

## La música en el culto catedralicio

**E**l siglo XVIII fue escenario de diversos sucesos que lo han caracterizado a lo largo de su historia. La ciudad de México “era la urbe más grande y populosa del continente americano”.<sup>1</sup> Su sociedad se encontraba plenamente conformada y sus instituciones, como la Iglesia, lo demostraban.

En la vida diaria la Iglesia impuso lineamientos a través de la educación, la liturgia eclesíastica y la Inquisición; imponía los valores preponderantes y vigilaba su cumplimiento. En pocas palabras, la Iglesia como institución logró infiltrarse en todos los aspectos de la vida social, incluyendo la producción musical de entonces, que incluía evidentemente a sus creadores e intérpretes.

### Importancia de la música en el culto divino

**E**n los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII, Antonio Lobera y Abio escribió una obra llamada *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de prelados, y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesíasticas, que deben saber todos los ministros de Dios*, la cual aclaraba la importancia que tenía la música para el culto divino. La obra establece que la música se originó en la gloria y por ello se exhortó a los fieles a alabar a Dios por medio de la música,<sup>2</sup> de una forma muy similar a la llevada a cabo por la Iglesia en la actualidad.

La música utilizada en los templos era conocida como *música sagrada*, porque era creada para la celebración del culto divino. Estaba dotada de belleza en la forma, por su misma naturaleza artística, y de santidad por su contenido sacro. “Es preciso que sea bella, porque la música es una de

\* Pasante en historia por la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. Miembro fundador y directora del Comité de Relaciones Internas de *Palabra de Clío*, Asociación Civil de Historiadores Mexicanos.

<sup>1</sup> Francisco Iván Escamilla González, *José Patricio Fernández de Uribe (1742-1796). El cabildo eclesíastico de México ante el Estado borbónico*, México, Conaculta, 1999, p. 56.

<sup>2</sup> Francisco Generas, *Barcelona*, 1760, p. 20.





las bellas artes, y es también preciso que sea santa, como es santo el culto divino”.<sup>3</sup> Es así como están comprendidos bajo el término de música sagrada: “el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna en sus diversos géneros, la música para órgano y otros instrumentos admitidos y el canto popular sagrado o litúrgico y el religioso”.<sup>4</sup>

Al cantar se pensaba que la acción litúrgica era embellecida por la música, logrando así el mejor ejercicio del ministerio —la misa— por parte de los ministros y del pueblo. Por medio de la música, interpretada para y en la Iglesia, se expresaba delicadamente la oración, manifestándose así en forma muy clara el ministerio de la sagrada liturgia, su índole jerárquica y propia de la comunidad, por la unión de las voces:

[...] se llega más profundamente a la unidad de los corazones; por medio del esplendor de las cosas sagradas, las mentes se elevan más fácilmente a las cosas celestiales, y la celebración toda entera representa más claramente aquella otra que se desarrolla en la ciudad de la Jerusalén santa.<sup>5</sup>

Por lo anterior, la música llegó a ser uno de los recursos evangelizadores utilizados en las colonias españolas por el clero regular, al tiempo que sirvió como una forma de comunicación —antes que la lengua— mediante la cual se daban a entender los pastores de la Iglesia. Con el paso de los años estos usos musicales fueron quedando atrás, al consolidarse el proyecto evangelizador, convirtiéndose así la música mayormente en medio de alabanza, oración y culto. Su uso fue tan importante en la Nueva España, que cada templo llegó a tener un grupo de músicos destinados a complementar el culto divino, tanto que:

[...] dado que la oración oficial de la Iglesia u oficio divino era la actividad constituyente de los cabildos catedrales, no podía haberla sin música. Esto se debe a que

<sup>3</sup> Cfr. San Pío X, *Motu Proprio*. *Tra le sollecitudine*, 22 de noviembre 1903: ASS36 [1903-1904] 332. Lorenzo Miguelez Domínguez et al., *Derecho canónico posconciliar. Suplemento al Código de derecho canónico bilingüe de la Biblioteca de autores cristianos*, 3ª ed., t. I, Madrid, Editorial Católica, 1972, p. 233.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 234.

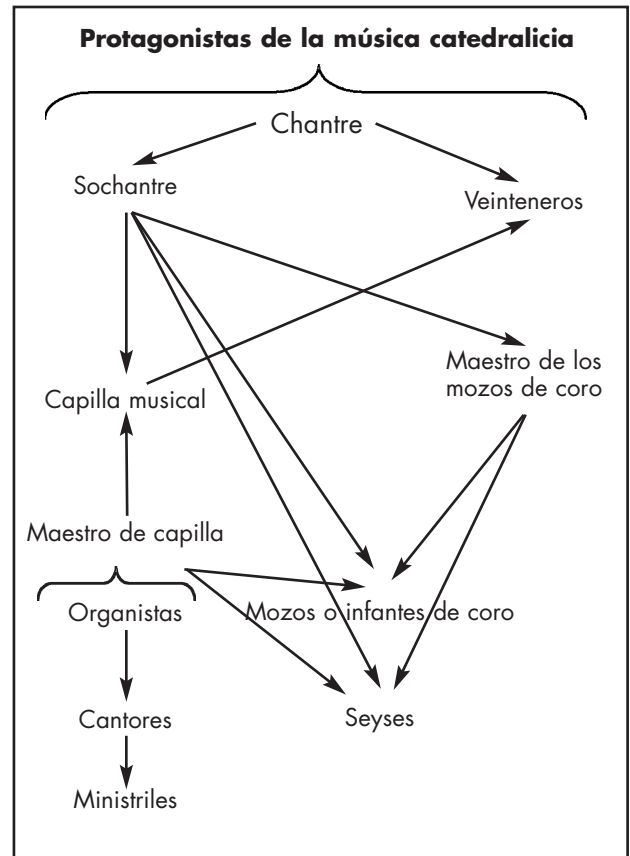
durante siglos, los Concilios insistieron en el canto de alabanza a Dios en el coro, recinto destinado a celebrar su nombre mediante salmos, himnos y otros cantos, no pudieron los canónigos ignorar en el plano musical la exhortación del Concilio de Trento a excitar los espíritus de los fieles mediante signos sensibles de la piedad y suscitar la contemplación de los ministerios de la fe.<sup>6</sup>

Así, la música polifónica<sup>7</sup> en las celebraciones litúrgicas fue prácticamente inevitable.

Los representantes de la música catedralicia eran diversos: por un lado se encontraban los responsables de la creación musical, y por el otro sus intérpretes. En el siguiente esquema se puede observar la composición

<sup>6</sup> Óscar Mazín Gómez, *Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, pp. 134-135.

<sup>7</sup> La música polifónica combina simultáneamente varias líneas musicales de diseño individual, cada una de las cuales retiene su identidad como línea hasta cierto grado, en contraste con la música “monofónica” que consiste en una sola melodía.



de los protagonistas de la música catedralicia, de los que después se describen sus funciones.

### *Chantre*<sup>8</sup>

Era la tercera dignidad en el cabildo. Debía ser un canónigo experto en música o, por lo menos, en canto llano.<sup>9</sup> *El chantre* tenía el control de las oraciones y las misas que los capitulares oficiaban, cantaba en el facistol,<sup>10</sup> enseñaba a cantar a los servidores de la Iglesia y vigilaba que las composiciones que se cantaban en el coro se hicieran con la mayor propiedad y perfección posibles.<sup>11</sup> Tenía a su cargo el coro y de él dependían los capellanes del mismo: *sochantre*, cantores y organistas.

### *Sochantre*

Era el ejecutante y responsable inmediato del canto sagrado, debía de “hallarse perfectamente instruido en canto llano, figurado [o de órgano], teniendo voz clara, sonora, de buen cuerpo, con la extensión de doce puntos [...]”,<sup>12</sup> etcétera. Entre sus obligaciones se encontraban dirigir el coro en las horas canónicas, funciones capitulares, hacer la nómina de los capitulares, resguardar una de las llaves del archivo musical. Cuidaba del orden y compostura de los mozos de coro y acólitos durante los oficios, además de suplir al maestro de los mozos de coro o al maestro de capilla en la enseñanza del canto llano a los propios mozos de coro.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> “El Chantre es el canónigo, que en derecho se conoce con el nombre de *primicerius*, y á quien corresponde regir y gobernar el canto en el coro [...]”; véase *Estatutos ordenados por el Santo Concilio III provincial mexicano en el año del señor de MDLXXXV*, México, imprenta de Vicente G. Torres, 1859, p. CLI.

<sup>9</sup> El término de canto llano fue utilizado desde el siglo XII por el monje Jerónimo de Moravia para referirse al canto eclesiástico cristiano medieval (canto gregoriano) cuando éste ya había perdido sus principales características: el ritmo libre, la fluidez y la riqueza melódica, por servir de fuente temática y soporte de las construcciones polifónicas en boga desde el siglo IX. Se solía usar indistintamente los términos *canto llano* y *canto gregoriano*, tanto en el lenguaje coloquial como en el académico de la enseñanza y en los tratados para referirse a la misma música eclesiástica.

<sup>10</sup> El facistol es un atril grande doble o cuádruplo, a veces giratorio, donde se ponen los grandes libros de coro dispuestos para el canto en las iglesias catedrales y conventos, y en torno al cual se colocan los coristas, cantores y ministriles.

<sup>11</sup> *Estatutos...*, p. XX, § III.

<sup>12</sup> Diego Angulo, *et al.*, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1984, p. 701.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 701-703.

### *Veinteneros*

Se llamaba así a los veinte clérigos asalariados encargados, principalmente, del canto llano que, llegado el caso reforzaban también la capilla polifónica o realizaban otras actividades.<sup>14</sup> Como intérpretes del canto llano los veinteneros estaban bajo la responsabilidad del *chantre*. Por el contrario, en lo referente a la música polifónica le correspondía al maestro de capilla la autoridad sobre ellos.

### *Maestro de los mozos de coro*

Al igual que el *sochantre*, el maestro de los mozos de coro era el responsable de la ejecución del canto llano. Era especialmente contratado por el cabildo para dar instrucción personalizada a los mozos de coro, así como a todo aquel que quisiera tomarlo. El maestro de los mozos no tenía la obligación de cuidar la composición ni las necesidades de los infantes de coro. Su única obligación, como ya se ha mencionado, consistía en enseñar a éstos el canto llano.<sup>15</sup>

### *Mozos o infantes de coro*

Eran los destinatarios principales e inmediatos de la enseñanza impartida por los maestros de canto llano. Eran jóvenes de diez a dieciséis años de edad, aproximadamente, “seleccionados por el Cabildo a través del *chantre* o el *sochantre*. Su número variaba según las necesidades del servicio del altar y coro y sobre todo según las posibilidades económicas de la Catedral”.<sup>16</sup> Además del canto llano, debían de tomar clases de contrapunto, pues entre sus obligaciones se encontraba el canto polifónico. Asimismo, debían de tomar lecciones del instrumento asignado, de gramática, de “buenas costumbres”, etcétera, ya que el fin último de todo buen mozo de coro era llegar a formar parte de la capilla musical, ya como ministriles, cantantes, o en el mejor de los casos, como organistas.

### *Seyses*

Los *seyses*, seis, seisesicos, monacillos, cantorricos, cantorcillos, infantes o infantecos de coro, eran los

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 705.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 703-705.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 703.

mozos cantoricos, o mejor dicho, los niños cantores del coro catedralicio, “menores de diez años de edad, quienes aún cuando estaban separados del cuerpo principal de coristas, entonaban salmos y cantaban algunas oraciones del Oficio Divino”.<sup>17</sup> Además ejecutaban danzas ceremoniales en las fiestas como la de *Corpus Christi*. Estaban bajo el cuidado del maestro de capilla, quien tenía la obligación de enseñarles a leer, escribir, cantar los responsorios, el canto llano y el canto de órgano,<sup>18</sup> contrapunto,<sup>19</sup> composición y otras tantas habilidades “que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los dichos cantoricos”,<sup>20</sup> razón por la cual tomaban instrucción también de canto llano del *sochantre* o del maestro de los mozos de coro. Los mozos de coro no recibían ningún tipo de gratificación económica, solamente tenían derecho a su educación y vestuario.

#### Surgimiento y función de la capilla musical

La capilla musical era una institución artística que específicamente pertenecía a un templo. Su importancia radicaba en que además de amenizar el culto religioso, daba empleo a muchos de los músicos y cantantes más sobresalientes de la época. Estaba conformada por un maestro de capilla, uno o dos organistas, varios cantantes y ministriles.

La fisonomía de la capilla musical al servicio de un recinto religioso se percibía ya en la *scholla cantorum* de Roma, mucho antes de san Gregorio Magno, pero fue



este personaje quien se encargó de reorganizarla e impulsarla, utilizando para ello el modelo de las ya creadas en varias “catedrales y conventos del Imperio carolingio, convirtiéndose, poco a poco, en los únicos centros de información musical organizados que tuvieron vigencia durante la Edad Media y hasta muchos años después del Renacimiento”.<sup>21</sup> El objetivo específico de la capilla musical fue la ejecución de la polifonía.

Gracias a la opulencia de sus rentas, las capillas musicales pudieron contar con los mejores músicos profesionales hispanos, los cuales debían de servir en los diversos sucesos que continuamente se celebraban.<sup>22</sup> Los músicos que aspiraban a ingresar a la capilla musical debían ser hombres de conocida piedad, moral y religiosidad, pues debían ser dignos del Santo Oficio que desempeñaban. Debían asimismo ser constantes en el estudio de sus voces o instrumentos, además de cumplidos y puntuales en la asistencia a las presentaciones que realizaba la capilla musical. Mientras cantaban en la Iglesia debían vestir de hábito talar<sup>23</sup> y sobrepelliz,<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Samuel Rubio, *Historia de la música española 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*, 4ª ed., Madrid, Alianza, 1988, p. 14.

<sup>22</sup> Festividades religiosas, bienvenidas de arzobispos y virreyes, etcétera.

<sup>23</sup> El hábito talar es la vestidura que llega hasta los talones, de color negro.

<sup>24</sup> El sobrepelliz es la vestidura litúrgica de origen nórdico surgida en el siglo XIII para cubrir del frío a los monjes durante el canto del oficio. Después se acortó su tamaño, y posteriormente, en el siglo XVII, se le añadieron encajes, resultando una túnica corta generalmente de color blanco que visten sobre la sotana los clérigos.

<sup>17</sup> Lucero Enríquez y Raúl Torres Medina, “Música y músicos en las actas de cabildo de la Catedral de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 79, IIE-UNAM, 2001, p. 182.

<sup>18</sup> El canto de órgano es un término utilizado durante los siglos XV al XVIII para referirse a la polifonía vocal, generalmente acompañada por el órgano, el arpa y algunos instrumentos de viento.

<sup>19</sup> El contrapunto es el arte y la ciencia de combinar armoniosamente varias melodías distintas, independientes y contrapuestas. El término “contrapunto” deriva de *punctus contra punctum, nota contra nota o melodía contra melodía* y el mismo da cuenta de un pasaje musical consistente en dos o más líneas melódicas que suenan simultáneamente; es decir, que el “contrapunto” pone su énfasis en el aspecto lineal u horizontal de la música, mientras que la armonía se ocupa primordialmente del aspecto vertical de la misma. Sin embargo, el “contrapunto” y “la armonía” son funcionalmente inseparables ya que ambos, como elementos de un mismo sistema, se complementan mutuamente.

<sup>20</sup> Diego Angulo, *op. cit.*, p. 726.

y si el coro se encontraba muy a la vista del público se requería la colocación de celosías.<sup>25</sup>

Las capillas musicales estaban conformadas, regularmente, por un conjunto pequeño de cantores, formado por niños y adultos, más o menos especializados en el canto, que bajo la dirección y las enseñanzas del maestro de capilla tenían la tarea de interpretar música polifónica vocal en los actos litúrgicos del culto divino. Desde tiempos remotos formaron parte de ella uno o dos organistas, “y en época más reciente otra suerte de instrumentistas, englobados todos bajo la denominación de ‘capilla de ministriles’, presididos a veces por un director propio que no afectaba al organista”;<sup>26</sup> debido a que éste tenía una posición en la capilla que no podía ser remplazada por los ministriles.

A pesar de que la conformación de las capillas musicales en el viejo continente fueron surgiendo en un proceso lento y experimental en cuanto a la estipulación de sus reglas, cuando llegó a Nueva España tenía más de un siglo de formación, motivo por el cual el desarrollo musical de España y Nueva España se produjo a la par, quedándole como función precisa el esplendor en los actos corales, específicamente en la misa llevada acabo los domingos, fiestas y en el oficio de vísperas solemnes, cuidando que fueran bien ejecutadas las partes que les eran propias.

### La capilla musical de la Catedral de México<sup>27</sup>

**D**urante la primera mitad del siglo XVI se introdujo en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México la

gos o los monaguillos ayudantes en los oficios litúrgicos.

<sup>25</sup> Las celosías eran un enrejado menudo, comúnmente de madera, que se utilizaba en el coro de las iglesias para mantener en discreción a los religiosos y religiosas de las miradas atrevidas de los feligreses. *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*. Eure, Librería, Ch Bouret, 1882, p. 260. José Valadez, *Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, Fimax Publicistas/Escuela Superior de Música Sagrada, 1945, p. 79.

<sup>26</sup> Samuel Rubio, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>27</sup> Tras la conquista de Tenochtitlan en 1521, Hernán Cortés mandó construir una iglesia en el antiguo centro ceremonial azteca. Esta iglesia fue convertida en Catedral por Carlos V y el papa Clemente VII según la bula del 9 de septiembre de 1530, y nombrada metropolitana por Paulo III en 1547. Pronto quedó clara su insuficiencia y por mandato de Felipe II se derribó en 1552. Los

capilla musical. Los miembros del cabildo metropolitano<sup>28</sup> justificaron su creación argumentando que el canto llano fue y seguía siendo el ordinario del oficio coral y que, en consecuencia, había sido mayoritario en los cultos catedralicios debido a que en ese género se cantan las horas (invitorios e himnos, antífonas y salmos, versos y responsorios, lecciones y oraciones),<sup>29</sup> y gran parte de las piezas cantadas de la misa.<sup>30</sup> Por ello debían de coexistir los responsables y protagonistas de la música catedralicia conformados en una capilla musical. Esta institución estaba compuesta por el maestro de capilla, quien era una verdadera autoridad, y por los organistas, los cantores y los ministriles. La capilla musical, junto con otros elementos artísticos —pintura, escultura, arquitectura, etcétera—, hizo de la Catedral de México uno de los templos más prestigiosos por su riqueza, magnificencia e historia.

trabajos de construcción de la nueva no comenzaron sino hasta 1571, cuando el virrey Martín Enríquez y el arzobispo Pedro Moya de Contreras colocaron la primera piedra de su sucesora, la actual catedral. La nueva está construida con cantera gris y cuenta con cinco naves y 16 capillas laterales. Mide 55 m de ancho por 110 de largo con una altura de 30 m en la nave central. Está dedicada a la Asunción de la Virgen María y es la iglesia principal de la Arquidiócesis Primada de México. Manuel Toussaint, *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, México, Porrúa, 1973, pp. XXXV-18.

<sup>28</sup> El cabildo metropolitano, como institución capitular, fue considerado como “un cuerpo colegiado de muy significativo y relevante peso específico en el ámbito de las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales”, Luisa Zahino Peñafort, *Iglesia y sociedad en México 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones*, México, IJ-UNAM, 1996, p. 13. Presentado como un órgano de naturaleza permanente acumulador de tradiciones y prácticas, transmitidas con el tiempo a sus miembros. Era una especie de senado de los prelados que no sólo asumía el gobierno de la Iglesia diocesana durante la sede vacante episcopal, sino que en todo momento dirigió la gestión de la Iglesia catedral y de la más importante renta diocesana, el diezmo. El cabildo tenía el poder de nombrar dignidades, canonicatos, prebendas y raciones. Además, de poder co-gobernar junto con el arzobispo de México. Las principales actividades que desempeñaba el cabildo eclesiástico eran: asesoramiento del prelado, culto y oficio divino, administración de las rentas eclesiásticas, los puestos de responsabilidad en el gobierno de la arquidiócesis por la delegación arzobispal.

<sup>29</sup> Las horas canónicas, son “las horas del breviario que rezan los eclesiásticos y que son maitines y laudes; prima, tercia, sexta y nona; vísperas completas.” *Ibidem*, p. 589.

<sup>30</sup> Me refiero, a las antífonas de entrada y salida, el ofertorio y comunión, oraciones y lecturas.