo, AHVCMP, legajo 28 [f. 27v]:



c) Gutiérrez de Padilla, *Letanía*, alto, AHVCMP, legajo 3.1 [f. 1r]:



Fig. 10. Gutiérrez de Padilla, comparación de adscripciones en L28 y L3.1. Foto: Luisa Vilar-Payá.

de una *Letanía*, de Gutiérrez de Padilla.⁴⁰ La fig. 10 muestra un ejemplo de cada caso: versión “A” para la voz de tiple de L28, versión “B” para la voz del bajo del mismo legajo, y la voz del alto del coro 1 de la *Letanía*. Los ejemplos de la fig. 10 muestran tres de un total de trece adscripciones que, por su parecido, difícilmente implican más de un escribano. Hasta ahora, no se han encontrado evidencias que pudieran relacionar esta firma con la mano de Gutiérrez de Padilla; sin

embargo, independientemente de quién pudo haberlas colocado y en qué momento lo hizo, la relación establecida demuestra la existencia de un mismo escribano interesado en identificar las dos versiones del *Stabat Mater* junto con otros manuscritos del maestro de capilla.

Respecto a la existencia de dos versiones musicales de la misma pieza y al orden de composición, es posible pensar que Gutiérrez de Padilla partió de una versión previa, que incluso podría haber sido la versión “B”, en un manuscrito hoy perdido. Es lógico que para la consagración de la Catedral de Puebla el maestro de capilla

⁴⁰ AHVCMP, Sección música, legajo 3. Obra clasificada incorrectamente como “Misa a 8 voces” en 00-1568, Stanford, Catálogo, 246, corregido en Tello, *Catedral de Puebla*, 229.

compusiera obras nuevas y también adaptara otras ya compuestas. Además, el acontecimiento incluyó servicios funerarios para el traslado de los restos de obispos anteriores. Esto explicaría la coexistencia de una versión más sintética (“B”) y otra más extensa con un comienzo imitativo y una cadencia final que incluye el intervalo de tercera (“A”). El análisis musical de las dos versiones completaría el panorama, pero saldría del alcance y espacio de este artículo cuyo objetivo es otro: mostrar cómo el análisis sistemático de corte codicológico utilizado en estos manuscritos musicales contribuye al estudio de los procesos de composición, recepción y conceptualización de la música virreinal de la Nueva España desde perspectivas poco exploradas hasta ahora.

Conclusiones

La metodología del artículo se centró en el análisis de evidencias codicológicas gracias a las cuales se pudo establecer la cronología de tres manuscritos y repensar procesos de composición y recepción de una obra del siglo XVII. La primera parte se concentró en la confección de dos juegos de libretes de coro en los que se examinaron repertorios, autores incluidos, orden de aparición, folios en blanco y marginalia. Para complementar el análisis de la cronología de las fuentes —y para argumentar la existencia de una copia autógrafa del *Stabat Mater* de Gutiérrez de Padilla— se analizaron diferencias entre dos versiones de la elaboración polifónica en términos de contenido musical y caligrafía. Esto llevó a reconocer intervenciones en L28 que coinciden con el punto musical del maestro de capilla y otras que implican la presencia de al menos un escribano anónimo.

Existen dos versiones musicales del *Stabat Mater*: una se conserva en L28 y L30 del AHVCM,

y otra en el libro de polifonía que el cabildo catedralicio ordenó copiar poco antes de que falleciera el compositor. En el artículo argumento que la copia más antigua y autógrafa es la de L28. La antigüedad de la fuente se sostiene porque el legajo contiene, en la caligrafía del compositor, repertorio que pudo utilizarse durante la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox y Mendoza (1649). Por otro lado, es posible que durante esta coyuntura histórica el maestro de capilla reutilizara algunas de sus obras y que un fragmento añadido, que se encuentra en la parte de la voz de tiple de L28, corresponda a la reescritura de una versión preexistente del *Stabat Mater*.

Además de esta copia autógrafa, los libretes para las voces de tiple y bajo de este mismo L28 contienen partes del *Stabat Mater* escritas por una mano diferente, casi seguro en tiempos posteriores y en folios que originalmente habían quedado vacíos.⁴¹ Llama la atención que el librete para la voz del bajo muestre una versión distinta de la pieza (en comparación con la que muestran las otras partes vocales) y que ésta concuerde con la del LiPolxv, un manuscrito copiado entre 1663 y 1671.

Finalmente, L30 claramente se vincula con el organista y compositor Vidales, quien también fue gran admirador de Gutiérrez de Padilla. Esta fuente reproduce la versión del *Stabat Mater* que se encuentra en el manuscrito más antiguo, aunque por el repertorio que contiene se deduce que los libretes se copiaron alrededor de 1680, cuando Gutiérrez de Padilla había ya fallecido y cuando el LiPolxv estaba ya terminado. Todo

41 Vilar-Payá, “Lo histórico y lo cotidiano”, 169.

esto apunta a que dos versiones de la misma obra pudieron coexistir durante varias décadas.

Las evidencias con las que trabajé en el artículo muestran la evolución de una obra en diferentes momentos de la historia de la Catedral de Puebla y también apuntan a una concepción que difiere del concepto de “obra” ya que, por lo menos durante tres décadas, todo indica que las dos versiones existentes de este *Stabat Mater* coexistieron y lograron mantener el interés de los músicos catedralicios.

Abreviaturas

AHVCMP: Archivo Histórico del Venerable Cabil
do Metropolitano de Puebla

Fuentes documentales

AHVCMP, *Actas de cabildo*, libros 1613-1622, 1627-1633, 1663-1668, 1669-1675, 1675-1680.

AHVCMP, *Sección música*, legajos, 1.1, 2, 3.1, 28, 30, 31, 36, 38.

AHVCMP, *Sección música*, libro de polifonía xv.

Fuentes impresas

Barwick, Steven. “Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico”. Tesis de doctorado, Harvard University, 1949.

Galí Boadella, Montserrat. “Juan de Palafox y la consagración de la Catedral de Puebla a la luz de nuevos textos (1649)”. En *Varia Palafoxiana*, coordinado por Ricardo Fernández Gracia, 169-191. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010.

Gembero Ustároz, María. “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”. En *Palafox. Iglesia, cultura y estado en el siglo XVII*, coordinado

por Ricardo Fernández Gracia, 461-499. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001.

Gutiérrez de Padilla, Juan. *Seven Motets*, edición y transcripción de Bruno Turner. Lochs, Isle of Lewis: Vanderbeek & Imrie Ltd., 1992.

Hurtado, Nelson. “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles”. *Heterofonía* 40, núm. 138-139 (2008): 29-65.

Jeanneret, Christine. “L’œuvre en filigrane. Une étude philologique des manuscrits de Musique pour clavier à Rome au XVII^e siècle”. Tesis de doctorado, Faculté des Lettres de l’Université de Genève, 2005.

Jeanneret, Christine. “Maria Cavalli: In the Shadow of Francesco”. En *Readying Cavalli’s Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, edición de Ellen Rosand, 95-118. Londres: Routledge, 2013.

Koegel, John. “Gutiérrez de Padilla, Juan”. *Diccionario de la Música Española e Hispano-americana*, dirección de Emilio Casares, vol. 6, 148-150. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Mauleón Rodríguez, Gustavo. “Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil: un corpus documental”. En *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, coordinación de Gustavo Mauleón Rodríguez, 179-240. México: Secretaría de Cultura, 2010.

Miranda, Ricardo. “Juan Gutiérrez de Padilla, luz de los ángeles en la música”. *Heterofonía* 34, núm. 125 (2001): 31-49.

Owens, Jessie Ann. *Composers at Work. The Craft of Musical Composition, 1450-1600*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.

Pérez Ruiz, Bárbara. “Una antifona y tres maestros de capilla”. En *Historia de la música*

- en Puebla, coordinado por Gustavo Loyola Medina, 63-78. Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla, 2010.
- Ray, Alice. "The Double-Choir Music of Juan de Padilla". Tesis de doctorado, University of Southern California, 1953.
- Reitz, Paul Armin. "The Holy Week Motets of Juan Gutiérrez de Padilla and Francisco Vidales. Single Choir Motets from Choirbook XV and Legajo XXX, Puebla Cathedral Archive". Tesis de doctorado, University of Washington, 1987.
- Salazar, Antonio. *Obras en latín*, transcripción y edición de Bárbara Pérez Ruiz. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.
- Stanford, 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*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002.
- Stevenson, Robert. "The 'Distinguished Maestro' of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla". *Hispanic American Historical Review* 35, núm. 3 (1955): 363-373.
- Tamariz de Carmona, Antonio. *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su Catedral*. México: Secretaría de Cultura, 1991.
- Tello, Aurelio, Dalila Franco y Abel Maní Andrade. *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
- Tyson, Alan. "Notes on Five of Beethoven's Copyists", *Journal of the American Musicological Society* 23, núm. 3 (1970): 439-471.
- Vilar-Payá, Luisa. "El ideario palafoxiano y la música de Juan de Gutiérrez de Padilla: El salmo *Dixit Dominus* y el Credo de la misa *Ego flos campi*". En *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, edición de Javier Marín López, 543/568. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía con Música y Estudios Americanos/Sociedad Española de Musicología, 2020.
- Vilar-Payá, Luisa. "Lo histórico y lo cotidiano. Un juego de libretes de coro para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox (1649)". *Revista de Musicología* 40, núm. 1 (2017): 135-176.

Fuentes sonoras

Le Siècle d'Or de la Musique Hispano-américaine, 1993, Groupe Vocal Gregor, Dante Andreo (director), CD, XCP 5014, 1998.

Fuentes electrónicas

Le Siècle d'Or de la Musique Hispano-américaine Groupe Vocal Gregor - Dante Andreo, dir. XCP 5014, <http://www.medieval.org/emfaq/cds/xcp5014.htm> (consultado el 7 de julio de 2020).

Un preludio al Manuscrito Sumaya de la Biblioteca Nacional de México

Silvia Salgado Ruelas

*Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México*

María de Jesús Ruiz Orihuela

*Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México*

En la primavera de 2018, la encargada de la Fonoteca de la Biblioteca Nacional de México (BNM) puso en mis manos un manuscrito de música que ella consideró sería mejor depositar en la Sección de Manuscritos del Fondo Reservado debido a su antigüedad y manufactura. Cabe apuntar que hace más de 20 años realizo mi principal actividad académica en esa colección, por lo que al abrir y hojear el documento quedé sorprendida al ver que se trataba de un manuscrito con música de Manuel de Sumaya (México 1678-Oaxaca 1755), por lo que consulté a Lucero Enríquez y a Drew Davies, colegas del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, para conocer su opinión: la respuesta fue de interés y entusiasmo por el hallazgo. Poco tiempo después, vino Carolina Sacristán, historiadora del arte, música y miembro del Seminario a revisar el manuscrito y ambas constatamos que se trataba de un villancico dedicado a San Pedro, “Como es Príncipe Jurado”, con música compuesta por Manuel de Sumaya en 1715, “Año de su exsamen” como maestro de capilla de la Catedral de México. Quedamos de acuerdo en que la doctora Sa-

cristán haría el estudio del texto y de la música mientras que yo me dedicaría al análisis material y bibliográfico del documento. Procedí entonces a llevarlo al Departamento de Conservación y Restauración de la Biblioteca Nacional para que se revisara su estado físico. Adriana Gómez Llorente y Alejandra Odor, conservadoras de la institución, consideraron que la obra estaba en buenas condiciones y que el papel y la tinta eran de la época. Como el documento no contaba con cubierta propia, hicieron una guarda de primer nivel (221 x 161 x 5 mm) y una caja en forma de almeja (258 x 191 x 27 mm) forrada de lino para colocarlo ahí.¹ Posteriormente, digitalicé el manuscrito para evitar su manipulación y compartí las imágenes con Carolina Sacristán para que las usara como documento de trabajo y las ordenara conforme al uso musical que ahora presentan.

Inicié el análisis buscando indicios, etiquetas o anotaciones que revelaran su origen y procedencia, pero no encontré huellas; de hecho, el manuscrito no cuenta con el sello antiguo, en

1 Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Manuel de Sumaya, “Como es príncipe jurado”, 1715, MS [sin signatura], núm. de sistema 000343295.

tinta, de la Biblioteca Nacional ni con el registro de adquisición que todo documento depositado en la institución debe tener para conocer la fecha y la manera como ingresó al acervo, lo que complica la reconstrucción de su historia y trayectoria. No obstante, se podría suponer que la obra habría formado parte de los bienes documentales expropiados a las instituciones eclesiásticas, en cumplimiento de la Ley Nacional de Bienes Eclesiásticos de 1859 —incluida en las Leyes de Reforma de Benito Juárez (1855 a 1863)— que dio sustento a la creación del Fondo de Origen de la BNM.

Por la razón antes señalada, se haría necesario revisar los inventarios de la Catedral de México y el Catálogo de la Biblioteca Turriana conservados en la Sección de Manuscritos de la BNM, así como los catálogos de José María Vigil (director de la BNM de 1880 a 1909) para saber si en su administración se identificó el Manuscrito Sumaya. En su periodo, se empezó a organizar y a sellar todo el material que ingresó a la biblioteca por lo que resulta inevitable la pregunta: si el manuscrito ya se encontraba en la Biblioteca Nacional antes de 1880, ¿por qué no fue sellado?

Se abre otra incógnita al conocer la noticia más reciente que ofrece Carolina Sacristán en el artículo que sigue a esta introducción. Según esta información, Gabriel Saldívar y Elisa Osorio parecen haber sido los últimos que registraron la existencia del manuscrito dando a conocer su contenido musical en 1934,² por lo que hasta ahora ése es el informe de su procedencia. Pero ¿dónde se encontraba el manuscrito cuando lo consultaron?, ¿acaso en la Biblioteca Nacional?

Y, en cualquier caso, ¿cómo llegó a la Fonoteca de la Biblioteca Nacional?

El otro nivel de análisis material que inicié junto con María Ruiz Orihuela fue el descriptivo. Se observa que el soporte es de papel artesanal verjurado de tradición europea en el que se identificó una marca de agua procedente de una filigrana con tres elementos: uno es el escudo del reino de Génova, formado por una cruz latina inserta en un círculo con corona encima y dos grifos rampantes a sus costados; el segundo, un círculo intermedio que contiene dos letras P colocadas de espalda, dirigida cada una a la derecha e izquierda, como cabeza de Jano; y, el tercero, un círculo con un número I romano o letra I latina (fig. 1).

Una búsqueda amplia en bases de datos de filigranas no arrojó alguna figura idéntica pero sí una semejante en el sitio “Filigranas hispánicas” del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), con el número 0023646A.³ Se trata de una filigrana fechada en torno al año 1754 que coincide con las medidas que presenta la marca de agua del Manuscrito Sumaya (88 x 55 mm), con la variante de que las dos letras P del círculo intermedio están colocadas una frente a otra, orientadas hacia la derecha: P__P.

Sin embargo, a pesar de los elementos comunes, la filigrana del Manuscrito Sumaya no ha sido identificada. Ciertamente, podría tratarse de un papel de origen genovés pero elaborado en años previos. Por lo que hace a la caligrafía, hay rasgos en la notación musical, en las claves, los signos de repetición y en las palabras como “estribillo” que coinciden con otros manuscritos

2 Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México* (México: Secretaría de Educación Pública-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934), 112-113.

3 “Filigranas hispánicas”, Instituto del Patrimonio Cultural de España, https://www.mecd.es/filigranas/buscador_detalle?i-Filigrana=0023646A (consultado el 2 de julio de 2020).

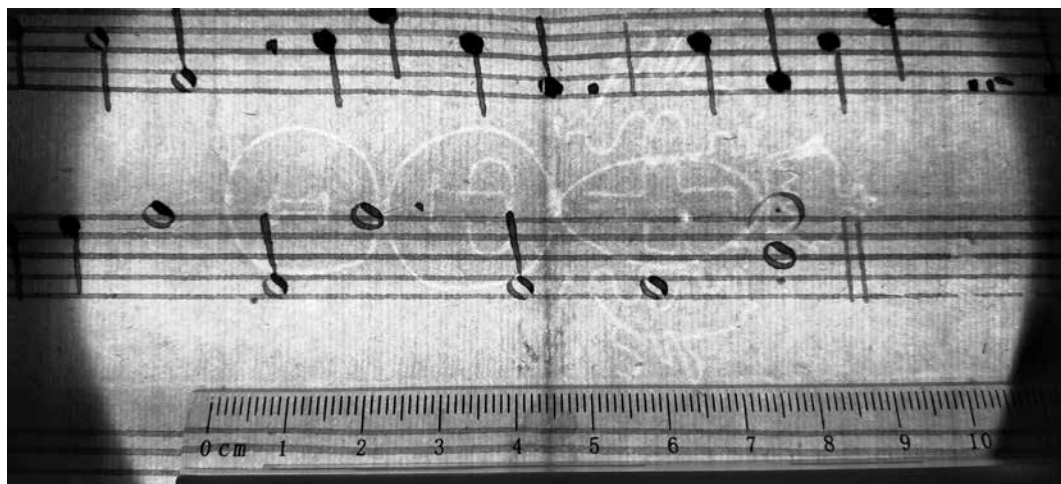


Fig. 1. Marca de agua con impronta de filigrana no identificada. Foto: Silvia Salgado.

autógrafos de Sumaya, fechados en 1715 también, que se encuentran en el *Archivo de música* del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM).⁴

Por lo antes dicho, los indicios llevan a suponer que el Manuscrito Sumaya de la BNM es una copia autógrafa realizada en 1715.

La marca de agua se localiza en cinco de los nueve folios ordenados conforme a su uso:

1. Papel 1, portada.
2. Papel 3, alto 1, f. 1r.

3. Papel 4, tenor 1, f. 1r.

4. Papel 8, tenor 2, f. 1r.

5. Papel 9, bajo 2, f. 1r.

El manuscrito está estructurado como un cuadernillo de tamaño 4º menor (213 x 155 mm) formado por nueve folios apaisados o a la italiana (213 x 311 mm), plegados a la mitad, encartados, no cosidos ni foliados o numerados, con escritura y música en ambas caras, con algunos folios en blanco en sus reversos.

La obra está pautaada y escrita con tinta ferrogálica que ha comenzado a trasminar el papel, la letra es cursiva y clara, con adornos caligráficos y abreviaturas; el texto y la música presentan algunas enmiendas. Se reconoce una sola mano para toda la obra y parece una versión para uso de la capilla musical.

El primer folio recto contiene los datos del título, del autor de la música, la fecha y una nota

⁴ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), *Archivo de música*, A0063, Sumaya, Manuel de, *Moradores del orbe*, y A0065, Sumaya, Manuel de, *Sabio y amante fue Pedro*. Se trata de dos villancicos que se encuentran en la llamada Colección Estrada dentro del *Archivo de música*. Pueden observarse los detalles de ambos manuscritos en las digitalizaciones incluidas en el catálogo (OPAC), en *Musicat-Catálogos de Música*, disponible en www.musicat.unam.mx (consultado el 10 de julio de 2020).

al margen que registra el número de nueve papeles o folios. A continuación, en la cabeza de cada vuelto de folio plegado se presentan los datos de cada parte musical, mientras que en algunas cabezas de cada recto se registra el nombre del “M[ae]str[o] Sumaya”.

Cada folio presenta de dos a siete pentagramas, los cuales tienen márgenes mínimos o nulos a los costados pero suficientes abajo o arriba para los encabezados. La *mise en page* o disposición de la página es regular y responde al género musical y textual del villancico.

Quedan tareas por desarrollar en el análisis material del Manuscrito Sumaya, pero sirva este prelude para dar la pauta al artículo de Carolina Sacristán, quien aborda el estudio histórico, musical y retórico del villancico de San Pedro como príncipe jurado, que se conserva en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Fuentes documentales

Sumaya, Manuel de, *Como es príncipe jurado*, 1715, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, MS [sin signatura], núm. de sistema 000343295.

Fuentes impresas

Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.

Fuentes electrónicas

“Filigranas hispánicas”, Instituto del Patrimonio Cultural de España, https://www.mecd.es/filigranas/buscador_detalle?idFiligrana=0023646A (consultado el 2 de julio de 2010).

“Partituras / Colección Estrada”, Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, www.musicat.unam.mx (consultado el 10 de julio de 2020).

Como es príncipe jurado: elogio retórico y disimulo en un villancico de Sumaya

Carolina Sacristán Ramírez

Escuela de Humanidades y Educación

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

La última mención conocida sobre el manuscrito del que me ocuparé es la de Gabriel Saldívar y Elisa Osorio. El villancico *Como es príncipe jurado* que Manuel de Sumaya compuso para los maitines de San Pedro, en 1715, fue transcrito y publicado por primera vez en la *Historia de la música en México*; era el año de 1934.¹ Por más de ocho décadas, ésa fue la única referencia de la existencia de su música. Pero hoy tenemos otro tipo de evidencia: el manuscrito musical completo se encontró recientemente en la Biblioteca Nacional de México (figs. 1 y 2).² El hallazgo constituye un pórtico de ingreso privilegiado a los avatares del cabildo de la Catedral Metropolitana, corporación que, al menos desde el siglo xvii, se puso a sí misma bajo el amparo del santo apóstol. Música, poesía, devoción colectiva, liturgia e inquietudes cotidianas, todas se cruzan en el villancico. Mi propósito en este escrito consiste en analizar sus entrecruces desde la retórica y

la teología, poniéndolos en relación con la próspera situación política y la adversa situación económica que el cabildo afrontó en el periodo cercano a la composición de la obra.

En el tránsito del siglo xvii al xviii, los capitulares de la Catedral de México hicieron de San Pedro un símbolo de su identidad corporativa. La construcción simbólica de esta imagen no ocurrió de forma casual; respondió, por un lado, a diversas circunstancias que marcaron de forma positiva la historia de la Catedral Metropolitana como institución, entre ellas la afinidad lograda entre el arzobispo Payo Enríquez de Rivera y el cabildo, y la pervivencia de un estilo de administración debida a la larga permanencia de algunos capitulares, ya fuese como prelados o como dignidades;³ por otro lado, se dio como consecuencia de un cambio en el equilibrio del poder a favor del clero secular novohispano —y en detrimento de la autoridad de las órdenes religiosas— que se afianzó de forma significativa durante la primera mitad del siglo xviii.⁴

- 1 Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México* (México: Secretaría de Educación Pública-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934), 112-113. En el prólogo de la obra, la investigación y redacción del texto se atribuye a Saldívar; el análisis, las observaciones sobre los documentos musicales y las transcripciones son de Elisa Osorio Bolio.
- 2 Quiero extender mi más sincero agradecimiento a la doctora Silvia Salgado Ruelas, coordinadora de la Biblioteca Nacional de México, por su generosa comunicación sobre la localización de esta fuente. También por las observaciones hechas a la primera versión de este texto.

- 3 Acerca de este tema, véase Leticia Pérez Puente, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680* (México: Centro de Estudios sobre la Universidad-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005).
- 4 Rodolfo Aguirre Salvador, "El clero secular del arzobispado de México: oficios y ocupaciones en la primera mitad del siglo xviii", *Letras Históricas* 1 (otoño-invierno de 2009):



Fig. 1. Manuel de Sumaya, “Como es príncipe jurado” (1715), portada, Biblioteca Nacional de México. Foto: Silvia Salgado.



Fig. 2. Manuel de Sumaya, “Como es príncipe jurado” (1715), parte de tenor (Introducción a solo), f. 1r, Biblioteca Nacional de México. Foto: Silvia Salgado.

El fortalecimiento institucional del cabildo y el apogeo del poder arzobispal se tradujeron al lenguaje de las bellas artes. Como agudamente advierte Nelly Sigaut, la figura del santo apóstol fue elemento clave en un sofisticado programa iconográfico desarrollado en el núcleo de ambas circunstancias.⁵ El retablo principal de la Capilla de San Pedro formado con pinturas que ilustran episodios de su vida, el lienzo monumental que cubre el muro oriente de la sacristía (titulado *El triunfo de San Pedro* en la documentación de la época), las esculturas y los relieves de la fachada (*La entrega de las llaves del Cielo a Pedro y La nave de la Iglesia*), fueron los medios visuales empleados para manifestar la devoción al santo vicario de Cristo que, se supone, profesaban todos los miembros del cabildo;⁶ de ahí la constante preocupación de estos personajes por hacer

demonstraciones públicas de su apego religioso, convirtiendo la festividad en uno de los momentos de mayor esplendor del culto catedralicio.

La exaltación visual de San Pedro tuvo un complemento poético y musical; de esto dan cuenta los numerosos villancicos con que se adornaron los oficios de *maitines* año con año. Entre estas composiciones destaca “Como es príncipe jurado”, villancico que fue compuesto según los fundamentos retóricos del elogio clásico; su finalidad parece haber consistido en fortalecer la cohesión de los miembros del cabildo durante la liturgia, proclamando una serie de virtudes justificadas en fuentes teológicas.⁷ El alarde intelectual desplegado en el villancico se contrapone, sin embargo, a una serie de dificultades financieras que el cabildo disimuló en aras de mantener intacto el lujo de la celebración de su santo patrón, las cuales explico a continuación.

La festividad de San Pedro en la Catedral Metropolitana

Celebrada el 29 de junio, la fiesta de San Pedro era una de las más suntuosas en la Catedral de México;⁸ su fasto debió ser tan grande como el de la fiesta de Navidad, según prescribe el ceremonial de 1751.⁹ Durante la celebración litúrgica

67-68. El mismo fenómeno ha sido señalado por Carlos Herrejón Peredo, *Del sermón al discurso cívico. México, 1760-1834* (México: El Colegio de Michoacán, 2003), 96.

- 5 Nelly Sigaut, “La tradición de estos reinos”, *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 405-424.
- 6 Sobre el lienzo de la sacristía conocido con el título de *El triunfo de nuestro padre San Pedro*, véase Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, ed. de Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (México: El Colegio de Michoacán-Conacyt, 2002), 111-140. Los relieves de la fachada con episodios de la vida de San Pedro, obras de Miguel Ximénez, están cuidadosamente descritos en el texto de Armando Ruiz Castellanos “Más allá de las piedras, los colores y la luz... Significados y sentido”, en *La Catedral de México* (México: BBVA Bancomer, 2014), 30-32. Sobre la relación entre el relieve que representa La Nave de la Iglesia y los villancicos para San Pedro, véase Carolina Sacristán Ramírez, “La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar”, en *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, ed. de Lucero Enriquez (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016), 99-123.

- 7 Manuel de Sumaya, “Como es príncipe jurado”, 1715, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, MS [s/n], núm. de sistema 000343295.
- 8 El martirio de San Pedro se celebraba el 29 de junio, como hasta ahora; esta era la fiesta más importante. El 22 de febrero se conmemora el primado, celebración también llamada Cátedra de San Pedro y, el 1 de agosto, la milagrosa liberación de la prisión o San Pedro *ad vincula*.
- 9 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Diario manual de lo que en esta San Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar y coro*, 1751, ff. 153v-154v. Téngase en considera-

tenía lugar un profuso despliegue de estímulos sonoros, visuales y olfativos con los cuales el cabildo honraba públicamente al símbolo de su unidad, su autoridad y su poder. La idea provino de dos miembros suyos: Antonio Esquivel Castañeda, racionero, y Simón Esteban Beltrán de Alzate, maestrescuela, quienes donaron en 1636 y en 1664, respectivamente, los fondos necesarios para los festejos de los años subsecuentes.

Con sus aportaciones, que fueron justificadas como un acto de devoción personal, los dos canónigos establecieron una tradición festiva. Las condiciones de la celebración fueron anotadas con detalle en la documentación que Antonio Esquivel Castañeda presentó al cabildo. Ahí se previó el canto solemne de las primeras *vísperas*, la ejecución de nueve chanzonetas o villancicos en los *maitines*, una misa cantada, sermón y procesión en *tercia* también con villancicos.¹⁰ Además, el canónigo solicitó que se incluyesen instrumentos de viento como las trompetas y las chirimías, y de percusión como los atabales, aunque esa petición no implicaba que dichos instrumentos se usasen para la ejecución de los villancicos, ni entonces, ni en épocas posteriores. El documento dice:

La fiesta del Señor San Pedro, para su solemnidad y perpetuidad y ante todas las cosas, la doto. Los

maitines que se han de decir a prima noche, a la oración, [se han de hacer] con toda solemnidad de chanzonetas y música, como se acostumbran la noche de Navidad. Y la mañana, a la hora de *tercia*, se ha de hacer la procesión con la misma solemnidad que otros años, y asimismo la misa cantada y [el] sermón con las chanzonetas, y [la] música que siempre se ha acostumbrado [...]. Y, porque para su mayor festejo, es necesario y menesteroso, haciendo demostración de alegría a la ciudad, poniendo luminarias en la iglesia y haciendo invenciones de fuegos hacia la *vispera* de la oración, [así] como por la mañana a la procesión, y a la misa a la gloria, al evangelio y al altar. Y asimismo se han de traer trompetas y chirimías y atabales, juncia para echar por el suelo y ramilletes para el altar [...].¹¹

Asimismo, se indica que en *maitines* y en *laudes* la música polifónica compuesta o elegida por el maestro de capilla y ejecutada por ministriles, organistas y cantores, debía alternarse con la entonación de las antifonas en canto llano contenidas en un lujoso libro que Esquivel Castañeda igualmente financió.¹² La función de la música consistía en coronar la gala de una atmósfera excepcional a la cual contribuyó también la rica iluminación del altar y del coro, el intenso aroma de las flores y de la juncia esparcida por

ción que la festividad de San Pedro, al igual que la de Navidad, era una fiesta de primera clase.

- 10 En la actualidad, la palabra "chanzoneta" se entiende como sinónimo de "villancico" debido al uso indiferenciado del término que se advierte en diversas obras provenientes de los siglos XVI y XVII. J. Marín considera, sin embargo, que pudieron existir diferencias entre uno y otro género. Cfr. Javier Marín, "The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered", *Early Music* 36, 4 (2008): 585.

- 11 ACCMM, *Aniversarios*, libro 2, f. 68. La puntuación y la ortografía del párrafo transcrito se normalizaron conforme al uso actual.
- 12 ACCMM, *Aniversarios*, libro 2, f. 69. El antifonario se conserva en la *Librería de cantorales* de la Catedral Metropolitana identificado con la signatura O29. Este libro comenzó a usarse en las celebraciones de San Pedro en el año de 1637. Véase Catedral Metropolitana de México (CMM), *Librería de cantorales*, Oficio, O29, Propio de los Santos, Maitines y Laudes para San Pedro, en *Musicat-Libros de coro*, www.musicat.unam.mx (consultado el 8 de julio de 2014).

el suelo del templo, el repique de las campanas a determinadas horas y los abundantes fuegos artificiales.¹³

Simón Esteban Beltrán de Alzate manifestó, en cambio, su deseo de mantener la celebración de San Pedro de manera más modesta. Para él, bastaba aportar lo necesario para engalanar los *maitines* cada año con sus tradicionales villancicos.¹⁴ A pesar de esta medida, la festividad pronto se convirtió en un lujo difícil de sostener; nueve años después de la fundación promovida por Beltrán de Alzate, el dinero para la fiesta se terminó.¹⁵ No era la primera vez que ocurría algo semejante pues, según se afirma en una apostilla del “Diario manual”, la fundación de Esquivel y Castañeda se perdió sin motivo aparente bastante antes, incluso, de que Beltrán del Alzate promoviese la suya. Quien escribió la nota informó, además, no haber encontrado en el expediente de la primera fundación ningún documento que derogase la celebración de la fiesta con todos los detalles que Esquivel y Castañeda indicó.¹⁶

Esto significa que desde 1673 —si no es que antes—, el cabildo se quedó sin fondos para financiar la fiesta de San Pedro, según consta en sus propios documentos. No obstante, optó por mantener los festejos con su habitual magnificencia.¹⁷ Su decisión se atribuyó a diversas causas. Algunas

eran de índole material, como el elevado costo del retablo dedicado a San Pedro cuyo contrato de fabricación se había firmado en 1672, o la belleza ornamental de la capilla que entonces resguardaba la efigie del santo; otras, en cambio, eran de índole espiritual, como la posible pérdida de la devoción popular hacia el apóstol a consecuencia de la falta de exuberancia material de su fiesta, o bien el incumplimiento del jubileo prometido a quien se acercase a dicha capilla el día de la celebración.¹⁸

El temor del cabildo ante el deterioro de su imagen corporativa, con todo lo que de eso pudiera derivarse, parece asomar detrás de ambos tipos de excusas. Consentir en celebrar a San Pedro con menos pompa implicaba actuar en menoscabo de la trascendencia política del cabildo en pleno auge de su consolidación. También significaba deslucir el prestigio de los capitulares que participaban en la elitista Congregación de San Pedro, algunos de los cuales se habían involucrado activamente en la renovación de la capilla y sus retablos.¹⁹ Con el fin de evitar estos conflictos, se discutieron las opciones disponibles para cubrir los gastos del festejo. Al menos hasta 1695, la alternativa más viable consistió en echar mano de las rentas que proporcionaba a la catedral una finca cercana a la ciudad de Toluca, según se explica en las actas de cabildo.²⁰

13 ACCMM, *Aniversarios*, libro 2, ff. 68, 71v, 76v.

14 ACCMM, *Aniversarios*, libro 2, ff. 92v-93v.

15 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, ff. 4-4v, 23 de junio de 1673, en *Muscat*-Actas de cabildo y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango (en adelante *Muscat*-Actas de cabildo), registro MEX 86000843, en proceso de publicación.

16 ACCMM, *Diario manual*, ff. 154-154v.

17 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, ff. 4-4v, 23 de junio de 1673, *Muscat*-Actas de cabildo, registro: MEX 86000843, en proceso de publicación.

18 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, ff. 110v-111, 15 de junio de 1674, *Muscat*-Actas de cabildo, registro: MEX 86000878, en proceso de publicación.

19 Nelly Sigaut, “Capilla de San Pedro”, en Catedral de México Patrimonio Artístico y cultural (México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología-Fomento Cultural Banamex, 1986), 317-334.

20 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, ff. 4-4v, 23 de junio de 1673; ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, f. 189, 28 de junio

Aun así, parece que no siempre fue posible cubrir las formalidades de la fiesta en su totalidad. Quizá por ese motivo, algunas veces se renunció a la impresión de los pliegos que contenían las letras de los villancicos. No así a la música. Como es bien sabido, de ella dependía la solemnidad del evento, al igual que en todas las fiestas importantes de las catedrales del mundo hispánico. Esta preferencia por la música es clara todavía en 1711. En ese año, el cabildo insistió en que los diez pesos destinados a los villancicos para San Pedro se diesen al maestro de capilla —entonces Antonio de Salazar— por la composición de la música, lo cual implicaba que no debían usarse para pagar la impresión de los pliegos.²¹

Contar cada año con villancicos para la festividad de San Pedro era tan indispensable como tener villancicos para cantar en la festividad de *Corpus Christi*, con esa contundencia lo expresan las actas capitulares. La imperiosa necesidad de tenerlos listos en la fecha indicada podía incluso apresurar la elección del maestro de capilla si el puesto se encontraba vacante.²² Y, lo que es más, la composición de, por lo menos, un villancico dedicado a San Pedro fue una prueba obligatoria para concursar por el maestrazgo de capilla de la Catedral de México. A esta se enfrentaron, a su debido tiempo, Francisco López Capillas, Manuel

de Sumaya e Ignacio Jerusalem.²³ Al incorporar al proceso de selección ese requisito —el cual parece haberse extendido algunas veces a la composición de toda la serie y no de un villancico solo, como le ocurrió a López Capillas—²⁴, el cabildo garantizaba el lucimiento musical de la celebración de su santo patrón, sin perder la oportunidad de examinar la destreza compositiva del opositor.

Manuel de Sumaya solicitó y ganó el cargo de maestro de capilla en 1715,²⁵ a la muerte de Antonio de Salazar, quien fuera su maestro en otros tiempos. El cabildo le exigió al nuevo maestro la composición de la serie completa de villancicos para los *mañitines* de San Pedro y éste cumplió; así lo confirma el pliego impreso ese mismo año.²⁶ Uno de esos villancicos es el recién aparecido en la Biblioteca Nacional de México del cual hablaré a continuación.

23 Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala (AHAG), *Papeles de música*, 761, Manuel de Sumaya, *Solfa de Pedro*, 1715. ACCMM, *Archivo de música*, A1487 y A2161.01, Ignacio Jerusalem, *A la milagrosa escuela*, 1750, en *Musicat*-Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante *Musicat*-Catálogos de música), disponible en: www.musicat.unam.mx (consultado el 8 de junio de 2019).

24 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 12, f. 35v, 11 de abril de 1654, *Musicat*-Actas de cabildo, registro: MEX 33000463, disponible en: www.musicat.unam.mx (consultado el 3 de junio de 2019). El documento aparece citado también por Reyes Acevedo, Ruth Yareth. "Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII", *Heterofonía* 142 (enero-julio de 2010): 55-90.

25 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 28, ff. 106v-107, 7 de mayo de 1715, *Musicat*-Actas de cabildo, registro: MEX 22000121, disponible en: www.musicat.unam.mx (consultado el 3 de junio de 2019).

26 Lorenzo Antonio González de la Sancha, *Villancicos que se cantaron en esta Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad del Glorioso príncipe de los apóstoles señor San Pedro* (México: Herederos de la viuda de Miguel Rivera Calderón, 1715), John Carter Brown Library, B69 G643v.

de 1675; ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 24, f. 95v, 9 de diciembre de 1695: *Musicat*-Actas de cabildo, registros: MEX 86000843, MEX 86000898, MEX 86000489, en proceso de publicación.

21 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 27, ff. 63v-64, 26 de junio de 1711, *Musicat*-Actas de cabildo, registro: MEX 69000302, en proceso de publicación.

22 Véase, por ejemplo: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 28, ff. 111v-112, 4 de junio de 1715, *Musicat*-Actas de cabildo, registro: MEX 22000126, en proceso de publicación.

El villancico: historia sagrada, elogio teológico y retórica musical

De los ocho villancicos que Manuel de Sumaya compuso para los *maitines* de San Pedro el año de su examen, *Como es príncipe jurado* es el tercero de cuya música se tiene noticia.²⁷ Está compuesto para ocho voces con acompañamiento. Fue el primer villancico que se cantó en el segundo nocturno de los *maitines* de aquel año, según se indica en el pliego que contiene las letras. El autor de la poesía es Lorenzo Antonio González de la Sancha, presbítero y rector en la Congregación de San Pedro; formó parte del mismo círculo de intelectuales al cual pertenecieron sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora.²⁸ El prestigio del poeta se confirma en la habilidad de su pluma. Villancico culto, refinado, *Como es príncipe jurado* recupera elementos de la retórica clásica, al tiempo que desarrolla en forma de alabanzas un código basado en nociones teológicas, citas bíblicas y episodios de la vida de San Pedro tomados de la literatura patristica. Ninguno de

estos elementos debió pasar inadvertido a los letrados miembros del cabildo que fueron sus principales destinatarios.²⁹

La poesía, dividida en la tradicional forma de estribillo y coplas, se adapta a la estructura básica de la *dispositio* que dicta la teoría retórica de Cicerón, algo común en los villancicos de su época: el estribillo hace las veces de exordio; las primeras cuatro coplas, de narración; la quinta, de conclusión o peroración (Poema 1).³⁰ El contenido sigue, en cambio, los principios de la retórica epidíctica aristotélica: es un elogio de las virtudes de San Pedro. La fe, el valor, la constancia y la sabiduría del apóstol se enumeran como cualidades dignas de alabanza puesto que se consideran bellas y, sobre todo, útiles para otros cristianos a quienes supuestamente sirven de ejemplo.³¹

La amplificación es el fundamento del elogio villanciquero. Planteado a la manera griega, este recurso parte de considerar la supuesta superioridad del vicario de Cristo como una virtud en sí misma, así lo da a entender el estribillo.³² Luego, en las coplas, se encarece la supremacía del santo mediante la valoración positiva de hechos que comprueban sus virtudes.

27 Los otros dos villancicos son *Sabio y amante fue Pedro*: ACC-MM, *Papeles de música*, Colección Estrada, A0065. Véase también, Musicat-Catálogos de música, disponible en www.musicat.unam.mx (consultado el 23 de marzo de 2019); y el famoso “villancico de precisión” *Solfa de Pedro*: AHAG, *Papeles de música*, 76. Sobre este tipo específico de villancicos, véase Aurelio Tello, “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*, coord. de Aurelio Tello (México: CIESAS, 2013), 39-68.

28 Un cuidadoso estudio de este personaje y de su producción literaria se debe a Juan Francisco Rangel Yáñez, “Vida y obra de Lorenzo Antonio González de la Sancha”, tesis de licenciatura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2017). El autor argumenta que los tres villancicos del primer nocturno (entre ellos, *Sabio y amante fue Pedro*) no fueron escritos por González de la Sancha: Rangel, “Vida y obra”, 102-103.

29 El grado de instrucción de los capitulares como miembros del clero secular y sus vínculos con la Real Universidad ha sido el objeto de estudio de Rodolfo Aguirre Salvador en “El ascenso de los clérigos durante el gobierno del arzobispo José de Lanciego y Eguilaz”, *Estudios de Historia Novohispana* 22, núm. 22 (2000): 77-109.

30 Cicerón, *El orador* (Madrid: Alianza, 2008). El análisis de otros villancicos considerando esta misma estructura se encuentra en Carolina Sacristán Ramírez, “El entramado de la devoción: música, pintura, religiosidad femenina y el Niño Jesús en la Nueva España, 1720-1772”, tesis de doctorado (Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

31 Aristóteles, *Retórica*, trad. de Quintín Racionero (Madrid: Gredos, 1999), 241-242, 249.

32 Aristóteles, *Retórica*, 253.

Poema 1. *Como es príncipe jurado*, González de la Sancha. "Texto tomado del pliego impreso".

Estribillo

[Exordio: Aclamación de San Pedro a manera de apoteosis]

Como es príncipe jurado
de las altas jerarquías,
vienen a aclamar a Pedro
inteligencias divinas.

¡Viva, viva!

Ofreciendo a su aplauso
en sagradas insignias,
las palmas descolladas,
las luces encendidas,
las coronas brillantes,
las azucenas limpias,
y sin cesar repiten:

¡Viva, viva!

Coplas

[Narración: Enumeración de virtudes]

Viva, dicen las supremas
sustancias intelectivas,
su fe que en el ser humano
angélico lo acredita,
pues su confesión dichosa
"como el mismo Cristo afirma,"
separada de la carne
divino concepto indica.

¡Viva, viva!

[Virtud 1: Fe]

Viva de los confesores,
dice la voz peregrina,
su virtud, que por primera
sol entre los astros brilla,
porque la resolución
de la red y la barquilla,
para el seguir y el dejar
ha sido luciente guía.

¡Viva, viva!

[Virtud 2: Valor]

Viva, los mártires dicen,
 su constancia, que en la fina
 roja sangre del madero
 a ser púrpura aspira,
 que en la situación contraria
 próspera tiranía
 le señaló, porque a Pedro
 así de Cristo distinguan.
¡Viva, viva!

[Virtud 3: Sacrificio]

Viva, las ínfulas sacras
 claman, porque su doctrina,
 siendo un sol porque preserva
 es más luz por lo que explica,
 porque en la iluminación
 de tanta sabiduría
 las más remontadas alas,
 si no se abaten, peligran.
¡Viva, viva!

[Virtud 4: Sabiduría]

Viva, repiten, en fin,
 cuantas lámparas se atizan
 en la luciente primera
 antorcha ardiente en sí misma;
 viva, cantan, y al respeto
 que en su aplauso les anima,
 reverentemente elogian
 el alto honor de su silla.
¡Viva, viva!

[Peroración: Ovación colectiva]

San Pedro sobresale por encima de otros personajes divinos que reconociendo sus virtudes lo aplauden; incluso lo celebran personificados los atributos que indican su autoridad episcopal. Una premisa importante de la retórica epidíctica rige este tipo de discurso poético: conviene siempre elogiar en cada sitio lo que en él goza de mayor estima —dice

Aristóteles—, porque la apreciación del elogio depende del público que lo recibe y juzga su pertinencia.³³ En este caso, se trata de ponderar durante la celebración de la liturgia, que es la actividad principal del cabildo, las virtudes del santo que encarna su imagen corporativa. Este

33 Aristóteles, *Retórica*, 248.

motivo basta para justificar una amplificación de un elogio que trasciende (en sentido figurado) los límites de la admiración humana.

En el estribillo, San Pedro aparece aclamado por ángeles, mártires y otros santos que demuestran su aprobación ofreciéndole sus atributos, como si de una apoteosis pictórica se tratase.³⁴ Con palmas, coronas, luces y azucenas, estos personajes proclaman su condición de jerarca, es decir, de hombre virtuoso y formado en la ciencia mística.³⁵ En el mundo clásico, el término “apoteosis” se refería a la elevación de un personaje, del mundo material a la esfera de lo divino, en reconocimiento a méritos extraordinarios.³⁶ El cristianismo heredó esa idea de transformación divina y la difundió a través de los escritos de los Padres de la Iglesia. Sin embargo, prefirió las palabras “deificar” o glorificar”, ambas con raíz latina, en lugar del término griego.³⁷ La glorificación lleva implícita la doctrina de la posible

unión con lo divino que se da como resultado de la imitación de Cristo; de ahí que la pintura de los siglos XVII y XVIII la convirtiese en un género adecuado para representar la ascensión de los santos al cielo.³⁸

En *Como es príncipe jurado*, la apoteosis juega con la similitud entre San Pedro y Cristo a partir del concepto de jerarquía, que Pseudo Dionisio Areopagita explica como un orden sagrado. Éste distribuye a los seres divinos y humanos según su grado de semejanza con la divinidad. En teoría, los sacerdotes son los hombres más cercanos a Dios después de los ángeles pues al ejercer el sacerdocio dichos hombres se perfeccionan y, a su vez, ayudan a otros seres humanos a perfeccionarse. Así se cumple el propósito fundamental del ordenamiento místico.³⁹

De San Pedro se dice que es el sacerdote de mayor rango después de Cristo, por su condición de primer obispo de Roma; es, por lo tanto, un referente moral para otros varones que como él pertenecen a la jerarquía eclesiástica, incluyendo a los miembros el cabildo a quienes, además, representa. Las coplas de *Como es príncipe jurado* glosan la supremacía del santo apóstol en una sucesión de alabanzas. Un personaje diferente entona en cada una de ellas el motivo de su admiración. Entre todos elaboran una síntesis con los episodios más significativos de la vida del apóstol en estos se exponen, para el oyente o lector, las virtudes que son materia del elogio.

La copla 1 muestra a los ángeles aclamando la fe de San Pedro. González de la Sancha llama

34 Para un ejemplo pictórico, véase “Apoteosis de San Pedro”, Museo Arocena, <https://artsandculture.google.com/asset/apoteosis-de-san-pedro/EgGijfHCiks7SQ?hl=es-419> (consultado el 23 de junio de 2020). No he encontrado hasta ahora un lienzo que represente la glorificación de San Pedro. Sin embargo, como ejemplo de este tipo de pintura puede verse la *Glorificación de San Ignacio*, de Cristóbal de Villalpando, que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato. La imagen digitalizada de la obra está disponible en: https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8076-8076-10-6794-glorificaci%C3%B3n-de-san-ignacio.html?lugar_id=475&seccion=lu (consultado el 26 de mayo de 2019).

35 Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas. Los nombres de Dios, Jerarquía celeste, Jerarquía eclesiástica, Teología mística, Cartas varias*, trad. de Hipólito Cid Blanco (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007), 172.

36 *A New Dictionary of Art and Sciences Comprehending all the Branches of Useful Knowledge*, vol. 1 (Londres: W. Owen, 1764), 172-173.

37 *Diccionario de Autoridades* (1732, 1734), s.v.: “deificar”; “glorificar”, <https://apps2.rae.es/DA.html> (consultado el 26 de mayo de 2019)..

38 Peter A. Angeles, *A Dictionary of Christian Theology* (Cambridge: Harper & Row, 1985), 20. John Baptist Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands* (Nieuwoop: B. de Graff, 1974), 60.

39 Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, 114-116, 170.

a estos personajes “sustancias intelectivas” o incorpóreas. Así, recupera el poeta la angelología de Santo Tomás de Aquino,⁴⁰ integrándola al relato bíblico de la confesión.⁴¹ Gracias a esta combinación, San Pedro se eleva desde la jerarquía humana hasta la angélica. Su fe en la divinidad de Jesús lo hace semejante a los ángeles, quienes son capaces de reconocer a Dios porque en ellos mismos está impresa la naturaleza divina.⁴²

En la copla 2, los confesores celebran su valor, o sea, la firme resolución con que el santo supuestamente dejó atrás las redes y la barca, que eran sus instrumentos de pescador, para convertirse en discípulo de Cristo.⁴³ Su decisión se impone como ejemplo para otros hombres que, como él, también han sido llamados. La copla 3 remite, en cambio, al episodio de su martirio; toca entonces a los mártires exaltar la constancia de San Pedro, insinuando que el sacrificio también puede considerarse una virtud. Con este propósito, rememoran los momentos más terribles de su tormento: el derramamiento de sangre y la crucifixión cabeza abajo, eventos extraídos de los evangelios apócrifos y de los escritos de Tertuliano.⁴⁴ En la poesía, una aguda metonimia presagia en la sangre el color de la púrpura, es decir, del paño de lana teñido con

el pigmento homónimo que es propio de la indumentaria cardenalicia.⁴⁵

En la copla 4, las ínfulas de la mitra episcopal ensalzan la sabiduría de San Pedro. Estas cintas simbolizan los preceptos de la Iglesia contenidos tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamentos.⁴⁶ Investida de la autoridad que le confieren las ínfulas, la doctrina del apóstol preserva las enseñanzas de Cristo y, al explicarlas, infunde conocimiento a quien las recibe con humildad. De esta manera se ilustra la condición más importante de la jerarquía mencionada en el estribillo, es decir, que el participante más perfecto ilumine a otros de menor rango que todavía necesitan ser iluminados.⁴⁷

La copla 5 cierra el discurso epidíctico con una ovación colectiva en metáfora de fuego: ángeles, confesores, mártires e ínfulas aumentan con su brillo la intensa rutilancia del apóstol. Con su gesto aprueban la doctrina de la Cátedra de San Pedro que formuló en San Cipriano de Cartago a partir del Evangelio de Mateo. En ella se reconoce la autoridad del episcopado como un poder conferido directamente por Cristo.⁴⁸

40 Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, p. I. q. 50. a. 1.

41 Mateo 16:13-18; Marcos 8:27-30; Lucas 9:18-21.

42 Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, p. I q. 56. a. 3.

43 Mateo 4:18-22; Marcos 1:16-20.

44 Tertuliano, “Prescription against Heretics”, <http://www.newadvent.org/fathers/0311.htm> (consultado el 13 de abril de 2019); véase capítulo 36. También, “Acts of Peter”, *The Apocryphal New Testament*, trad. de M. R. James (Oxford: Clarendon Press, 1924), <http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html> (consultado el 13 de abril de 2019).

45 “Acts of Peter”, *The Apocryphal New Testament*, trad. de M. R. James (Oxford: Clarendon Press, 1924), <http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html> (consultado el 13 de abril de 2019).

46 Ésta es una adaptación cristiana de las ínfulas paganas que, en sus orígenes, simbolizaban la consagración a lo divino y la inviolabilidad del religioso. Valga aquí la definición de *Le dictionnaire des antiquités grecques et romaines de Daremberg et Saglio* (París: Librairie Hachette, 1900), 515; disponible en: http://dagr.univ-tlse2.fr/consulter/1753/INFULA/page_519 (consultado el 27 de mayo de 2019).

47 Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, 116.

48 Mateo 16:18. “St. Cyprian on the Church and the Papacy”, <http://www.biblicalcatholic.com/apologetics/num44.htm> (consultado el 14 de abril de 2019). Las *Epístolas* de San Cipriano están disponibles en “Christian Classics Ethereal

Sumaya puso en música la poesía de González de la Sancha dramatizándola según las convenciones de la época.⁴⁹ Su semántica no difiere demasiado de la de sus contemporáneos. Por un lado, la música se corresponde con el texto en términos de ritmo y declamación; sigue cuidadosamente la acentuación natural de las palabras, logrando así un efecto de *pronuntiatio* retórica;⁵⁰ por otro lado, el elogio que estructura el contenido de la poesía se comporta también como un tópicus que condiciona el carácter festivo de la poesía y de la música. Asimismo influye en la elección tanto de un vocabulario que remite al triunfo del apóstol (aclamar, aplaudir, acreditar, brillar, etcétera), como de las texturas sonoras distintivas de la introducción, el estribillo y las coplas.

En el marco de estos parámetros, Sumaya potencia la intensidad retórica del exordio formado por la introducción y el estribillo. Los primeros cuatro versos de la poesía se entonan a voz sola de tenor (c. 1-19). De esta manera crea un efecto narrativo (en ritmo ternario, pero con abundantes sínkopas) que preludia la intervención (en ritmo binario y con figuraciones musicales cortas) del colectivo formado por ángeles, mártires, confesores e ínfulas. Sus voces

se encarnan en la textura policoral favorecida por la distribución de ocho voces en dos coros (SATb, SATb)⁵¹ con un acompañamiento general (c. 20). La alternancia típica de los coros que cantan en homofonía destaca el refrán interno del villancico (c. 20-24, 43-45): “¡Viva, viva!”, insinuando una sensación de relieve acústico que se debió materializar en la colocación de las agrupaciones en diferentes lugares del recinto durante la ejecución.⁵²

Otra forma de dramatización, que complementa las anteriores, se debe al uso de figuras retóricas musicales que representan, aluden o pintan con sonidos, según sea el caso, el contenido de unidades semánticas de texto.⁵³ En la época en la que Sumaya compuso *Como es príncipe jurado*, las figuras retóricas musicales eran todavía uno de los recursos preferidos de

Library”, <http://www.ccel.org/fathers.html> (consultados el 15 de abril de 2019).

49 Véase la transcripción de la obra que acompaña este artículo. La estructura del texto puesto en música varía con respecto a la estructura del poema en el pliego impreso.

50 Acentuar correctamente la letra es uno de los requisitos que el teórico franciscano Pablo Nasarre impone a los exámenes de los músicos profesionales. Véase *Segunda parte la escuela música* (Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723), 487. Sobre la *pronuntiatio* en los villancicos, véase Bernardo Illari, “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolívia), 1680-1730”, tesis de doctorado (University of Chicago, 2001), vol. 1, 182-183.

51 S: soprano; A: alto; T: tenor; b: bajo instrumental. Uso las abreviaturas internacionales establecidas por el Répertoire Internationale de Sources Musicales (RISM): *Normas para la catalogación de fuentes musicales históricas. Serie A/II Manuscritos musicales, 1600-1850*, trad. de José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, José Gosálvez y Joana Crespi (Madrid: Arco/Libros S. L., 1996), 62, 65.

52 El propio Manuel de Sumaya se refiere a cuestiones relacionadas con la composición de música policoral en el informe que dirigió al arzobispo José Lanciego Eguilaz en 1718. El documento fue transcrito y publicado por Eva María Tudela Calvo, quien analiza a partir de este documento un villancico para San Pedro compuesto en 1703: “Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)”, *Memorias. Música, Catedral y Sociedad*, ed. de Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 105-136.

53 En este sentido la música de los villancicos es heredera de los “madrigalismos” del Quinientos, véase Bernardo Illari, “Agudeza de villancico: los *Plumajes* de Torrejón”, en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xix)*, ed. de Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (Kassel: Reichenberger, 2019), 482.

los compositores para hacer realidad aquello que, Aristóteles primero y Quintiliano después, esperaban de la metáfora: que “pusiera delante de los ojos vívidamente”, como en un estado de actividad o movimiento, imágenes que se evocan a través del oído.⁵⁴ Este mecanismo permite que la apoteosis poética, apoyada por música, se convierta en un equivalente retórico de la apoteosis pictórica.

En *Como es príncipe jurado*, la representación musical se mantiene dentro de los códigos convencionales del dibujo sonoro que apela a la imaginación visual. La idea de la jerarquía existente entre Pedro y los personajes divinos que vienen a celebrarlo se asocia con el movimiento de las melodías que acompañan a la poesía. Al verso “las altas jerarquías vienen a aclamar” le corresponde una línea que sube progresivamente desde el Si hasta el Fa (c. 5-9), alcanzando así la nota más aguda de la frase musical. Después de la ligadura (c. 10), la melodía cambia de dirección. Las sílabas de “Pedro” se distribuyen entonces sobre una melodía de apenas tres notas descendentes a las cuales hace el bajo contrapunto con melodías ascendentes (c. 11-13). La música dice que Pedro es un ser humano (melodía descendente, registro medio) que asciende en la jerarquía divina (contrapunto del bajo, melodías ascendentes), reconocido por seres que son superiores a él (melodía ascendente, registro medio-alto y nota más aguda).

La repetición constante del refrán, tanto al inicio como al final del estribillo, es un complemento esencial de la evocación sonora que inicia con la introducción: ángeles, confesores y demás

personajes “sin cesar repiten: ¡Viva, viva!” (c. 42-55), ya que la poesía así lo indica. Los arpeggios del acompañamiento confirman el carácter alegre y animado de la ovación, al tiempo que marcan la cadencia final de la sección (c. 43-49).

Este efecto de reposo contrasta con la parte central del estribillo. Esta sección que corresponde a los versos que narran el ofrecimiento de los atributos representativos de cada personaje divino. Palmas, coronas, azucenas y luces se nombran alternativamente en uno y otro coro, recordando así el orden caótico que prevalece en la apoteosis pictórica (c. 31-40). Lo que ocurre aquí es un efecto de amplificación retórica semejante a la *congeries* de Quintiliano, quien la explica como una acumulación de palabras o frases, con el mismo significado, a través de la cual aumenta el énfasis retórico de un pasaje hasta alcanzar el clímax.⁵⁵ Ésta se considera una de las técnicas retóricas más persuasivas puesto que hace el discurso más recordable por medio de la repetición. “Las palmas descolladas”, “las azucenas limpias”, “las coronas brillantes” son versos semejantes dado que nombran atributos. Todos se cantan sobre un motivo rítmico característico (seminimas punteadas con corcheas) que se repite, a veces fragmentado. Esto incrementa cada vez la familiaridad del oyente con el contenido del verso, al tiempo que lo prepara para la ovación colectiva que indica el final de la sección.

Las coplas retoman la textura homofónica, reduciendo a cuatro (SATb) el número de voces

54 Brian Vickers, “Figures of rhetoric/Figures of music”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* Vol. 2, No 1 (1984), 11.

55 Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones Oratorias*, t. 1, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887), 55-62, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214> (consultado el 3 de agosto de 2021); véase capítulo Libro VIII, capítulo IV “De la amplificación”.

que en ellas intervienen. El cambio de dotación da continuidad al dramatismo del estribillo. Se trata ahora de representar colectivos más pequeños que cantan en turnos las virtudes del santo apóstol, pero sin rastros de pintura musical. La sobriedad se explica por la función retórica de las coplas, que es opuesta a la del estribillo.⁵⁶ Ésta consiste en transmitir a los oyentes, con la mayor claridad posible, la densa asimilación de citas bíblicas y reflexiones teológicas con que se construye un elogio que, en contrapunto con el discurso plástico de la Catedral de México, ensalza veladamente al cabildo catedralicio.

Colofón

Elitismo, anhelo de reconocimiento social y jactancia de devoción intelectual son el núcleo de la veneración del cabildo por San Pedro. Un afán autoencomiástico parece haber animado a sus miembros en 1715, así como a otros integrantes de la congregación dedicada al apóstol. Por lo menos, eso insinúa el pliego con las letras de los villancicos de aquel año. Tres de sus ocho villancicos —entre ellos, *Como es príncipe jurado*— son elogios que enlazan la actualidad del cabildo de su tiempo con los refinamientos de la retórica clásica.⁵⁷ Se trata de elogios simbólicos cuyo brillo, sin embargo, opaca una serie de dificultades económicas que las actas capitulares, por su naturaleza, no pudieron disimular.

La ejecución de villancicos elogiosos pudo convertir a los *maitines* de San Pedro en una ceremonia de afirmación, además de una celebración litúrgica. La cohesión grupal de los capitulares tal vez se vio reforzada en ella; de ser así, la festividad se habría convertido en algo más que una obligación religiosa. Quizá en un punto de encuentro, de conmemoración y de valoración de los ideales que daban forma a la identidad colectiva del cabildo, entre ellos la práctica de virtudes (como la fe, la sabiduría, el sacrificio y la constancia) que era, en teoría, un objetivo común de la religiosidad tanto individual como comunitaria del clero secular. Esta posibilidad concede a San Pedro un atributo singular: suma la fuerza del aprecio local por el santo a su bien conocida importancia por ser el primer pontífice de la iglesia católica romana. La combinación se traduce finalmente en un símbolo distintivo del cabildo metropolitano.⁵⁸

El manuscrito que contiene la música de *Como es príncipe jurado* aparece de nuevo; se manifiesta como prueba tangible de una devoción compleja encarnada en símbolos. El elogio musical se mantiene dentro del ánimo triunfalista del último tercio del siglo xvii. A la luz del momento en que fue escrito, parece casi un augurio favorable del fortalecimiento del clero secular que propició el gobierno arzobispal de José Lanciego

56 Bernardo Illari plantea que las coplas son el núcleo de los villancicos. Los elaborados estribillos funcionan como un marco atractivo que capta la atención de oyentes y los predispone a escuchar el contenido de las coplas: "Polychoral Culture", 166.

57 González de la Sancha, *Villancicos que se cantaron [...] en la festividad del Glorioso príncipe de los apóstoles señor San Pedro* (1715): *Como es príncipe jurado* (villancico 4), *La ciudad coronada* (villancico 6) y *Víctor, toda Roma* (villancico 7).

58 En los villancicos para San Pedro de las catedrales de Puebla y Durango, los tópicos que prevalecen son distintos de los que se encuentran en el repertorio de la Catedral Metropolitana. En Durango, por ejemplo, predominan los textos con reminiscencias neoplatónicas, según apunta Drew Edward Davies en "El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para San Pedro", en *Memorias. Lo sonoro en el ritual catedralicio, siglos xvi-xix*, ed. de Patricia Díaz Cayeros (México-Guadalajara: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guadalajara, 2007), 87-104.

Eguilaz (1712-1728).⁵⁹ O, por lo menos, el indicio de un episodio relativamente poco conocido de la historia de la Catedral de México, en el cual los elogios retóricos y el disimulo se entrelazan en un intento por preservar la unidad y el prestigio de su comunidad eclesiástica.

Abreviaturas

ACCM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

AHAG: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala

Fuentes documentales

ACCM, *Actas de cabildo*, libros 12, 19, 24, 27 y 28.

ACCM, *Aniversarios*, libro 2.

ACCM, *Diario manual de lo que en esta San Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar y coro*, 1751.

ACCM, *Archivo de música*, A1487 y A2161.01, Ignacio Jerusalem, *A la milagrosa escuela*, 1750.

AHAG, *Papeles de música*, 761, Manuel de Sumaya, *Solfa de Pedro*, 1715.

Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Manuel de Sumaya, *Como es príncipe jurado*, 1715, MS [sin signatura], núm. de sistema 000343295.

Fuentes impresas

⁵⁹ A este respecto, véase Rodolfo Aguirre Salvador, "José Lanciego, arzobispo de México, y el clero secular durante la transición eclesiástica del reinado de Felipe V, 1712-1728", *Fronteras de la Historia* 17-2 (2012): 75-101. Véase también, del mismo autor, "El establecimiento de jueces eclesiásticos en las doctrinas de indios. El arzobispado de México en la primera mitad del siglo XVIII", *Historia Crítica* 36 (2008): 14-35.

A New Dictionary of Art and Sciences Comprehending all the Branches of Useful Knowledge. Vol. 1. Londres: W. Owen, 1764.

Aguirre Salvador, Rodolfo. "El ascenso de los clérigos de Nueva España durante el gobierno del arzobispo José de Lanciego y Eguilaz". *Estudios de Historia Novohispana* 22 (2000): 77-110.

———. "El establecimiento de jueces eclesiásticos en las doctrinas de indios. El arzobispado de México en la primera mitad del siglo XVIII". *Historia Crítica* 36 (julio-diciembre de 2008): 14-35.

———. "El clero secular del arzobispado de México: oficios y ocupaciones en la primera mitad del siglo XVIII". *Letras Históricas* 1 (otoño-invierno de 2009): 67-93.

———. "José Lanciego, arzobispo de México, y el clero secular durante la transición eclesiástica del reinado de Felipe V, 1712-1728". *Fronteras de la Historia* 17-2 (2012): 75-101.

Angeles, Peter A. *A Dictionary of Christian Theology*. Cambridge: Harper & Row, 1985.

Aristóteles. *Retórica*. Traducido por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.

Cicerón. *El orador*. Traducido por Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Alianza, 2008.

Davies, Drew Edward. "El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para San Pedro". En *Memorias. Lo sonoro en el ritual catedralicio, siglos XVI-XIX*, editado por Patricia Díaz Cayeros, 87-104. México-Guadalajara: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guadalajara, 2007.

- Diccionario de Autoridades (1732, 1734), <https://apps2.rae.es/DA.html> (consultado el 26 de mayo de 2019).
- González de la Sancha, Lorenzo Antonio. *Villancicos que se cantaron en esta Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad del Glorioso príncipe de los apóstoles señor San Pedro*. México: Herederos de la viuda de Miguel Rivera Calderón, 1715. John Carter Brown Library, B69 G643v.
- Herrejón Peredo, Carlos. *Del sermón al discurso cívico: México, 1760-1834*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2003.
- Illari, Bernardo. "Agudeza de villancico: los *Plumajes* de Torrejón". En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, 477-515. Kassel: Reichenberger, 2019.
- . "Polychoral Culture: Cathedral Musica in La Plata (Bolivia), 1680-1730". Tesis de doctorado, University of Chicago, 2001.
- Knipping, Jonh Baptist. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*. Nieuwoop: B. de Graff, 1974.
- Marín, Javier. "The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: A lost document rediscovered". *Early Music*, 36, núm. 4 (noviembre de 2008): 575-596.
- Nasarre, Pablo. *Segunda parte la escuela música*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723.
- Pérez Puente, Leticia. *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral de metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Pseudo Dionisio Aeropagita. *Obras completas. Los nombres de Dios, Jerarquía celeste, Jerarquía eclesiástica, Teología mística, Cartas varias*. Traducido por Hipólito Cid Blanco. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias*, t. 1, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, 55-62. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>, Libro VIII, capítulo IV "De la amplificación" (consultado el 3 de agosto de 2021).
- Rangel Yáñez, Juan Francisco. "Vida y obra de Lorenzo Antonio González de la Sancha". Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Répertoire Internationale de Sources Musicales (RISM). *Normas para la catalogación de fuentes musicales históricas. Serie A/II Manuscritos musicales, 1600-1850*. Traducido por José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, José Gosálvez y Joana Crespi. Madrid: Arco/Libros S. L., 1996.
- Ruiz Castellanos, Armando. "Más allá de las piedras, los colores y la luz... Significados y sentido". En *La Catedral de México*, 25-55. México: BBVA Bancomer, 2014.
- Sacristán Ramírez, Carolina. "El entramado de la devoción: pintura, música, religiosidad femenina y el Niño Jesús Pasionario en la Nueva España, 1720-1772". Tesis doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

- . “La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar”. En *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, coordinado por Drew Edward Davies, editado por Lucero Enríquez Rubio, 99-123. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
- Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública, 1934.
- Santo Tomás de Aquino. *Suma teológica*. Vol. II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989.
- Sigaut, Nelly. “La tradición de estos reinos”. En *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001*, 405-424. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- . “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”. En *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, editado por Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, 111-140. México: El Colegio de Michoacán-Conacyt, 2002.
- . “Capilla de San Pedro”. En *Catedral de México Patrimonio Artístico y cultural*, 317-334. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología-Fomento Cultural Banamex, 1986.
- Reyes Acevedo, Ruth Yareth. “Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII”. *Heterofonía* 142 (enero-julio de 2010): 55-90.
- 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*, editado por Aurelio Tello, 39-68. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2013.
- Tertuliano, “Prescription against Heretics”, <http://www.newadvent.org/fathers/0311.htm> (consultado el 13 de abril de 2019).
- Tudela Calvo, Eva María. “Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)”. En *Memorias. Música, Catedral y Sociedad*, editado por Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, 105-136. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- Vickers, Brian. “Figures of rhetoric/Figures of music”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 2, No. 1 (1984): 1-44

Fuentes electrónicas

- Christian Classics Ethereal Library: <http://www.ccel.org/fathers.html> (consultado el 15 de abril de 2019)
- Early Christian Writings: <http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html> (consultado el 13 de abril de 2019).
- Evangelical Catholic Apologetics: <http://www.biblicalcatholic.com> (consultado el 15 de abril de 2019).
- Le dictionnaire des antiquités grecques et romaines de Daremberg et Saglio: <http://dagr.univ-tlse2.fr> (consultado el 27 de mayo de 2019).

Mediateca INAH: <https://lugares.inah.gob.mx>
(consultado el 26 de mayo de 2019).

Museo Arocena: <https://artsandculture.google.com/asset/apoteosis-de-san-pedro/Eg-GjfhCiks7SQ?hl=es-419> (consultado el 23 de junio de 2020).

Musicat-Catálogos de *Múscat*- Libros de coro y *Musicat*-Actas de cabildo y otros ramos:
www.musicat.unam.mx

New Advent: <http://www.newadvent.org/fathers/0311.htm> (consultado el 13 de abril de 2019).

Como es príncipe jurado

Villancico a 8 al Señor San Pedro,
por el señor maestro don Manuel de Sumaya,
año de su examen de 1715

Manuel de Sumaya
(1680-1755)

Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Colección Archivos y Manuscritos, s/n

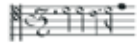
Tiple 1°. Esti° a 8
después de la Introducción



Alto 9°. Esti° a 8
después de la Introducción



Introducción Sola. Tenor 9°



Bajo 1°. Inti° Al solo
Esti° a 8



Tiple 2°. a 8 Esti°
después de la introci°



Alto 2° después de la 'Inti°'
Esti° a 8



Tenor 2°. Esti° a 8
después de la introci°



Bajo 2°. Esti° a 8.
después de la introci°



Guion General al 8.
T 1° la 'Inti°'



Introducción sola

Co-mos prin-ci-pe ju-ra-do de las al-las je-rar-quí-as,

9

T1

vie-nen a cla-mar a Pe-dro in-te-li-

b1

bc

15

T1 gen - cias di - vi - nas.

b1

bc

20 Estribillo a 8

S1 ¡Vi - va, vi - va, vi - va! ¡Vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a-plau-so en sa - gra -

A1 ¡Vi - va, vi - va, vi - va! ¡Vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a-plau-so en sa - gra - das

T1 ¡Vi - va, vi - va, vi - va! ¡Vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a-plau-so en sa - gra -

b1

S2 ¡Vi - va, vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a-plau-so en sa -

A2 ¡Vi - va, vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a-plau-so en sa -

T2 ¡Vi - va, vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a-plau-so en sa -

b2

bc

28

S1: ¹⁾ - das in - sig - nias, las pal - mas des - co - lla - das, las

A1: in - sig - nias, ²⁾ las pal - mas des - co - lla - das, las a - zu -

T1: das in - sig - nias, las pal - mas des - co - lla - das, las

b1:

S2: gra - das in - sig - nias, las pal - mas des - co -

A2: gra - das in - sig - nias, las pal - mas des - co - lla - das, las

T2: gra - das in - sig - nias, ²⁾ las pal - mas des - co - lla - das,

b2:

bc:

1) Sic, salto descendente de sexta menor a disonancia, como nota cambiata.

2) "las azucenas limpias" en el manuscrito.

36

S1 a - zu - ce - nas lim - pias, las co - ro - nas bri - llan - tes, y

A1 ce - nas... lim - pias, las co - ro - nas bri - llan - tes, y

T1 a - zu - ce - nas lim - pias, las co - ro - nas bri - llan - tes, y

b1

S2 lla - das, des - co - lla - das, las lu - ces en - cen - di - das, 3)

A2 a - zu - ce - nas lim - pias, las lu - ces en - cen - di - das, 3)

T2 lim - pias, las lu - ces en - cen - di - das, #

b2

bc

3) "escondidas" en los papeles de tiple y de alto del segundo coro. Se siguió el texto literario del tenor de segundo coro. El pliego impreso presenta la palabra "encendidas". Además, los versos "las luces encendidas" y "las azucenas limpias" están invertidos en los papeles de música, con relación al impreso.

43

S1 sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val!

A1 sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val!

T1 sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val!

b1

S2 ¡Vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val! y sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va,

A2 ¡Vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val! y sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va,

T2 ¡Vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val! y sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va,

b2

bc

4) Sic, la modulación requiere un cromatismo melódico activo.

49 [Fin]

S1
 iVi - va, vi - va!, y sin ce - sar re - pi - ten iVi - va, vi - va, vi - va!

A1
 iVi - va, vi - va!, y sin ce - sar re - pi - ten iVi - va, vi - va, vi - va!

T1
 iVi - va, vi - va!, y sin ce - sar re - pi - ten iVi - va, vi - va, vi - va!

b1

S2
 vi - va, vi - va, vi - va! iVi - va, vi - - - va, vi - va!

A2
 vi - va, vi - va, vi - va! iVi - va, vi - - - va, vi - va!

T2
 vi - va, vi - va, vi - va! iVi - va, vi - - - va, vi - va!

b2

bc

56 Coplas a 4⁵⁾

S1

1. Vi - va, di - cen las su - pre - mas sus - tan - cias in - te - lec - ti -
 2. pues su con - fe - sión di - cho - sa, co - mo el mis - mo Cris - to a - fir -
 3. Vi - va de los con - fe - so - res, di - ce la voz pe - re - gri -
 4. por - que la re - so - lu - ción de la red y la bar - qui -

A1

1. Vi - va, di - cen las su - pre - mas sus - tan - cias in - te - lec - ti -
 2. pues su con - fe - sión di - cho - sa, co - mo el mis - mo Cris - to a - fir -
 3. Vi - va de los con - fe - so - res, di - ce la voz pe - re - gri -
 4. por - que la re - so - lu - ción de la red y la bar - qui -

T1

1. Vi - va, di - cen las su - pre - mas sus - tan - cias in - te - lec - ti -
 2. pues su con - fe - sión di - cho - sa, co - mo el mis - mo Cris - to a - fir -
 3. Vi - va de los con - fe - so - res, di - ce la voz pe - re - gri -
 4. por - que la re - so - lu - ción de la red y la bar - qui -

b1

bc

62

S1

vas, su fe que en el ser hu - ma - no
 ma, se - pa - ra - da de la car - ne
 na, su vir - tud, que por pri - me - ra
 lla, pa - ra el se - guir y de - jar

A1

vas, su fe que en el ser hu - ma - no
 ma, se - pa - ra - da de la car - ne
 na, su vir - tud, que por pri - me - ras
 lla, pa - ra el se - guir y de - jar

T1

vas, su fe que en el ser hu - ma - no an - gé - li - co
 ma, se - pa - ra - da de la car - ne di - vi - no con -
 na, su vir - tud, que por pri - me - ra sol - en - tre los
 lla, pa - ra el se - guir y de - jar ha - si - do lu -

b1

bc

5) Cada copla del pliego impreso corresponde a dos coplas en los papeles de música. Estos papeles ofrecen únicamente la letra correspondiente a las primeras dos coplas del impreso.
 6) "y el dejar" en el pliego impreso.

68 [Del estribillo al fin cada dos coplas]

S1
 an - gé - li - co lo a - cre - di - - - - - ta,
 di - vi - no con - cē - pto in - di - - - - - ca,
 sol - en - tre los as - tros bri - - - - - lla,
 ha si - do lu - cien - te gui - - - - - a.

A1
 an - gé - li - co lo a - cre - di - - - - - ta, lo a - cre - di - ta,
 di - vi - no con - cē - pto in - di - - - - - ca, in - di - ca,
 sol - en - tre los as - tros bri - - - - - lla, as - tros bri - lla,
 ha si - do lu - cien - te gui - - - - - a, a, gui - - - - - a.

T1
 lo a - cre - di - ta, lo a - cre - di - ta,
 cē - pto in - di - ca, con - cep - to in - di - ta,
 as - tros bri - - - - - lla, Sol - en - tre los as - tros bri - ca,
 cien - te gui - a, ha si - do lu - cien - te gui - lla,
 a.

b1

bc

Notas curriculares

DREW EDWARD DAVIES

Es profesor asociado de Musicología y jefe del Departamento de Estudios Musicales en Northwestern University, en Evanston, Illinois. Especialista en música novohispana, es coordinador académico del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, proyecto en el que participa desde 2003. Es editor de *Santiago Billoni: Complete Works* (2011) y *Manuel de Sumaya: Villancicos from Mexico City* (2019), los dos de A-R Editions, y autor del *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (IIE-UNAM, 2013). Sus artículos y ensayos han aparecido en las revistas *Early Music* y *Sanctorum*, y en las colecciones de ensayos *The Routledge Companion to the Hispanic Enlightenment*, *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, y *La ópera y el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, entre otras. Ha colaborado con la Chicago Arts Orchestra en diez conciertos y en dos discos de música novohispana, incluido *Al combate*, con obras de Ignacio Jerusalem y Santiago Billoni.

BEATRIZ ISELA PEÑA PELÁEZ

Es doctora y maestra en Historia del Arte por el Programa de Posgrado de la UNAM; y licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Sus áreas de interés abarcan las capillas familiares y de linaje otomíes, los órganos históricos, la semiótica y la semiología, el arte y la conservación del patrimonio cultural. Como resultado de sus investigaciones, ha publicado en las revistas *Tramas*, *Versión* y *Versión Media* de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, *Indicios* 6 de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y *Pensamiento Crítico* de la UDF Santa María, así como capítulos en libros colectivos y revistas de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural y de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ambas del INAH. Investigadora independiente participante en el proyecto PAPIIT “Pensaron su historia en imágenes”, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

LUISA VILAR-PAYÁ

Es catedrática de la Universidad de las Américas Puebla, donde por quince años fungió, sucesivamente, como directora del Departamento de Artes, decana de Ciencias Sociales y decana de Artes y Humanidades. Actualmente trabaja como investigadora en la misma institución y sus publicaciones se caracterizan por cubrir un rango amplio de periodos históricos y compositores. Vilar-Payá se especializa en temas de historiografía crítica estudiados desde las discrepancias políticas que rodean la producción y percepción de obras y repertorios musicales. Recientemente ha trabajado en la comparación de diversas elaboraciones polifónicas del texto *Dixit Dominus* y en el análisis de obras compuestas por Juan Gutiérrez de Padilla. Es doctora por la Universidad de Berkeley, California, y tiene una maestría de Columbia University, Nueva York.

SILVIA SALGADO RUELAS

Es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, maestra en Artes Visuales y licenciada en Pedagogía por la UNAM. En 1982 ingresó como bibliotecaria a la Biblioteca Nacional de México (BNM), desde 1995 es académica del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. De 2016 a 2020 fue coordinadora de la BNM. Es investigadora responsable del proyecto colectivo *Ars Bibliographica*, dedicado al estudio del Fondo Reservado de la BNM. Ha publicado obra impresa y en sitios *web*. Desde 2005 participa en el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Es miembro fundador del Seminario de Estudios de Historia de la Iglesia en la Nueva Vizcaya, con sede en la Universidad Juárez del Estado de Durango, y participa en comités académicos de la UNAM. Desde 2006 es profesora del Colegio de Bibliotecología, tutora del posgrado de Bibliotecología e Historia del Arte de la UNAM y ha dirigido tesis de licenciatura y grado.

MARÍA DE JESÚS RUIZ ORIHUELA

Es licenciada en Bibliotecología y Estudios de la Información por la Universidad Nacional Autónoma de México. Colabora como becaria y prestadora de servicios profesionales en los proyectos académicos “La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México” y “Fundamentos teórico-metodológicos para una historia crítica de la literatura novohispana”. Participó como curadora en las exposiciones “La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México” y “Libros bajo la lupa”, realizadas en la Biblioteca Nacional de México. Actualmente se desempeña como ayudante de investigación y de profesor con la doctora Silvia Salgado Ruelas, investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM y docente titular de la asignatura “Temas selectos de la bibliotecología III. Codicología” que se imparte en el Colegio de Bibliotecología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

CAROLINA SACRISTÁN RAMÍREZ

Es profesora en la Escuela de Humanidades y Educación del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. Es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y clavecinista graduada del Conservatorio "Arrigo Pedrollo" de Vicenza, en Italia. Fue *visiting scholar* en el Blanton Museum of Art y en la LLILAS Benson Latin American Studies and Collections, ambos pertenecientes a la Universidad de Texas en Austin. Sus investigaciones exploran los vínculos entre la música y la cultura visual de la época virreinal. Ha publicado varios artículos en esa línea, entre ellos “Audible Paintings: Religious Music and Devotion to the Infancy of Christ in the Art of the Viceroyalty of Peru”, el cual apareció en *MAVCOR Journal*, revista publicada por Yale University. Es miembro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente desde 2009.



dgapa - PAPIIT



ISSN 2395-8243

