



Universidad Autónoma de Querétaro
 Facultad de Filosofía
 Maestría en Historia

LA MÚSICA SACRA EN EL QUERÉTARO NOVOHISPANO

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Historia

Presenta:

Eduardo Núñez Rojas

Dirigido por:

Dra. Lourdes Somohano Martínez

SINODALES

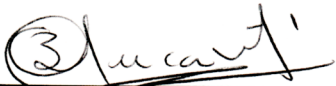
Dra. Lourdes Somohano Martínez
 Presidente

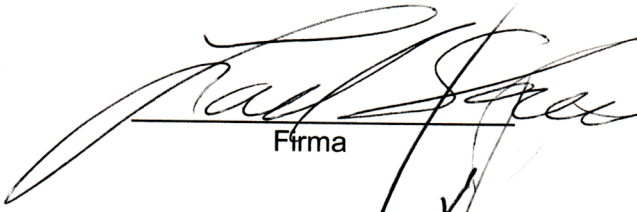
Mtro. Vicente López Velarde Fonseca
 Secretario

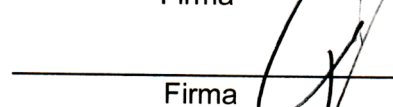
Mtra. María del Mar Marcos Carretero
 Vocal


Mtro. Marco Antonio Rubio Abonce
 Suplente


Mtro. Sergio Rivera Guerrero
 Suplente



 Dra. Blanca Gutiérrez Grageda
 Directora de la Facultad de Filosofía

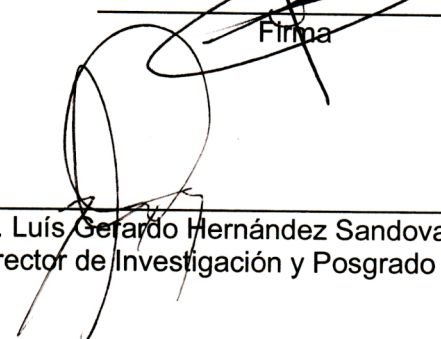

 Firma


 Firma


 Firma


 Firma


 Firma


 Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
 Director de Investigación y Posgrado

RESUMEN

Esta tesis analiza el primer contacto musical que tuvieron los indígenas a la llegada de los españoles luego de la conquista de Tenochtitlán a Nivel de la Nueva España, y en particular en el Querétaro novohispano. Para poder realizarlo se investigó sobre los antecedentes musicales tanto prehispánicos como europeos, sobre todo la España de los reyes Católicos.

Para lograr analizar la música sacra novohispana se investigó a los primeros músicos que compusieron bajo los nuevos cánones musicales provenientes del viejo continente y nacidos en la Nueva España y en Querétaro. Se analizaron musicalmente y socialmente las partituras para conocer la cultura que las generó y sus características, así como el lugar en donde éstas se interpretaron, como los coros de las iglesias queretanas, con los órganos tubulares y sus constructores.

Todo esto, el análisis de la música, las partituras, los espacios, los instrumentos, los compositores, para tener una idea de la música sacra que se produjo en Querétaro durante la colonial.

Palabras clave: música sacra, partitura, órganos tubulares, coros, instrumentos musicales.



SECRETARÍA
ACADÉMICA

SUMMARY

This thesis analyzes the first musical contact the indigenous people had upon the arrival of the Spaniards after the conquest of Tenochtitlán in New Spain, especially in Querétaro. In order to carry out this work, musical antecedents, both pre-Hispanic as well as European, were researched, primarily those of Spain under the Catholic Kings. In order to analyze the sacred music of New Spain, the first musicians who composed under the new canons coming from the old world and born in New Spain and in Querétaro were studied. The scores were analyzed both musically and socially in order to be familiar with the culture that created them. Their characteristics, as well as where they were interpreted, such as church choirs in Querétaro, with pipe organs and their makers, were also analyzed. All of this, the analysis of the music, scores, places, instruments and composers were covered in order to have an idea about the sacred music produced in Querétaro during the Colonial Period.

(Key words: Sacred music, score, pipe organs, choirs, musical instruments)



SECRETARÍA
ACADÉMICA

A mis hijos, Ana y Luis y a mi esposa Silvia

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Le agradezco a mis maestros de la maestría en Historia la dedicación y esfuerzo que realizaron durante los dos años de mi preparación, en especial a la Dra. Lourdes Somohano.

INDICE

	Página
Resumen	i
Summary	ii
Dedicatorias	iii
Agradecimientos	iv
Índice	v
I. INTRODUCCIÓN	1
II. CAPITULO I LOS ANTECEDENTES MUSICALES, EUROPEOS Y MESOAMERICANOS	20
2.1 Antecedentes musicales	
2.2 Corriente europea, Música en las catedrales	
2.2.1 La polifonía	
2.2.2 La música sacra en la Corte de los reyes católicos	
2.3 Mesoamérica	
2.3.1 Música indígena, festividades prehispánicas	
2.3.2 Contacto musical luego de la conquista	
2.3.3 Navidad, Jueves Santo y Representación del Edén	
III. CAPITULO II LOS COMPOSITORES Y SU MÚSICA	39
3. 1 Las partituras novohispanas	
3.2.1 Motete (Oh Señora)	
3.2.2 Villancico IX (Albricias Pastores)	
3.2.3 Himno (Cristus Natus est Nobis)	
3.2.4 Recitativo y Aria (cherubes y pastores)	

IV. CAPITULO III

LOS ESPACIOS NOVOHISPANOS EN DONDE SE PRACTICABA LA MÚSICA RELIGIOSA CATÓLICA

4. Templos queretanos novohispanos 69

- 4.1 Templo de la Congregación
- 4.2 Templo de Capuchinas
- 4.3 Templo y Convento del Carmen
- 4.4 Templo de Santa Clara
- 4.5 Templo de San Antonio
- 4.6 Templo de San Agustín
- 4.7 Templo de Santa Rosa de Viterbo
- 4.8 Templo de la Santa Cruz

V. CAPITULO IV

LA MÚSICA POPULAR RELIGIOSA EN EL QUERÉTARO NOVOHISPANO

- 5.1 Compositores 117
- 5.2 Libros corales
- 5.3 Constructores de órganos tubulares, músicos y danzas

VI. CONCLUSIONES 137

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 138

INTRODUCCIÓN

La presente tesis se titula *La música sacra en el Querétaro novohispano* y pretende hacer un recorrido por las diferentes tradiciones musicales que conformaron e influyeron en la música sacra de la Nueva España y en Querétaro, como un medio utilizado por la iglesia para difundir la religión aprovechando la ancestral disposición de los pobladores prehispánicos al canto para comunicarse con sus dioses. Por lo que se tocará su antecedente mesoamericano, europeo y la propiamente de la Nueva España. Para lo cual se han revisado algunos textos para ubicar lo que algunos autores han dicho sobre el tema de la música, tanto de la época prehispánica, virreinal, así como de la europea de los siglos XVI al XVIII. No solo es necesario conocer cómo llegó la música a la Nueva España, sino los instrumentos que se utilizaron, quiénes eran los encargados de transmitirla y cómo eran las partituras. Todo esto para luego observar el tipo de música que se escuchaba, y en dónde, en el Querétaro Virreinal.

La evangelización realizada por los conquistadores y frailes españoles del siglo XVI ha sido estudiada desde diferentes perspectivas. Para este caso, se observará la gran importancia que tuvo la música en dicha campaña evangelizadora, ya que, en las iglesias mismas, el coro ocupa un espacio importante de la iglesia.

La observación de la importancia de la música sacra en la evangelización y fomento de la religiosidad de la sociedad novohispana y queretana en particular, no han sido abordadas considerando diferentes aspectos, como son las diferentes tradiciones musicales que antecedieron la consolidación de la música sacra novohispana y queretana, así como los espacios en donde se realizaba esta difusión de la música, los coros de templos, los instrumentos realizados, el tipo de música que se tocaba y se cantaba, así como el significado de los espacios, aunado al sonido producido y el significado de las canciones. Que era el fin último, el producir un efecto sagrado, en un vínculo con Dios.

Es importante conocer la influencia musical que tuvieron nuestras culturas ya que es muy poca la enseñanza sobre este tema en las Escuelas de Música o Conservatorios. Por lo general se enseña la música a través desde el canto Gregoriano hasta nuestros días, pero sin hacer un estudio de qué fue lo que realmente se vivió en la Nueva España y las combinaciones musicales que se dieron por los diversos orígenes de los habitantes, ya que tenemos a los españoles con una tradición renacentista, medieval y barroca, con la que culminó al término del período virreinal. También tenemos la influencia mesoamericana, que fue subordinada por las corrientes musicales europeas, quedando pocos rastros de ella, como por ejemplo en las danzas. La población negra también contribuyó con sus ritmos sincopados, sin embargo, las dos últimas tradiciones tuvieron influencia en la música profana y popular, que solo se podía escuchar en sus reuniones y ritos particulares.

Todas estas corrientes musicales se fueron combinando y sobre todo los indígenas aprendieron a componer la nueva corriente musical que estaba llegando, la muestra está que existe música escrita en el idioma náhuatl. En las escuelas de música y en los trabajos académicos los investigadores ponen énfasis en la música del siglo XIX ya que es la construcción del nacionalismo mexicano.

La figura del maestro de capilla es muy importante para la realización de este género musical, ya que ellos eran los encargados de componer y enseñar a sus alumnos esta corriente musical (polifonía, canto gregoriano, motete).

Se ha visto que surgieron muchos compositores de música sacra en la época colonial sobresaliendo las catedrales de México y Puebla. En Querétaro en la mayoría de sus templos cuenta con un espacio para practicar la música religiosa, es decir un coro y un órgano tubular, uno de los objetivos de esta investigación es encontrar algún dato de algún maestro de capilla que haya trabajado en los templos de Querétaro durante la época virreinal y si alguno de ellos compusieron música sacra que pudiera estar en algún archivo parroquial, ó en el Conservatorio de Música de Querétaro para ser objeto de investigación.

Sin embargo, estos tipos de música y sus influencias en los diversos grupos sociales que habitaron en Querétaro durante la época virreinal no han sido estudiados hasta el momento. Por tal motivo, la presente investigación contribuirá a llenar un hueco de información relevante para nuestra cultura.

A través de la bibliografía consultada es posible observar la gran influencia musical que tuvieron los indígenas de la música religiosa, luego de la llegada de los españoles. Los frailes franciscanos fueron los primeros que introdujeron los cantos religiosos entre los indígenas, esto con la finalidad de enseñar la nueva doctrina. Ellos, para facilitar la enseñanza doctrinaria, retomaron el antiguo calendario de fiestas religiosas prehispánicas de los indígenas y lo amoldaron a su sistema católico, generando un calendario similar al de ellos, así se hicieron cantos para celebrar la festividad de los santos patronos, y desarrollar la música nueva, la cual era interpretada y asimilada muy rápidamente por los indígenas.

Por otra parte, es importante señalar la llegada de los maestros de capilla antes mencionados, como los grandes transmisores de la música religiosa que imperaba en España y fue transmitida por ellos a la Nueva España. Los indígenas, y mestizos posteriormente, asimilaron así, la manera de componer las nuevas obras, muy diferentes a las que ellos componían anteriormente. Estamos hablando de cantos como la polifonía, que se cantaba con varias voces en forma sincopada, difícil de interpretar, ya que la música de los indígenas era solamente a una sola voz, monódica, sin armonía vocal. También aprendieron a plasmar las obras musicales en partituras, ya que anteriormente ellos solamente la transmitían en forma oral, de generación en generación. Gracias a estos conocimientos podemos actualmente contar con obras plasmadas en partituras realizadas por algunos compositores de esa época.

Es digno de mencionar la habilidad y destreza que tenían los indígenas en la construcción de instrumentos. Es penoso que no se les dejara construir los órganos tubulares que actualmente podemos encontrar en la mayoría de los

templos en el país, ya que estas misiones fueron encomendadas a personas que se dedicaban a la construcción de órganos tubulares en Europa.

Una de las fuentes consultadas refiere que Ignacio Mariano de las Casas, fue el constructor de los órganos tubulares en el siglo XVIII que se encuentran en los templos de la Congregación, Santa Rosa de Viterbo y convento de Santa Clara; con esta referencia pudiera pensarse que todos los templos de la ciudad de Querétaro contarían con un maestro de capilla pero, no existe ninguna fuente que de información respecto a un organista empleado en uno de estos recintos religiosos, si es que hubiera existido alguno, cuál era la misión a cumplir con las personas que tuvieran interés en tocar dicho instrumento y componer los estilos de música religiosa que en su momento predominaban en Europa (España) ya que los maestros de capilla impartían sus conocimientos a los niños que estaban bajo su tutela y estos al momento de crecer y adquirir los conocimientos musicales se convertían en maestros de capilla y emigraban a diversas partes del mundo con el mismo objetivo de su maestro.

Este trabajo propone como **hipótesis**, que los templos, por su imponente construcción, así como con los instrumentos autorizados por la jerarquía eclesiástica y el tipo de letra utilizada, produjeron una separación tajante entre lo que fue considerado como la música legítima que podía producir un encuentro con el Dios cristiano, y la realizada fuera de los templos, con antiguos métodos, instrumentos y letras, abrieron otro tipo de música, la popular, que estaría desacreditada y ligada a la herejía.

En cuanto a la introducción de la música en el nuevo Mundo, y especialmente en la región mesoamericana conquistada por los españoles y luego en la llamada Nueva España, nos hacemos una serie de preguntas que son las siguientes: ¿Quién introdujo la música sacra en la Nueva España y en Querétaro? ¿Cuáles fueron los espacios de transmisión de la Música en el Querétaro novohispano? ¿Qué tipo de música se toca en los templos queretanos y novohispanos? ¿Qué instrumentos se utilizaron para acompañar esta música? ¿Qué corrientes musicales se introdujeron en la Nueva España? ¿Dónde quedó la música indígena y negra?

OBJETIVOS

Los objetivos que se proponen cumplir durante el transcurso de la investigación son los siguientes:

Investigar quienes fueron los introductores de la música sacra en la Nueva España y en Querétaro.

Analizar las iglesias novohispanas queretanas y observar su espacio en donde se interpretaba la música.

Investigar la música ejecutada en los templos.

Investigar los tipos de instrumentos con los que se acompañaba esta música.

Analizar las corrientes musicales de tradición europea que influyeron en la música novohispana.

Investigar la fusión de la música indígena y negra en la música novohispana.

METODOLOGÍA

Una manera de encontrar la información sobre el tema es recurrir a las fuentes primarias que hablan de lo que vieron y aprendieron de las prácticas musicales que empleaban nuestras culturas indígenas. Otras fuentes son de autores del siglo XX que han desarrollado una amplia investigación de la música novohispana. A continuación menciono los apartados y subapartados de las bibliografías y archivos consultados

Música Prehispánica

La entrada de nuevos elementos musicales a partir de la conquista

Música Novohispana

La música misma

Querétaro en el mundo de la música

El siguiente trabajo de tesis trata sobre el estudio de la influencia musical que tuvieron nuestras culturas a la llegada de los españoles desde la colonización hasta el Querétaro Virreinal (s XVI s XVIII). Para poder realizar este trabajo de investigación, es necesario acudir a las fuentes bibliográficas escritas sobre el tema de la música sacra y sus orígenes durante la colonización y el virreinato, sobre todo algunas relacionadas con la música sacra en el Querétaro virreinal.

La investigación que he realizado me ha aportado datos sobre el contacto musical que tuvieron nuestras culturas y este fue por medio de los cantos religiosos introducidos por los primeros evangelizadores mendicantes llegados a la Nueva España y que nuestros indígenas los adoptaron e inclusive con el tiempo se convirtieron algunos de ellos en excelentes compositores e intérpretes.

Para realizar la investigación se hizo un recorrido de las iglesias que funcionaron en la época colonial, las fábricas religiosas donde se localizaban los coros construidos para ese fin. Por tal motivo, se realizó un inventario de las iglesias, sus fachadas, antecedentes, coros, croquis de las iglesias, etc. También se investigaron las partituras que se conocen para la Nueva España, así como para Querétaro, o atribuidas a frailes locales. También se analizó el tipo de instrumentos utilizados, las canciones y el contenido de ellas. Ya que, a medida que crecía la colonización, la música sacra se empezó a desarrollar en los templos diseñados para este fin, en donde en su interior a la entrada y en la parte superior se encontraba el coro y un órgano tubular instrumento indispensable de la época para poder ejecutar y acompañar la música sacra.

El presente trabajo de tesis está organizado en cuatro capítulos. El primero habla de los antecedentes musicales que condicionaron la producción musical durante la época novohispana, estamos hablando de la corriente europea, la música en las catedrales, la polifonía, la música sacra en la corte de los reyes católicos, por un lado, como el antecedente de corte europeo. Por otro lado tenemos la tradición mesoamericana, en donde se revisan las festividades

prehispánicas, danzas y manifestaciones musicales. Posteriormente se revisa la nueva corriente musical que se generó durante la época colonial temprana.

El segundo capítulo presenta la música compuesta por compositores llegados de España, pero que su trabajo lo realizaron en las catedrales como maestros de capilla en la Nueva España y a la vez como maestros de los indígenas, enseñándoles la nueva corriente musical. Esta música la podemos observar en las partituras, junto con un análisis musical de cada una de ellas, como su letra, traducción e interpretación, como parte del imaginario social que se conformó en la relación entre la población y dios, mediados por la iglesia, a través de la música.

En el tercer capítulo se mencionan los espacios en donde se practicaba la música religiosa en el Querétaro virreinal. Se presentarán las iglesias, con sus coros y órganos tubulares, que conformaron el espacio físico donde se producía y se escuchaba la música sacra novohispana. Este espacio está ubicado simbólicamente en la parte superior de la iglesia como el indicado en la comunicación superior entre dios y la sociedad colonial.

El capítulo cuarto muestra la música compuesta y enseñada por frailes que vivieron o se relacionaron con el Querétaro novohispano, así como los músicos que sirvieron como ejecutantes de esta música. Otro punto importante desarrollado es la investigación sobre los constructores de instrumento musical por excelencia permitido en la época colonial por la iglesia para acompañar e interpretar la música sacra.

Un recorrido por la bibliografía musical

Música Prehispánica

Fray Bernardino de Sahagún¹, fray Diego Durán² y fray Toribio de Benavente,

¹Bernardino De Sahagún, *Historia General de la Cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1997.

²Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México, Cien de México, 2002.

conocido como Motolinia³, han sido los autores a los que he recurrido, ya que ellos en sus obras realizan una descripción de la cultura nahuatl principalmente, antes de la llegada de los españoles, en donde, se puede observar algunas ceremonias en donde se utiliza la música. En estas tres bibliografías los autores nos narran las diversas festividades que tenían los indígenas durante el año y a la deidad que estaban dedicadas, por ejemplo, Durán nos relata la fiesta de Paquetzalitzli (que quiere decir ensalzamiento de banderas) donde celebraban justamente la solemne y larga procesión del gran dios de los mexicas llamado Huitzilopochtli. Que nos relata las danzas que se realizaban al escuchar el sonido de los tambores. Lo interesante e importante para mi estudio y conocimiento de estas culturas es que su forma de expresión musical era por medio de danzas acompañadas por instrumentos de percusión, cantos en forma monódica y en alabanzas a una deidad o algún acontecimiento importante que debía de quedar registrado y se cantara y enseñara a todas las generaciones; cabe resaltar que estas culturas no plasmaron su música en partituras sino, las transmitieron en forma oral a los niños mediante escuelas que ellos tenían, y que estos autores nos mencionan.

La entrada de nuevos elementos musicales a partir de la conquista

Con la conquista y colonización que realizaron los españoles luego de tomar la ciudad de Tenochtitlán, se introdujeron nuevos instrumentos musicales, así como una nueva música. Uno de los elementos más importantes de la justificación para obtener los nuevos territorios era la conversión al cristianismo, lo que implicó una nueva manera de comunicación con el único dios y la música fue un elemento indispensable. Lourdes Turrent⁴, en su libro *La Conquista Musical de México* nos relata el tipo de música que se utilizaba en la España de los reyes católicos, la que era polifónica. La música religiosa española en los siglos XV y XVI se desarrolló en las catedrales. Estas nuevas edificaciones fueron los espacios privilegiados en donde se podía escuchar la música, la cual fue organizada por los reyes en capillas de músicos. Capillas de

³ Toribio Motolinia, *Historia de los Indios de la Nueva España, México*, Porrúa, 1995.

⁴ Lourdes Turrent, *La Conquista Musical de México*, FCE, México, (2ª imp.) 2006

músicos significa una escuela encomendada a un maestro de capilla, en un templo específico, quien tenía la misión de enseñar a niños todos los conocimientos de la música aparte, de componer obras musicales, según la ocasión o festividad requerida. Los niños al crecer y tener el conocimiento fungían como maestros de capilla, en otras entidades. Mediante el trabajo de Turrent tenemos la referencia para conocer lo que sucedía en España en lo que a música se refiere, ya que ésta misma fue la que pasó al nuevo continente luego de la conquista. Así mismo, la autora nos habla de cómo se conjugó con la música prehispánica, de la que nos dice, en otro capítulo, que los indígenas se ayudaban de la métrica y melodías sencillas para memorizar los hechos prodigiosos de sus dioses. Por lo que, a los cantos tradicionales se les agregaban nuevos párrafos para recordar el hecho de una victoria militar o ascensión de algún tlatoani. Otra aportación importante, es que la autora muestra un calendario de las celebraciones de Xiopohualli, para darnos una idea de cómo tenían calendarizadas sus festividades diarias durante cada uno de los meses, de su año religioso.

Durante la fase de la colonización más temprana, nos dice Turrent, que la música fue introducida en las comunidades indígenas por medio de los frailes, entre ellos los franciscanos, quienes enseñaron a los naturales el canto llano y canto de órgano bajo la vigilancia de ministros venidos de España y cómo los naturales aprendieron a tocar la flauta y por qué esta acompañaba el canto. Nos señala la autora que la importancia de la influencia de la música en nuestra cultura en los primeros años de la conquista, recayó en los frailes franciscanos a través de los cantos religiosos.

Música Novohispana

No solo los franciscanos enseñaron música a los naturales. Ya entrada la fase colonizadora, también se tuvieron maestros que instruyeron a la población en este arte. Gabriel Saldívar⁵, en su *Bibliografía mexicana de Musicología y Musicografía* nos relata que los primeros maestros en vinieron a la Nueva España se encargaron de enseñar a tocar los instrumentos musicales;

⁵ Gabriel Saldívar, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, CENIDIM, México, 1991.

principalmente el arpa y vihuela. La población indígena no sólo se conformó con aprender a tocar los instrumentos, su destreza, nos dice Saldivar, les permitió también construir instrumentos, cómo el ejemplo de un indio tarasco que aprendió a hacer un órgano con solo observar a un maestro español. En otra ocasión, dice Gabriel Saldivar, que llegó un español y un indio de Atrisco (Atlisco, Puebla) para aprender música de canto de órgano con el maestro de capilla y el indio en menos de quince días ya cantaba diestramente, mientras que el español en más de dos meses no pudo cantar la música de un papel, ni entenderla. Saldivar nos aclara, que la música que los reyes católicos organizaron en capillas de músicos se comenzó a desarrollar en las nuevas tierras después de la conquista con maestros de capilla en México y Puebla. Esto nos habla de que, como los indígenas ya contaban con una antigua tradición musical, les fue fácil aprender la nueva manera de hacer y cantar música. Otra de las aportaciones importantes de éste libro, que nos ayudarán en el trabajo, son las biografías de músicos, y de la música que ellos componían en los siglos XVI al XVIII.

La música virreinal de Querétaro

El maestro Rodolfo Anaya nos da a conocer en su artículo “La música virreinal de Querétaro”,⁶ habla de la construcción de tres de los órganos más bellos que se construyeron en la ciudad de Querétaro en el siglo XVIII por el queretano Ignacio Mariano de las Casas, que hoy en día se conservan en los templos sobre todo el de la congregación y Santa Rosa de Viterbo.

Esto nos da un panorama de la actividad musical religiosa que pudo haber tenido el Querétaro Novohispano.

La música misma

Unos de los grandes transmisores de la música religiosa durante la época virreinal fueron los maestros de capilla, ellos enseñaron los diferentes tipos de obras musicales que se cantaron en las festividades religiosas, iniciando a los alumnos en su composición, como en el conocimiento de sus letras. En el libro

de Vicente T. Mendoza y Virginia R.R. de Mendoza,⁶ titulado *Estudio y Clasificación de la Música Tradicional Hispánica de Nuevo México* los autores nos hablan de la música religiosa del nuevo México del siglo XVI y cómo ellos la clasifican. Uno de los criterios para realizar su análisis fue poniendo atención en el contenido de la música, en este sentido, nos señalan que muchos de los cantos estaban dedicados a recordar la pasión de Cristo en todos sus detalles ó la vida de Jesús. Por otra parte, nos señala el autor que la música popular era la que se cantaba en las fiestas religiosas de los santos patronos en donde comenzaban por saludar a la imagen con saluciones, posteriormente los elogios con alabanzas, por la mañana, el día de la fiesta alboradas y durante el día entonaban Aves Marías, y antes de terminar y abandonar el lugar, despedidas.

Otro texto que nos habla sobre la música religiosa y el espacio en el que se desarrolla es el libro titulado *Canciones Devotas, de Fernán Villancicos, Romances, Ensaladas y Otras* González de Eslava⁷, quien nos relata que la música novohispana tenía una intensa práctica y actividad centrada en las catedrales de México y Puebla, donde se ejecutaban obras de músicos españoles como Morales, Victoria y Guerrero. Victoria es considerado uno de los grandes maestros de la música polifónica de la edad media, transmitida posteriormente a la Nueva España, por los maestros de capilla. Además se componían obras especiales para misas y fiestas, con técnicas europeas. El autor nos señala que el maestro de capilla de la catedral de México era una figura clave en la vida musical de la Nueva España, porque adiestraba a cantores e instrumentistas, componía y dirigía las piezas que se ejecutaban en toda clase de ceremonias y festividades. Del romance nos dice que era una poesía escrita para ser cantada y nos da algunos ejemplos de la letra de algunos romances.

⁶ Rodolfo Anaya Larios, *La Música Virreinal de Querétaro*, Gaceta Legislativa, Órgano de Difusión de la LII Legislatura del Estado de Querétaro, 2000, año 2, número 23

⁷ Vicente T. Mendoza, Virginia, y R.R. de Mendoza, *Estudio y Clasificación de la Música Tradicional Hispánica de Nuevo México*, UNAM, México, 1986.

⁸ Fernán González Eslava, *Villancicos, Romances, Ensaladas y Otras Canciones Devotas*, El Colegio de México, México, 1989.

Otro tipo de obras necesarias de analizar son aquellas que nos hablan de las partituras. El libro *La Música de México, Antología Período Virreinal* de Julio Estrada,⁸ es una obra que nos presenta partituras impresas del siglo XVI al XVIII; estas obras reflejan el estilo musical de la polifonía (juego de voces), utilizada en Europa principalmente en España; ejemplo de esto se muestra en una de las obras el motete (obra religiosa) “¡Oh Señora!”, compuesta por el canónigo Don Hernando Franco, con texto en Náhuatl.

John Koegel En el Estado Presente de la Investigación de la Música Novohispana, México en el Mundo Hispánico Vol. II,¹⁰ da una perspectiva de los investigadores del siglo XX que se han enfocado a la investigación de la música novohispana, el autor menciona también las diferentes agrupaciones que se han dedicado a rescatar y grabar la música virreinal de México; Koegel nos proporciona los archivos más importantes que hay en nuestro país en donde se encuentra música de la época colonial. Algunos de ellos se encuentran en los archivos catedralicios en las ciudades de Morelia, México, Puebla, Oaxaca, Durango y Guadalajara; la Colegiata de Guadalupe, el Archivo General de la Nación, La Biblioteca nacional, El Museo del Virreinato, El Colegio de Vizcaínas, El Conservatorio Nacional de Música, el Conservatorio de las Rosas en Morelia, el Museo Nacional de Antropología e Historia, y el Cenidim.

9 Julio Estrada, *Antología III, Período Virreinal*, UNAM, México, 1987.

10 John Koegel, *El Estado Presente de la Investigación de la Música Novohispana, México en el Mundo Hispánico* vol. II, El Colegio de México, 1997.

Capítulo I

ANTECEDENTES MUSICALES EUROPEOS Y MESOAMERICANOS

Europa antes del siglo XIV vivía una sociedad teocrática llamada como el oscurantismo, en donde la iglesia marcaba los cánones de la vida cotidiana, el ser humano tenía prohibido ir en contra de sus principios y leyes trazados por ella. En Italia desarrollaron una nueva corriente cultural llamada Renacimiento, en donde se revitaliza la antigua forma clásica grecolatina.

*Esta nueva corriente se le conocerá como el Humanismo, donde el ser humano empieza a valorarse como tal y a darse cuenta de sus capacidades para desarrollarse en diferentes ámbitos tanto culturales y políticos. El Renacimiento influyó mucho a finales del siglo XV en Aragón que era gobernado por los Reyes Católicos de España. Fernando II fue rey de Sicilia antes de serlo de Aragón, el cual le permitió seguir teniendo contactos políticos con Italia. En esta época surgen dos personajes muy importantes que estuvieron en contra de los procedimientos con que regían y conducía la iglesia católica: Erasmo de Rotterdam y Martín Lutero; el primero propone una religiosidad anticereemonial, mientras el segundo inspirado por Rotterdam realiza la reforma protestante.*⁹

Antes del humanismo hubiera sido impensable o inimaginable que algún individuo se atreviera siquiera a cuestionar los principios y doctrinas de la iglesia, simple y sencillamente quien hubiese ido en contra de la iglesia sería juzgado, encarcelado y seguramente quemado vivo por considerarse un hereje. En España la unión de los reyes Fernando II de Aragón e Isabel de Castilla, eran una nueva dinastía con los dos reinos pero cada uno con sus propias leyes. Fue en esta época en la cual Cristóbal Colón pide el apoyo a los reyes de España para iniciar sus expediciones con la idea de llegar a las Indias,

⁹http://www.enciclopedia-aragoneza.com/monograficos/historia/edad_moderna_en_aragon/renacimiento--i.asp

desembarcando en un continente poblado por diferentes culturas opuestas totalmente a la cultura europea en la cual Colón llamó América. Con el descubrimiento del nuevo continente, España se vio beneficiada económicamente, territorialmente y sobre todo, con el pretexto de la religión católica.

En España los reyes católicos seguían haciendo alianzas con otras dinastías, casando a sus hijos con otras familias de la nobleza, obteniendo con ello, tronos como el de Portugal e Inglaterra. Los reinos de Aragón y Castilla fueron heredados a Juana conocida como la loca y que fue desposada con Felipe el hermoso. Al morir la reina Isabel el reino de Castilla fue heredado a Felipe pero, poco tiempo después muere y Fernando II tuvo que tomar la regencia castellana.

A la muerte del rey Fernando II en 1516, heredó sus tronos a su hija Juana y esta a la vez abdicó a favor de su hijo Carlos I con el cual surge una nueva dinastía de las dos coronas siendo esta la Casa de Austria. Carlos I heredó tres reinos, Habsburgo, Borgoña Trastámara y las Indias (América).¹⁰

Con la conquista española en tierras americanas se establece el primer contacto con lo que ahora llamamos Mesoamérica, en este nuevo territorio surgió un cambio radical después de la conquista, se acabó la forma de gobierno y religiosidad que tenían las culturas mesoamericanas las cuales fueron sometidas por los españoles implementando una nueva forma de gobierno instalando dos virreinos, uno en Nueva España y otro en Perú; cada virreinato contaba con un virrey nombrado por la familia real, no solo estos cambios sufrieron los indígenas a la llegada de los españoles, sino que experimentaron terribles epidemias portadas por los europeos tales como: la varicela, viruela, sarampión entre otras, que mató a millones de indígenas entre ellos a Cuicuilhuac, líder de los mexicas durante la conquista. Este tipo de

¹⁰ *Ibidem*, [www. Enciclopedia-aragonesa.com](http://www.Enciclopedia-aragonesa.com)

enfermedades nuevas para los indígenas mesoamericanos representó un gran problema debido a que no poseían los anticuerpos que pudieran evadir dichas enfermedades que terminaron con la población indígena diezmada y sometida a una nueva explotación, se requería revivir la esperanza.¹¹

En materia de religión católica en la Nueva España sucede el milagro fabricado históricamente más grande que hasta el momento se haya producido desde la colonización, la aparición de la virgen de Guadalupe al indio Juan Diego,¹² en 1531 dice la tradición. Este acontecimiento provocó que la iglesia católica permitiera una transculturación musical con la antigua religiosidad y se sobrepusiera el canon católico, provocando que los compositores de esa época escribieran alabanzas, himnos, saluciones etc. dedicados a la virgen de Guadalupe, que hoy día se siguen interpretando en muchas partes del mundo donde exista un templo católico y se encuentre la imagen de la virgen de Guadalupe.

En el siglo XVII cambió el rumbo de España, la familia real que subió al trono fue la francesa de los Borbones, teniendo como rey a Felipe V. En este período con las nuevas reformas se expulsaron a los jesuitas en 1767 del territorio americano en el cual ellos eran parte importante en la educación de los criollos españoles. En esta época las artes tuvieron un gran resplandor, se creó la Real Academia de Bellas Artes en 1773. A principios del siglo XVIII cambiaran nuevamente los paradigmas en Europa; los que a su vez en la Nueva España generaron importantes cambios políticos que posteriormente vinieron a afectar generando una desigualdad económica entre las clases sociales.

¹¹ Sapiensa.org.mx/contenidos/h-mexicanas/colonia/pandemias/pandemias_2html.

¹² De la Torre Villar, Ernesto, Navarro de Anda, Ramiro, *Testimonios Históricos Guadalupanos*, México, F.C.E., 1982, p. 179.

Antecedentes musicales

CONTEXTO HISTÓRICO

En la época colonial la música sacra fue regulada de acuerdo a lo dispuesto por el Concilio de Trento que se llevó a cabo en Europa entre 1545 y 1563. Este sería el cuerpo legislativo que normaría la vida religiosa musical en la Nueva España. En este Concilio, tan importante para la vida colonial, con respecto a la música religiosa, que sólo constituyó una pequeña parte de lo tratado en el concilio, se dijo lo siguiente: se referían al espíritu profano de la música tal como lo evidenciaban las misas basados en *Cantus Firmi* (en música, el cantus firmus (en latín, "canto fijo") es una melodía previa que sirve de base de una composición polifónica, y que en ocasiones se escribe aparte para ser tocada en notas de larga duración,¹³ populares o en imitación de *Chansons,Chanson* es un término francés, que en español se refiere a cualquier canción con letra en francés y, más específicamente, a piezas vocales de tema amoroso, y también a las de crítica social y política, en particular las pertenecientes al estilo de los cabarets.

En este contexto se llama *chansonnier* al intérprete de canciones de carácter humorístico o satírico¹⁴ y la compleja polifonía que imposibilitaba la comprensión de los textos, incluso si se pronunciaba correctamente, cosa que no ocurría a menudo. Además se expresaron críticas sobre el uso excesivo de instrumentos ruidosos en la iglesia, el descuido y la actitud generalmente irreverente de los músicos. En 1555, el Papa hizo objeto de una amonestación memorable al Coro de San Pedro de Roma relativo a estos temas. Sin embargo, la declaración final del Concilio de Trento acerca de estos asuntos tuvo carácter extremadamente general; en ella se manifestaba simplemente que debía evitarse todo lo impuro y lascivo, para que la casa de Dios pudiera ser llamada con justo derecho, casa de oración. Se dejó la labor de aplicar esa directriz en manos de los obispos de las Diócesis y se nombró una comisión

¹³ http://es.wikipedia.org/wiki/Cantus_firmus

¹⁴ Repiensa.org.mx/contenidos/h-mexicanas/colonia/bandemias/bandemias_2html

especial de cardenales encargada de supervisar su ejecución en Roma. El Concilio no tocó aspecto técnico alguno: no se prohibieron específicamente ni la polifonía, ni la imitación de modelos profanos.¹⁵

Sobre el canon que se usaría en la misa el Concilio de Trento marcó lo siguiente: Todas las cosas deben de estar ordenadas de tal manera que las misas, se celebren con música o no, lleguen tranquilamente a los oídos y corazones de aquellos que las escuchen, cuando todo se ejecute con claridad y la velocidad correcta. En el caso de aquellas mismas que se celebren con canto y órgano, que en ello nada profano se entremezcle, sino solo himnos y preces divinas (oraciones dirigidas a Dios, a la virgen o a los santos)¹⁶. Debe constituirse todo el plan del canto según los modos musicales no para que proporcione un placer vacío a los oídos sino de tal forma que las palabras las entiendan claramente todos y así el corazón de los oyentes se vea arrastrado a desear las armonías celestiales en la contemplación del júbilo de los benditos.... También se desterrará de la iglesia toda música que contenga, bien en el canto o en la ejecución del órgano, cosas que sean lascivas o impuras.¹⁷

Lo mandado por este Concilio fue aplicado luego de conquistados los territorios por parte de los españoles, en 1521, que serían llamados la Nueva España. Para efectos de la evangelización y norma religiosa, en la Nueva España se realizaron Cuatro Concilios Provinciales durante la época de la Colonia, que regularon la vida religiosa de este territorio. Desde el Primer Concilio Provincial Mexicano, realizado en 1555, se reguló lo siguiente con respecto a la música: Mandamos y ordenamos que de hoy mas, no se tañan trompetas en las iglesias en los divinos oficios, ni se compren muchos de los que han comprado, los cuales solamente servirán en las procesiones que se hacen fuera de las iglesias y no en otro oficio eclesiástico. Y en cuanto a las chirimías y flautas, mandamos que ningún pueblo las haya si no es la cabecera; los cuales servirán a los pueblos sujetos en los días de fiesta de sus sacramentos. Y las

¹⁵ J. Grout, Donald, U. Palisca, Claude, *Historia de La música occidental*, México, Alianza, 2001, pp. 330-331, tomado de: A. Theiner: Acta ... *Concili Tridentini* ... 2 (1874): 122, trad. En Gustave Reese: *La música en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1988.

¹⁶ <http://www.rae.es/rae.html>.

¹⁷ Grout, Donald, U. Palisca, Claude, *Historia de La música occidental*, pp. 330-331.

vihuelas de arco y los otros diferentes instrumentos queremos que del todo sean extirpados y exhortamos a todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano porque cesen los estruendos y estrépitos de los otros instrumentos y se use en esta nueva iglesia el órgano que es instrumento eclesiástico.¹⁸ Los otros tres concilios, llevados a cabo entre los años de 1565, 1585 y 1771, repitieron a grandes rasgos lo establecido por este Primer Concilio Provincial Mexicano, en donde es notorio que la preocupación por la música fuera una forma de acercar a la gente espiritualmente hacia Dios. Y otra, alejarla de sus antiguas costumbres y deidades, a las que se adoraban con los instrumentos musicales que fueron prohibidos. Siendo ahora el “órgano” el único instrumento aceptado en las iglesias de la Nueva España. Se alejaba a todos de lo antiguo en cuanto a música, ya que el órgano, introducido por los españoles, los remitía únicamente a la religión católica, eliminando cualquier celebración pagana por parte de los indígenas, por lo menos dentro de la Iglesia.

CORRIENTE EUROPEA, MÚSICA EN LAS CATEDRALES.

La música que se utilizó en la Nueva España, luego de la conquista, es una música que ya tenía una larga trayectoria en Europa. En el mundo occidental, luego de la Edad Media, se había ido perfilando un tipo de música sacra que pasó por algunas etapas hasta ser lo que se conoció en el Nuevo Mundo. En este apartado hablaremos de esa corriente musical, que sólo se conoció en Europa y se generó antes de la conquista. Iniciamos por el canto gregoriano.

Es conocido por medio de la historia y la música que el Papa Gregorio Magno fue el creador del canto gregoriano. Canto interpretado en latín que se constituyó como la música oficial en todo el orbe católico. Gregorio Magno murió en 604 d.c. y desde el siglo VII al IX, el canto que lleva su nombre fue el canto más representativo, como se mencionó antes, en toda la iglesia católica. Mientras que las melodías antiguas se fueron relegando se escribieron nuevos cantos que contenían los cánones de la misa. Esto es, si uno asiste a misa,

¹⁸ Turrent, Lourdes, *La Conquista musical de México*, México, FCE, 2006, p. 131.

durante la liturgia de la celebración el sacerdote y la comunidad rezan Señor ten piedad de nosotros, *Gloria, Aleluya, Santo, Cordero de Dios*, por citar algunos ejemplos. Este tipo de oración se convirtió en cantos como: *Kirie, Gloria, Aleluia, Sanctus, Agnus dei*, convirtiéndose en lo que llamamos el canto gregoriano o llano. De ser una oración, se le puso melodía y se convirtió en la música oficial de la iglesia. Cabe señalar que este canto era sin acompañamiento o sea, un canto monódico, no se acompañaba con instrumentos.¹⁹

El canto Gregoriano tuvo un fuerte desarrollo en los monasterios situados en diferentes partes de Europa. Los monjes se convirtieron en intérpretes y compositores de este género musical y a la vez en grandes difusores de él. Ellos atravesaron el continente en pequeños grupos o parejas llevando con ellos música para intercambiarla con otros religiosos que también eran expertos en el canto.

Los monjes viajaron durante mucho tiempo hasta llegar a Francia, España, Inglaterra, Irlanda, en fin, en el viejo mundo, en donde difundieron las antífonas (breve pasaje tomado de la sagrada escritura, que se canta ó reza antes ó después de los salmos y de los cánticos en las horas canónicas y guarda relación con el oficio propio del día)²⁰ y sobre todo la manera de como cantarlas, componerlas e interpretarlas.²¹

La polifonía

La polifonía a diferencia del Canto Gregoriano que era unísono, vino a darle un cambio muy importante a la música vocal durante el siglo XI, en la iglesia la polifonía surge como una propuesta diferente en donde las voces se manejaban independientes creando un estilo nuevo y bello que se fue extendiendo por toda Europa. Los nuevos compositores de este género

¹⁹ Confalonieri, Giulio, *Historia de la Música y sus compositores*, Sevilla, G. Pérez, s/f, p. 45.

²⁰ [www.http://www.rae.es/rae.html](http://www.rae.es/rae.html).

²¹ Confalonieri, Giulio, *Historia de la Música y sus compositores*, ibídem p.45.

experimentaron con la nueva música coral, el movimiento contrapuntístico que hacían las voces y a la vez creando un juego de diálogo con el tema pasando de una voz a otra. La polifonía tuvo su desarrollo en el siglo XII hasta mediados del XIV en el norte de Francia, principalmente en *Notre Dame*, la catedral de París.

Es importante hacer notar que la música polifónica se extendió en Inglaterra, Italia y España, no de una manera tan elaborada como lo hacían los cantores en Francia que eran experimentados músicos en la forma de improvisar estos cantos y como lucir el juego de las voces. Los compositores más sobresalientes de esa época de la escuela de *Notre Dame*, fueron el poeta y músico Leonín y Perotina.²² Estos dos personajes fueron los precursores de este género musical polifónico, siguiendo con esta corriente, el francés Josquin Des Prés; los españoles Tomás Luis de Victoria y Cristóbal Morales.

JOSQUIN DES PRÉS (1440-1521)

Como en todas las grandes épocas de la música, hacia el siglo XII, la polifonía representó un cambio importante en el género; dando apertura a una nueva generación de compositores que se inclinaban por este nuevo estilo, entre los más destacado se encuentra el músico francés Josquin des Pres considerado como uno de los más grandes compositores del género polifónico, sus mismos colegas contemporáneos lo catalogaban como el mejor; *“Josquin nació en 1440 probablemente en Francia, en la frontera de Hainaut territorio perteneciente al Sacro Imperio Romano; sus composiciones se publicaron en numerosas antologías impresas durante el siglo XVI y también aparecieron en muchos de los manuscritos de la época; incluyen en total cerca de dieciocho misas, cien motetes y setenta chansons otras obras vocales profana, murió en 1521”*.²³

En España sobresalen dos compositores de gran relevancia en música polifónica Cristóbal Morales y Tomás Luis de Victoria, Cristóbal al igual que Josquin des Prés fueron muy queridos y considerados los mejores, e inclusive

²²*Ibidem*, C.J. Grout, Donald, V. Palises y Claude, p. 236.

²³*Ibidem*, C.J. Grout, Donald, V. Palises y Claude, p. 236.

alabados años después de su muerte. Cristóbal Morales fue uno de los primeros maestros de capilla y organista que tuvo España. Fue tan cotizado que su sueldo anual fue de 100 ducados. Por él las autoridades eclesiásticas ordenaron la construcción de órganos grandes en sustitución de los órganos portátiles existentes en el templo. Morales se dedicó a escribir música sacra y renunció a escribir música profana.²⁴

TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548 – 1611)

Tomás Luis de Victoria nació en 1548 y murió en 1611. Fue uno de los compositores más importantes de la península Ibérica un destacado maestro de capilla en el Seminario Romano en 1573. Victoria tuvo mucho renombre y fama como músico y compositor en toda Italia, incluso en las Indias, como lo comenta Robert Stevenson en su libro *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*. Quien dice que en un documento fechado el 12 de marzo de 1598 que dice lo siguiente “*En esta fecha Victoria autorizó a dos delegados Sevillanos que cobrasen 100 pesos (81.6, ducados) enviados desde Lima, el doctor Álvaro Núñez de Solís, procurador en la capital Peruana (oficina para la que Solís fue nombrado el 21 de agosto de 1589) quizá remitiera pagos debidos a Victoria para la catedral de Lima, en concepto de libros de música enviados a la capital del Virreinato o sumas enviadas desde Cuzco.*”²⁵ Con este documento se puede tener una visión más clara de la importancia de este compositor español y sobre todo de su música; y como llegó a Perú y quizá a la Nueva España y seguramente fue interpretada en las catedrales por los coros que estaban a cargo de un maestro de capilla que debió traer la corriente musical que se desarrollaba en la península española.

La música sacra en la corte de los Reyes Católicos

En el periodo de los reyes Católicos la música polifónica tuvo mucha aceptación y relevancia. Los Reyes organizaron capillas de músicos formadas por cantores y maestros de capillas de muy alto nivel. A finales del siglo XV

²⁴Stevenson, Robert, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, España, Ed. Alianza Música, 1992. p p.19- 59

²⁵ Stevenson, Robert, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Ibidem, p. 420

estas capillas se encontraban establecidas y consolidadas para el servicio de la corte. Los músicos cantores de estas capitales eran de diversas tésituras, sus voces interpretaban bellas melodías polifónicas; existían también instrumentistas que ejecutaban el órgano, guitarra, el laúd y la vihuela, instrumento preferido de los Reyes que eran amantes de la música instrumental. La vihuela fue un instrumento poco utilizado en las catedrales para ejecutar la música sacra, más bien, se utilizó para interpretar música de villancicos, romances y danzas.²⁶

La música que se desarrolló en las catedrales de España, estuvo a cargo del maestro de capilla, quien era el encargado de componer música sacra e interpretarla con los músicos que estaban bajo su cargo. Los maestros de capilla tenían bajo su tutela a los niños en el cual el maestro debía de enseñarles todos sus conocimientos musicales para que en el futuro sus alumnos se convirtieran en maestros de capilla y así, emigrar a otras ciudades y países para continuar la misión de sus maestros. También es importante hacer mención que durante el periodo del siglo XV y XVI Cristóbal Morales y Tomás Luis de Victoria fueron importantes maestros de capilla en las principales capillas de España, tales como Toledo, Marchena y Málaga.²⁷

Al conocer el desarrollo musical que prevalecía en España en la corte de los Reyes Católicos, es indudable que algunos maestros de capillas hayan emigrado a la Nueva España para transmitir sus conocimientos de composición, ejecución y de escritura musical a los indígenas, que demostraron gran habilidad para desarrollar este nuevo arte de música desconocida por ellos.

²⁶ Turrent , Lourdes , *La Conquista Musical de México* , México, Ed. F.C.E , 2da.impresión, Año , 2006 , p pp. 35 , 36.

²⁷Torrent, Lourdes, *Ibidem*, pp. 35-41

MESOAMÉRICA

Música indígena, festividades prehispánicas

En Mesoamérica todas nuestras culturas prehispánicas manifestaban su arte musical mediante dianas y cantos dedicados a una deidad, a un nuevo Tlatoani o alguna hazaña lograda por sus guerreros, por mencionar algunos. Los indígenas a diferencia de lo que ocurría en Europa; antes de la conquista, no tuvieron una forma de escritura musical que dejara plasmada su música como se hacía en Europa a partir del siglo VI con la invención del Canto Gregoriano. La manera de transmitir entre los naturales su música fue de forma oral, es decir, de profesor a alumno en forma directa. En la cultura Mexica existían los Cuicacalli que era el lugar en donde iban los jóvenes a aprender los cantos que sus maestros les enseñaban, los alumnos acudían por las tardes a los Cuicacalli y se les tenía prohibido faltar, ya que ellos aprendían las historias y proezas del pueblo Mexica; Lourdes Turrent comenta en su libro *“La conquista Musical de México”* sobre la especialización que tenían los sacerdotes en materia de enseñar la música:²⁸

El Hapizcatzin: era el encargado de enseñar y corregir los cantos.

El Tzapotlateohuatzin: era el sustituto del Tlapizcatzin para que los jóvenes no perdieran ni un día de práctica en sus cantares.

El Tlamacazcateutl: era el maestro de escuela cuyo oficio era enmendar a los que yerran en el coro es decir, vigilaba que los niños cantaran correctamente.

El Epcoaquacuiltzin tec pic ton ton : Era un poeta compositor. A él se le encomendaban los cantares nuevos, así para los cues como para las casas particulares. Era el experto en el calendario ritual.

Con este panorama sobre las escuelas de música que tenían los mexicas queda de manifiesto la importancia que para ellos tenía transmitir sus conocimientos a los jóvenes con el fin de que ellos el día de mañana hicieran la

²⁸ Turrent, Lourdes, *Ibidem*, p. 57.

misma labor de sus maestros, con otra nueva generación. Esta forma de enseñanza es parecida a lo que hacían los maestros de capilla en Europa en donde sus conocimientos los transmitían a sus alumnos pero no en una forma oral, sino con una notación musical plasmada en partituras por medio de notas musicales.

Así como los mexicas tenían escuelas de enseñanza musical de cantos y bailes en otras regiones de Mesoamérica existían otras culturas como la Purépecha que contaba con un sacerdote llamado Curínguri que dirigía a los músicos y construía los instrumentos; también existía el Pinzacucha que se encargaba de tocar las flautas y bocinas, el Cuiripecha era el encargado de sonar los palos y el sescuasech se encargaba de ejecutar algunos bailes.²⁹

En la cultura mexicana se tiene referencia de un Dios de la música llamada Macuilxóchitl en el cual su templo estuvo ubicado a espaldas de la Catedral de la ciudad de México.³⁰

En la parte sur de Mesoamérica se encontraba la cultura Zapoteca que también contaba con un maestro de canto llamado Copeéchetolna, el maestro encargado de bailar, Copeéchetoyaha, era el maestro encargado de tocar instrumentos: Copeéchetocechi, al maestro tañedor de flauta, Copeéchehuécuechia pijchije; y al tocador de tambor Penihuijllayéni.

Entre los mayas también se contaba con el maestro y cantor principal llamado Hol pop. Al que ejecutaba cualquier instrumento se le llamaba Ahpax, al que fabrica las flautas, Ah pax chul, al que componía cantos y los cantaba Ah tuz Ray.

Con todas estas referencias de nuestras culturas antiguas los indígenas dan muestra de la importancia que tenía para ellos la música y bailes dando muestra de una gran estructura institucional de educación formal. Ya que con estas expresiones quedaban plasmadas sus historias, hazañas y orígenes,

²⁹ Mendoza, Vicente, *Panorama de la Música Tradicional de México*, ed. UNAM, México, año, 1984, p. 19

³⁰ Mendoza, Vicente, *Panorama de la música tradicional de México*, Ibidem, p. 19

cosa que para los naturales era muy importante ya que por medio de estas expresiones, su cultura, sería recordada por las siguientes generaciones.

En el siguiente apartado se hablará de manera de cómo los naturales realizaban sus fiestas en honor a sus Dioses, y el tiempo que tenían para prepararse y las diversas maneras de participación de cada uno de ellos, durante la ceremonia así como el tipo de instrumentos y cantos que ellos interpretaban para recordar y eternizar a sus deidades (dioses).

Sahagún nos relata en la fiesta de Ochpanizxli que se realizaban " en el undécimo mes en los cinco primeros días no hacían nada tocante a la fiesta, pero quince días antes de la fiesta comenzaban a bailar un baile que ellos llamaban Nematlaxo y que duraba ocho días; los danzantes iban en cuatro redes y bailaban, no cantaban en este, iban andando y callados y llevaban en ambas manos unas flores que se llamaban Cempoalxochitl".³¹

La manera de participar en las diferentes festividades religiosas, estas culturas las representaban a través de danzas, acompañadas por instrumentos de percusión (tambores, sonajas, etc.) y algunos cantares dedicados a sus Dioses dedicado a su Dios de la guerra como se muestra en el siguiente canto:³²

El siguiente canto está dedicado a su máxima deidad Huitzilopochtli:

VITZILOPOCHTLI ICUIC

-- Vitzilopuchtli yaquelt	Aya iya
Aco in ai in ohvihvihvia.	
-- Anen niccuic tozquemitl	ayya ayya iya llovía
Quen ya noca o ya tonac	iya aya iya iyo
--Tetzaviztli iya mixtecatl	
Ce in Mochis.	

³¹De Sahagún, Bernardino, *Historia General de la Cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1997, p. 131, cap. 30.

³²De Sahagún, Bernardino, *La Historia General de la Cosas de Nueva España*, *Ibidem*, p. 420

Pichavaztecatl	
Tlapo moma	Aya ovay yeo ayya ye
-- Tlaxotlan tenamitl	
Ivitl in macoc mupupuxotiuh	
Yahutlato	Aya ayya yyo
Neteouh Aya tepanquizqui mitoa	Aya
O ya yeva vel mamavia	
In tlaxcotecatl teuhtlan	
Teuhtlan milacatzoa.	Aya
-- Amanteca toyoavan	Huiya
Xi nech on centlalizqui	
Icalipan yauhtiva	
Xi nech on centlalizqui	Huiya
Pipilteca toyoavan	
Xi nech on centlalizqui	Huiya
Icalipan yauhtiva	
Xi nexh on centalizqui	Huiya

Es admirable la manera de cómo nuestros antepasados se organizaban para la realización de sus fiestas y sobre todo la forma de transmitir sus conocimientos musicales a sus descendientes, ya que ellos no contaban con una escritura que dejara plasmada su música; por otra parte los instrumentos que acompañaban sus danzas y cantos, no eran como los que se utilizaban en Europa (órgano tubular, vihuela, etc.) que al momento de tocarlos producían sonidos armónicos, sino todo lo contrario, eran percusivos es decir, instrumentos que no producían armonía, solo ritmo bien sincronizado para la realización de sus danzas y cantos.

Contacto musical luego de la conquista

Durante siglos los indígenas conservaron toda una tradición cultural y musical, con la llegada de los españoles a nuestro territorio mesoamericano tras la caída de la gran Tenochtitlan, los indígenas experimentaron un cambio

totalmente radical en lo que a música se refiere, Vicente T de Mendoza en su libro *Panorama de la Música Tradicional de México* nos comenta lo siguiente:

Fue la música militar de los ministriles que acompañaron a Cortés, la primera música europea que escucharon los indígenas de México; fueron los sonidos de la trompetas y tambores, pífanos, sacabuches y dulzaina los que en conjuntos más o menos agradables, aunque extraños sacudieron el alma de los indígenas. Durante tres o cuatro años solo tuvieron oportunidad de oír esta música probablemente a base de toques militares apropiados para el desfile. ³³

A la llegada de los primeros franciscanos en el momento de la evangelización encabezada por Fray Pedro de Gante, introdujeron el canto gregoriano en forma de salmodia a los indígenas que posteriormente adoptaron con suma facilidad; inclusive llegaron a convertirse en excelentes compositores y cantores de este nuevo género musical.

De acuerdo a los relatos de Fray Bernardino de Sahagún y Fray Diego de Durán, describen un panorama preciso de la forma musical como se introduce el canto europeo. La enseñanza de los misioneros para que los indígenas pudieran asimilar el nuevo canto era de la siguiente manera:

1. Oraciones, principales cantadas
2. Salmodias y responsorios, a las veces en idioma indígena (parte de la liturgia de las horas en las que rezan ó cantan varios salmos) ³⁴
3. Alabados, pasiones y calvarios
4. Alabanzas a Cristo, a la Virgen y a diversos santos en la Nueva España.

³³T. Mendoza, Vicente, *Panorama de la Música Tradicional de México*, ed. UNAM, México, año, 1984. pp. 35,36

³⁴[www:/http://www.rae.es/rae.html](http://www.rae.es/rae.html).

5. Partes de la misa, con melodía popularizada
6. Misterios del rosario, gozosos, dolorosos y gloriosos
7. Letanías popularizadas

Jaculatorias (oración breve y fervorosa) ³⁵, invocaciones, deprecaciones y rogativas (ruego ó súplica ferviente) ³⁶

8. Mañanitas y saluciones
9. Despedimientos a las diversas imágenes
10. Misas de aguinaldo, con música popular
11. Loas religiosas a diversas imágenes
12. Canciones piadosas
13. Villancicos, coplas, canciones y aguinaldos de navidad
14. Posadas o jornadas

Letanías (oración cristiana que se hace invocando a Jesucristo, a la virgen ó a los santos como mediadores en una enumeración ordenada) ³⁷

Alabanzas de los peregrinos

Petición y otorgamiento de las posadas

Para pedir dulces y aguinaldos³⁸

En el siguiente tema se hablará de cómo los misioneros (franciscanos) junto con los naturales y españoles comenzaron a festejar la navidad, el jueves

³⁵[www:/http://www.rae.es/rae.html](http://www.rae.es/rae.html).

³⁶[www:/http://www.rae.es/rae.html](http://www.rae.es/rae.html).

³⁷[www:/http://www.rae.es/rae.html](http://www.rae.es/rae.html).

³⁸T. Mendoza, Vicente, *Panorama de la Música Tradicional de México*, ed. UNAM, México, año, 1984. pp. 35,36

santo y de igual manera las primeras representaciones teatrales que se hicieron en público para recordar el pasaje de la biblia del edén.

Navidad, Jueves Santo y Representación del Edén

En la noche de navidad cantaban después de decir su doctrina el Pater Noster, Ave María. El jueves Santo su procesión y disciplina es de mucho ejemplo y edificación a los Españoles que se hallaban presentes, tanto que o se disciplinaban con ellos o tomaban la cruz o lumbre para alumbrarlos y muchos españoles he visto ir llorando y todos ellos van cantando el Pater Noster y Ave María, Credo y Salve Regina. ³⁹

Motolinia relata la representación de Adán y Eva en donde al final cantaron un villancico que decía:

Para qué comía
La primer casada,
Para qué comía
La fruta vedada.
La primer casada
Ella y su marido,
A Dios han traído
En pobre posada
Por haber comido
La fruta vedada

La letra anterior narra a la perfección y en breve el acontecimiento más importante del inicio de la vida humana, que fue el momento en que Eva comió del fruto prohibido induciendo a Adán a que también lo hiciera. De esta manera fue sencillo enseñarles a los naturales los pasajes importantes del inicio de la vida.

³⁹Motolinia, Toribio; *Historia de los Indios de la Nueva España*, México, Porrúa, p. 67.

Es importante resaltar como los indígenas aprendían rápidamente la nueva música y doctrina que los franciscanos les iban enseñando muy pronto se convirtieron en hábiles cantores y constructores de instrumentos inclusive superando a los mismos españoles que eran expertos en la música introducida en la Nueva España.

Lourdes Turren en su libro *La Conquista Musical*, relata lo siguiente:

Los frailes aprovecharon la fiesta indígena (procesiones, cantos y bailes, teatro y música, que unieron el rito cristiano) *“Esta situación de vida a las costumbres indígenas y al deseo de los religiosos de atraer a los naturales utilizando cualquier medio, alarmó a los obispos. En 1538 hicieron una declaración prohibiendo las danzas y fiestas de indios en la iglesias; lo mismo que los palos altos puestos en los atrios para el juego que llamaban el volador”*.⁴⁰

De acuerdo con lo citado por Turrent, es evidente la influencia que entonces tenían los franciscanos sobre los naturales, adecuando las costumbres tradicionales de los indígenas adaptándolas a la nueva religión; con esto lograron que los naturales aceptaran los nuevos cantos religiosos y doctrina católica, no sin asustar al clero secular, el obispo es quien lo prohíbe.

Cabe resaltar la capacidad que tuvieron y desarrollaron los indígenas para asimilar la música impuesta por los franciscanos, a tal grado que al pasar de los años se convirtieron en excelentes cantores, organistas y compositores del nuevo género musical. Para tener una visión más clara de sus capacidades, Julio Estrada en su libro *La Música de México, Historia, Período Virreinal*, comenta lo siguiente: *“En enero de 1567 en un concurso celebrado en la capital de la Nueva España para ocupar el puesto de organista de las catedrales entre los aspirantes estaba un indio de nombre Francisco, quien produjo pasmo y admiración a los mejores músicos, primeramente, tañó de fantasía y después*

⁴⁰ Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, Ibidem, p. 130.

*ejecutó un paso. Mateo, el hijo del susodicho indio, llegó a ser organista de la catedral de Valladolid”.*⁴¹

Es importante conocer a los primeros compositores indígenas de música polifónica que existieron en los primeros años de la colonia: Julio Estrada en su obra citada anteriormente relata lo siguiente: *“El primer indio que compuso una música polifónica completa vivió en Tlaxcala, y lo hizo antes de 1541; un indio de estos cantores vecino de esta ciudad de Tlaxcallan ha compuesto una misa entera apuntada por puro ingenio aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto, es así como logra destacar entre ellos un cacique indígena llamado don Hernando Franco, que mostró un gran dominio absoluto de las complicadas prácticas mensurales de la época”.*⁴²

⁴¹ Estrada, Julio, *La Música de México, Historia, Período Virreinal (1539-1810)*, UNAM, México, 1986, p.11.

⁴² Estrada, Julio, *La Música de México, Historia, Período Virreinal (1539-1810)*, Ibidem, p.130

CAPITULO II

LOS COMPOSITORES Y SU MÚSICA

El siguiente capítulo es una recopilación de varias obras musicales de un gran valor musical compuestas por los primeros compositores venidos del viejo continente sobretodo de España, para emplearse algunos de ellos como cantores o maestros de capilla de alguna catedral ya establecidas en el nuevo territorio americano.

El objetivo es dar a conocer la nueva corriente musical que introdujeron los españoles al nuevo territorio novohispano y a la vez , parte fundamental de la nueva religión católica para sus celebraciones eucarísticas, y lograr un mejor acercamiento con los naturales convertidos a la nueva doctrina religiosa.

Este nuevo género musical se interpretaba dentro de los templos religiosos y muchos se cantaban acapella (sin acompañamiento) y otras eran acompañadas por instrumentos como el órgano tubular indispensable para la realización de estas obras. Las mayoría de las letras de estos cantos están escritas en latín, castellano y náhuatl. Quizá fue importante escribir música en el idioma de los indígenas, con la intención de que ellos asimilaran con mayor rapidez la nueva corriente musical.

Existe la posibilidad de que estos cantos se hayan interpretado en las principales catedrales y templos de la Nueva España, entre ellas Querétaro ciudad importante con una considerable cantidad de templos y espacios (coro) para la ejecución de esta música tan importante para las ceremonias religiosas. Estas obras musicales fueron escritas en los siglos XVI, XVII y XVIII por diferentes autores como:

Hernando de Franco, compositor nacido en el año de 1532 en la región de Extremadura de España, sus primeros conocimientos musicales los realizó en la catedral de Segovia (1542-1549) en donde siendo un niño todavía perteneció

al coro de infantes de la iglesia y seguramente alumno de los maestros de capilla Bartolomé de Olaso y Jerónimo de Espinar.

Hernando de Franco se embarcó a la Nueva España en donde fue maestro de capilla en la catedral de Guatemala (1570-1574) y de la catedral de la Cd. De México de (1575- 1585) en donde trabajó hasta su muerte el 28 de noviembre de 1585.⁴³

Juan Gutiérrez de Padilla

Nació en Málaga España en 1590, siendo muy joven obtuvo el cargo de maestro de capilla en la iglesia de Jerez de la frontera. En el año de 1622 llega a la Nueva España y es contratado como cantor de la catedral de Puebla el 11 de octubre de 1622 con un salario de quinientos pesos por año. Fue maestro adjunto del maestro de capilla Gaspar Fernández quien murió en 1624 y su puesto fue asignado a Gutiérrez Padilla hasta su muerte en 1664, el maestro compuso música en latín, misas, villancicos y piezas para el oficio.⁴⁴

Antonio de Salazar nació en España en 1650 y murió en el año 1715; fue maestro de capilla de la catedral de Puebla y la Cd. De México. Compuso villancicos y conzonetas para los días de fiesta.⁴⁵

Ignacio Jerusalem nació en 1707 en Lecce, Italia, fue compositor y violinista destacado. En 1742 fue contratado junto con otros músicos europeos para formar la orquesta del teatro coliseo de la Cd. De México. En 1750 fue designado maestro de la capilla de la catedral de México.⁴⁶

⁴³Ustarroz, María Gembero, *Latin American Music Review*,2005 www.accessmylibrary.com

⁴⁴ http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/l_mexxx/sigloxvii/gutierrezpadilla/gp_l.htm

⁴⁵<http://translate.google.com.mx>

⁴⁶http://sepiensa.org.mx/contenidos/2007/1_examen/examen_l.html

La siguiente lista expuesta a continuación, es de las obras compuestas por los autores anteriormente mencionados y en donde se hará en cada una de ellas un análisis musical detallado para determinar el estilo de la obra así, su letra y su traducción en caso de estar escrita en latín o náhuatl.

1.- Motete (Oh Señora)	Hernando Franco
2.- Villancico V (Oid Zagales atentos)	Juan Gutiérrez de Padilla
3.- Estribillo (Ronda a 6)	
4.- Villancico IX (Albricias Pastores)	Juan Gutiérrez de Padilla
5.- Villancico VI (Sí al nacer ó mi nino se yela por miña fé)	Juan Gutiérrez de Padilla
6.- Himno (Cristus Natus est Nobis)	Juan Gutiérrez de Padilla
7.- Motete (In adventu Dómini)	Joseph de Agurto y Loaysa
8.- Secuencia (Alleluia, dic nobis, Maria)	Francisco López Capillas
9.- Motete (Quis deus magnus)	Antonio de Salazar
10.- Motete (In veni David)	Antonio de Salazar
11.- Recitativo y Aria (cherubes y pastores)	Ignacio Jerusalem

MOTETE

¡Ob Señora!

Hernando Franco

solo Tiple

Dios i - tla - zo nan - tzi - ne ce - mih - cac ich - poch -
 - - tle cen - ca ti - mitz to - tla - tla uh - ti - lya cen - ca ti
 mitz - to - tla - tlah - ti - ly - a ma - to pan - xi - mo - tla - tol - ti
 Tiple yn il hui - cac yn il hui - cac ix
 Alto yn il hui - cac yn il hui - cac ix - pan - tzin
 Tenor yn il hui - cac yn il hui - cac ix - pan - tzin
 Baxo yn il hui - cac yn il hui - cac
 - pan - tzin - co ix pan - tzin - co in - mo - tla - zo co - ne - -
 co ix - - pan - tzi - co in - mo - tla - zo co - ne - -
 co ix - - pan - tzin - co in - mo - tla - zo co - ne - -
 ix - pan - tzin - co ix - pan - tzin - co in - mo - tla - zo co - ne - -

El * asterisco indica corrección al original

_tzin Je - su Chri - - - sto. sto. I
 - tzin Je - su Chri - - - sto. sto. II
 _tzin Je - su Chri - - - sto. sto. Dios i - tla - zo
 tzin Je - - - su Chri - - - sto. - sto. Dios i - tla -

Dios i - tla - zo nan - tzi - ne ce - mih - cac
 Dios i - tla - zo nan - tzi - ne ce - mih cac ich poch - tle - ce - mi -
 nan - tzi - ne ce - mih - cac ich poch - tle ce - mih * *
 zo nan - tzi - ne ce mih cac ich poch - tle ce

ich poch - - - tle cen - ca ti - mitz - to - tla - tla - uh - ti - lya
 cac ich poch - - - tle cen - ca ti - mitz - to - tla tla - uh - ti - lya cen
 cac ich poch - - - tle cen - ca ti - mitz - to - tla tla - uh - ti - lya cen
 mi ich poch - - - tle

cen-ca ti - mitz to tla - tla - uh pi lya ma - to pan xi - mo tla

- ca ti - mitz - to tla - tla - uh - pi - lya ma - to pan - xi - mo - tla tol -

ca ti mitz - to - tla - tla - uh - pi - lya ma - to pan - xi - mo - lla tol -

con - ca ti mitz to tla - tla uh pi - lya ma - to pan - xi - mo - ta

tol - ti yn mil hui cac yn mil hui cac

ti in mil hui cac in mil hui cac in mil hui cac ix -

ti in mil hui cac in mil hui cac in mil hui cac ix -

tol - ti yn mil hui cac yn mil hui cac

ix pan tzin - go ix pan tzin - go in mo tla - zo - co

pan tzin - go ix pan tzin - go in mo tla - zo - co

pan tzin - go ix pan tzin - go in mo tla - zo - co

ix pan tzin - go ix pan tzin - go in mo tla zo - co

ne - tzin Je - su Chri - sto. sto.

ne - tzin Je - su Chri - sto. sto.

ne - tzin Je - su Chri - sto. Dios i sto.

ne - tzin Je - su Chri - sto. sto.

solo tiple

Ca om pa ti - mo yez - ti - ca y mi na
yn mo - tla - zo co - ne - tzin y Je -

huac - tzin - - co Dios i
- su Chris - - sto Dios i

Al hasta Fin

TRADUCCIÓN

I Reyna celestial Madre de Dios, abogada nuestra, ruega por nosotros los pecadores

II ¡Oh Señora amantísima Madre de Dios siempre Virgen
¡Oh! cuanto os suplicamos interceder por nosotros ante tu amantísimo hijo Jesucristo. Vos que estais ante el amantísimo de Dios

Motete
¡oh Señora!

Dios itlazonantzi
nece mihcacich pochtle
cenca timitztotla uh tilya
cenca timiztotla thauhtilya
mando panximotla tolti.

ynilhuicac ynilhuicac
ixpantzinco ixpantzinco
inmotla zoconetzin
jesu christo

Dios itlazonantzi
nece mihcacih pochtle
cenca timitztotla
hauhtilya cenetzin
jesu christo.

Caom patimo yeztica
y mi nahuactzinco Dios
yn motla zoconetzin y Jesé
christ Dios.

Traducción

Reina celestial madre de Dios,
Abogada nuestra,
Ruega por nosotros los pecadores.

¡Oh!, Señora amantísima Madre de Dios
Siempre Virgen.

¡OH! Cuánto os suplicamos interceder
Por nosotros ante tu amantísimo
Hijo de Jesucristo.

Vos que estáis ante el amantísimo de Dios.

El Motete que hemos presentado se titula ¡OH! Señora, y es uno de los primeros Motetes que se hicieron en la Nueva España, en forma polifónica a cuatro voces y sobre todo en el idioma nahuatl, de los indígenas. Esta obra, como se muestra en la traducción estaba dedicada a la Santísima Virgen, Madre de Dios. La que se interpretaba o se interpreta dentro de una ceremonia litúrgica sobre todo cuando se festeja a una virgen.

Dentro de la evangelización y sobre todo, siendo en los primeros momentos de contacto, es muy importante que los indígenas asimilen la nueva música, pero sobre todo, con un trasfondo en donde se está enseñando nuevos valores, los que el cristianismo quiere imponer. Entre ellos tenemos en este Motete, que se se hace énfasis en que la Madre de dios está ubicada en el cielo, para trasponer en un espacio en especial, el cielo, a los nuevos dioses católicos y desterrar a los antiguos. En segundo lugar se está haciendo énfasis en que la virgen es una negociadora que está intercediendo entre el humano y la divinidad. El énfasis se da porque en las culturas mesoamericanas la madre, la madre tierra, etc., tienen un papel muy importante, y esta es la transposición

que están realizando. En tercer lugar, se recalca el papel del hombre como pecador, algo desconocido para ellos, que se tiene que aprender. La antigua religión no concebía el pecado, es solo la obligación de dar mantenimiento a los Dios, por lo que incluso se realizaba el sacrificio humano. Con esta nueva religión y sobre todo los cantos, les querían mostrar, que se tenía también ganancias, pues se podría obtener una paz espiritual.

VILLANCICO IX, de los Reyes (último) (1653)
Albricias pastores
 a 3 y a 6

Juan Gutiérrez de Padilla

TIPLE 1º Coro
 ALTUS 1º Coro
 TENOR 1º Coro
 ALTUS 2º Coro
 TENOR 2º Coro
 BASSUS 1º Coro

Al-bri - cias pas - to - res, es - cu - chad las nue - vas me -
 Al-bri - cias pas - to - res, es - cu - chad las nue - vas me -
 Al-bri - cias pas - to - res, es - cu - chad las nue - vas me -
 Al-bri - cias pas - to - res, es - cu - chad las nue - vas me -

3

T.
 I. A.
 T.
 A.
 II. T.
 B.

- jo - res
 - jo - res
 - jo - res
 Al - bri - cias za - ga - les, es - tas sí que son - no - ve - da -
 Al - bri - cias za - ga - les, es - tas sí que son - no - ve - da -
 Al - bri - cias za - ga - les, es - tas sí que son - no - ve - da

7

(11)

T. Al-bri - cías za - ga - les, es - tas sí que son no - ve - da - des, es - tas sí que son

I A. Al-bri - cías za - ga - les, es - tas sí que son no - ve - da - des, es - tas sí que son

T. Al-bri - cías za - ga - les, es - tas sí que son no - ve - da - des, es - tas sí que son

A. - des Al-bri - cías za - ga - les, es - tas sí que son

II T. - des Al-bri - cías za - ga - les, es - tas sí es - tas sí que son

B. - des Al-bri - cías za - ga - les, es - tas sí es - tas sí que son 12

T. no - ve - da - des, que a la vis - ta de un in - fan - te a ni - mo soy o - be - dien - te

I A. no - ve - da - des, que a la vis - ta de un in - fan - te a ni - mo soy o - be - dien - te

T. no - ve - da - des, que a la vis - ta de un in - fan - te a ni - mo soy o - be - dien - te

A. no - ve - da - des,

II T. no - ve - da - des,

B. no - ve - da - des,

17

T.
 I A.
 T.
 A. hoy ha ren-di-do el O - rien - te la pla - za mas — im - por - tan - te, la pla - za mas im - por - tan - te,
 II T. hoy ha ren-di-do el O - rien - te la pla - za mas — im - por - tan - te, [la pla - za mas — im - por - tan - te.]
 B. hoy ha ren-di-do el O - rien - te la pla - za mas — im - por - tan - te, la pla - za mas — im - por - tan - te, 22

T. hoy ha ren-di-do el O - rien - te, el O - rien - te, la pla - za mas — im - por - tan - te,
 I A. hoy ha ren-di-do el O - rien - te, el O - rien - te, la pla - za mas — im - por - tan - te,
 T. hoy ha ren-di-do el O - rien - te, el O - rien - te, la pla - za mas — im - por - tan - te,
 A. hoy ha ren-di-do el O - rien - te, hoy ha ren-
 II T. hoy ha ren-di-do el O - rien - te,
 B. hoy ha ren-di-do el O - rien - te, 27

T. - te ha ren - di - do el O - rien - - te, la pla - za mas
 I A. - te, la pla - za mas — im - por - tan - te, mas
 T. 8 - te, la pla - za mas — im - por - tan - -
 A. - di - do el O - rien - te, la pla - za mas — im - por - tan - - te, hoy ha ren -
 II T. 8 hoy ha ren - di - do el O - rien - te el O - rien - - te, el O rien - te, el O
 B.

31

T. — im - por - tan - - te, mas im - por - tan - - te, mas im - por - tan - - te.
 I A. [la pla - za mas — im - por - tan - te.]
 T. 8 - te, [la pla - za mas — im - por - tan - te,] mas im - por - tan - - te.
 A. - di - do el O - rien - te, la pla - za mas im - por - tan - - te.
 II T. 8 rien - te, la pla - za mas — im - por - tan - - te, mas im - por - tan - - te
 B.

[FINE] 36

Coplas

8

TIPLE 1º Coro	1. Vic-tor el gi - gan-te ni - ño, que las fuer-zas de la ra - bia,
3. Sus ho-me-na - - jes lu - cien - tes, con-sa-gren las to-rres al - tas,	
5. De-sen-vo-ce - - se la no - che, pier-da-el ce-ño la mon - ta - ña,	
7. Tres gen-ti - les cas-te - lla - nos, al pri-mer a - - vi - so mar - chan,	
ALTUS 1º Coro	1. Vic-tor el gi - gan-te ni - ño, que las fuerzas de la ra - bia,
3. Sus ho-me-na - - jes lu - cien - tes, con-sa-gren las to-rres al - tas,	
5. De-sen-vo-ce - - se la no - che, pier-da-el ce-ño la mon - ta - ña,	
7. Tres gen-ti - les cas-te - lla - nos, al pri-mer a - - vi - so mar - chan,	
TENOR 1º Coro	1. Vic-tor el gi - gan-te ni - ño, que las fuerzas de la ra - bia,
3. Sus ho-me-na - - jes lu - cien - tes, con-sa-gren las to-rres al - tas,	
5. De-sen-vo-ce - - se la no - che, pier-da-el ce-ño la mon - ta - ña,	
7. Tres gen-ti - les cas-te - lla - nos, al pri-mer a - - vi - so mar - chan,	
ALTUS 2º Coro	1. Vic-tor el gi - gan-te ni - ño, que las fuerzas de la ra - bia,
3. Sus ho-me-na - - jes lu - cien - tes, con-sa-gren las to-rres al - tas,	
5. De-sen-vo-ce - - se la no - che, pier-da-el ce-ño la mon - ta - ña,	
7. Tres gen-ti - les cas-te - lla - nos, al pri-mer a - - vi - so mar - chan,	
TENOR 2º Coro	
BASSUS 1º Coro	

(b)

T.	1. pri - sio - ne - ras de sus o - jos, nos han da - do bue - nas Pas - cuas.
3. y pre - su - mi - - rán de es - tre - llas, si les po - ne Dios las plan - tas.	
5. re - sue - ne el ai - re a - le - grias, pon - ga el cie - lo lu - mi - na - rias.	
7. pa - ra en - tre - gar a su due - ño, el co - - ra - zón y la pla - ca.	
I. A.	1. pri - sio - ne - ras de sus o - jos, nos han da - do bue - nas Pas - cuas.
3. y pre - su - mi - - rán de es - tre - llas, si les po - ne Dios las plan - tas.	
5. re - sue - ne el ai - re a - le - grias, pon - ga el cie - lo lu - mi - na - rias.	
7. pa - ra en - tre - gar a su due - ño, el co - - ra - zón y la pla - ca.	
T.	1. pri - sio - ne - ras de sus o - jos, nos han da - do bue - nas Pas - cuas.
3. y pre - su - mi - - rán de es - tre - llas, si les po - ne Dios las plan - tas.	
5. re - sue - ne el ai - re a - le - grias, pon - ga el cie - lo lu - mi - na - rias.	
7. pa - ra en - tre - gar a su due - ño, el co - - ra - zón y la pla - ca.	

T.

I. A.

T.

A.

B.

A. [2]

II. T. [2]

B. [2]

[dal segno]

Villancico IX , de los Reyes (1653)

Albricias Pastores

a 3 y 6 voces

(Juan Gutiérrez de Padilla)

El Villancico IX, está compuesto para tres y seis voces en la tonalidad de FA mayor y con un compás de 3/2 sin acompañamientos de instrumentos, es decir a acapella. Este villancico consta de dos partes:

En la primera parte el villancico comienza a tres voces (contralto 2do., tenor 2do. y bajo) homófonamente hasta el compás 7º, a partir del 8º compás entran las seis voces para entablar un diálogo en forma polifónicamente y terminar homófonamente las 6 voces en el compás 13.

En el compás 14 entran las tres primeras voces en la tonalidad de FA mayor terminando en el compás 17 en el tercer tiempo en anacruza en la tonalidad de RE mayor, en el compás 18 entran las otras 3 voces para volver a formar el sexteto en forma polifónicamente hasta el final de la primera parte del compás 36.

En la segunda parte del villancico está conformado por ocho coplas divididas entre las seis voces, cuatro coplas para las tres primeras voces (soprano, contralto 1ro, y tenor 1ro.) y las otras cuatro coplas para las otras tres voces (contralto 2do, tenor 2do y bajo) la manera de cantar la segunda parte es de la siguiente manera:

Las primeras tres voces cantan una copla y posteriormente las otras tres voces contestan con otra copla y así sucesivamente hasta terminar las coplas. Las voces en esta parte se manejan homófonamente y en forma de contrapunto.

Al terminar las coplas el coro regresa a la primera parte para terminar el villancico.

Albricias Pastores

Albricias pastores,
Escuchad las nuevas mejores
Albricias zagales,
Estas si que son novedades
Que a la vista de un infante
Animoso y obediente
Hoy ha rendido el oriente
La plaza más importante.

COPLAS

1.- Víctor el gigante niño
Que las fuerzas de la rabia
Prisioneras de sus ojos,
Nos han dado buenas pascuas.

2.- Rindan muy en hora buena,
Lo altivo de sus murallas,
A lo humilde de un pesebre,
Y a lo débil de unas pajas.

3.- Sus homenajes lucientes,
Con sangre en las torres altas,
Y presumirán de estrellas,
Si les pone dios las plantas.

4.- Rica munición de perlas,
De dos ojos se dispara,
Amor de la batería
No hay resistencia que valga.

5.- Dejen voces la noche,
Pierda el ceño la montaña,
Resuene el aire alegrías,
Ponga el cielo luminarias.

6.- Parte un profeta, luciente,
Y al presidio del Alcázar,
Con nueva luz les informa,
Con rayos de paz les habla.

7.- Tres gentiles castellanos
Al primer aviso marchas,
Para entregar a su dueño,
El corazón y la placa.

8.- El tesoro de sus indias,
Envía gozosa el alba,
Porque aprenda ha hacer riqueza
De la que un pesebre guarda.

Este villancico escrito ya en la lengua castellana nos relata musicalisadamente la historia del nacimiento del niño Jesús y del papel de los Reyes Magos que le llevan sus ofrendas. Aquí podemos observar que se está generando un estilo, que ahora nosotros llamamos mejicano. Con esta música y letra los indígenas aprendieron la historia sagrada por medio del canto. Esta no era muy diferente de sus antiguas tradiciones, en que mediante cantos, danzas y música se transmitía y reactualizaban los ritos de su mitología. Como cuando se hace un ritual para celebrar a la madre de los dioses, a la madre tierra, y se sacrifica a una mujer, luego su piel es utilizada por el sacerdote, y así se comienza un baile ritual. En estos villancicos se está repitiendo y reactualizando el mito del nacimiento de Jesús, un evento de vital importancia para la religión católica, ya que en Jesucristo, su nacimiento, su muerte, su reesurección, se centra el

misterio de la religión católica. Aquí cuando se cantan y se actúan los villancicos se está regresando a un momento crucial en el mito divino.

Por esto, las celebraciones como la navidad eran muy importantes, pues se realizaban con representaciones, posadas, etc., con una gran alegría porque el dios había nacido.

HIMNO (1653)
Christus natus est nobis
a 4

Juan Gutiérrez de Padilla

TIPLE 1º Coro
ALTUS 1º Coro
TENOR 1º Coro
BASSUS 1º Coro

Cris - - tus na - tus est no - - bis
Cris - tus na - - tus no - - bis
Cris - tus na - tus est no - - bis
Cris - - tus na - tus est - no - - bis

T.
A.
T.
B.

ve - ni - te a - do - re - - mus, a - do - re - - mus.
ve - ni - te a - do - re - - mus
ve - ni - te a - do - re - - mus, a - do - re - mus
ve - ni - te a - do - re - - mus, a - do - re - mus

Himno (1653)

Christus natus est nobis

A 4 voces

Este himno es un pequeño coral escrito a cuatro voces (soprano, contralto, tenor y bajo) escrito en el idioma del latín como muchos cantos, mismas y corales escritos durante la edad media.

Este pequeño Himno está compuesto en la tonalidad de la menor en forma polifónica y a capella, es decir sin acompañamiento.

Letra

Christus natus est nobis

Venite adoremos, adoremos.

Traducción

Cristo ha nacido entre nosotros

Venir adorarlo, adorarlo.

Este Himno es común cantarlo o escucharlo en la época de la navidad ya que como dice su letra, Cristo ha nacido entre nosotros, venid a adorarlo, es propio de la liturgia decembrina para celebrar la natividad de Jesucristo.

Este tipo de oraciones musicalizados son parecidas a las repeticiones que ellos también hacían en sus oraciones. El efecto que quizá se está buscando es que los indígenas al repetir continuamente la misma letra quede plasmado en su inconsciente la nueva doctrina. Aquí se utiliza la palabra adorar, pero sustituyendo su antigua adoración, se está especificando que se tiene que acudir a Jesús, dándole también presentes.

RECITATIVO Y ARIA
(Cherubes y pastores)

Transcripción de E. T. Stanford
6 de enero de 1967

Recitado

Gerbasio

Ignacio, Jerusalem

A que espe - raís Che - ru - bes que no acla - mais la ac - ción mas pe - re - gri - na del

(4) 6 6
?

que de - jan - do tro - no de las nu - bes tier - no in - fan - te se al - ber - ga entre la rui - na de un por -

6 (6)

- tal de - rri - ba - do allí se ve hu - ma - na - do sier - vo al Se - ñor allí mi - ra mi a -

(6) (4h)
(2h)

- nhe - lo a - ve - cindar - se con la tie - rra el cie - lo

6

VIOLIN 1^a

VIOLIN 2^a

VOZ

BAJO

4

VI. 1^a

VI. 2^a

B.

6 5 6 6 3 7 9

VI. 1^a

VI. 2^a

B.

6 3 6 6 4 14

VI. 1^a

VI. 2^a

Voz

B.

Che - ru - bes y Pas - to - res, for - mad a - le - gres - cho - ros fes - ti - vos - y - so -

20

VI. 1º

VI. 2º

Voz

- no - ros can - tad al Dios de a mo

B.

25

VI. 1º

VI. 2º

Voz

res, y Ni - ño le en - sal - zad y Ni - ño le en - sal - zad, y

B.

30

VI. 1º

VI. 2º

Voz

Ni - ño - le en - sal - zad y Ni - ño le en - sal - zad.

B.

36

VI.1^o
 VI.2^o
 Voz
 B.

Che ru-bes— y Pos to— res, for-

41

VI.1^o
 VI.2^o
 Voz
 B.

- mad— a-le— gres cho— ros, for— mad— a-le— gres cho - ros, fes ti— vos y so

46

VI.1^o
 VI.2^o
 Voz
 B.

no

51

VI. 1^a

VI. 2^a

Voz

B.

ros, can - tad - al Dios de a mo - res, y Ni - ño - le en - sal - zad, y

56

VI. 1^a

VI. 2^a

Voz

B.

Ni - ño - le en - sal - zad, y Ni - ño le en - sal - zad, y Ni ño - le en - sal -

61

VI. 1^a

VI. 2^a

Voz

B.

- - zad, y Ni - ño le en - sal - zad.

66

VI.1^a
VI.2^a
Voz
B.

Si en un pe-se-bre ya — ce hu-ma-noel— in-fi-

[FINE]

72

VI.1^a
VI.2^a
Voz
B.

- ni — to, y po-bre sa-tis-fa — ce del hom-bre aquél dé — li — to, que pa-ga — su Pie-

78

VI.1^a
VI.2^a
Voz
B.

— dad, que pa - ga su Pie - dad, que pa-ga — su Pie — dad, que pa-ga — su Pie - dad.

85

[D.C. al Fine]

Recitativo

El recitativo se encuentra en la tonalidad de Si bemol mayor en un compás de cuatro tiempos y con un bajo cifrado que seguramente en esa época se acompañaba por un órgano tubular o clavecín, instrumentos característicos de esta época, este tipo de obra se comenzó a desarrollar durante la época Barroca en donde el intérprete hacía lucir su voz sobre todo en el Aria.

Aria

El Aria que se muestra en esta partitura se encuentra acompañada por dos violines y un bajo continuo, tiene una introducción de 14 compases por parte de los instrumentos, y en el compás 15 el solista entra cantando. En el Aria el violín primero va doblando la voz del solista en casi toda la obra. El final de esta Aria es como el principio, termina con la participación sola de los dos violines y el bajo cifrado.

El Aria es parte de una obra en donde el solista hace lucir en este caso su voz.

Letra:

Recitativo (cherubes)

A qué esperais cherubes
Que no aclamáis la acción
Más peregrina del que dejando trono de las nubes
Tierno infante se alberga
Entre la ruina de un portal
Derribado ahí se ve humanado
Siervo al seño
Ahí mira mi anhelo a avecindarse
Con la tierra y el cielo.

Este canto nos relata sobre los ángeles que no reaccionan ante el gran acontecimiento del nacimiento de Jesús. Relata que se encuentra entre las ruinas de un portal. Aquí se hace notorio la humildad de Jesús y de su nacimiento, como una posibilidad de que cualquier persona por más pobre que sea puede sentirse cercana a Jesús. También se acorta la distancia que existe entre el cielo y la tierra demostrando que es posible acceder a lo divino. Ya que lo mismo divino, se está humanizando para acercarse al hombre. Estas más que historias largas, son oraciones que se pueden dirigir a dios pero de manera cantada.

La música es expuesta en este capítulo en los primeros años de la colonia está muy relacionada con el nacimiento del niño Jesús y de la Virgen María. Se mostró en el capítulo primero las partituras, para que el lector pueda ver de qué manera estaban realizadas sobre todo en el estilo, forma y armónicamente. También se analizó musicalmente la estructura con que estas obras fueron compuestas y si eran de forma a capella o con acompañamiento. De tal manera que si alguien se llega a interesar en realizar su interpretación, se pueda hacer. Así se puede llegar a entender que era lo que la gente que estaba en la iglesia podía estar escuchando. Es el receptor de la música, tratando también de interpretarlo dentro de su cultura.

CAPITULO III

LOS ESPACIOS NOVOHISPANOS EN DONDE SE PRACTICABA LA MÚSICA RELIGIOSA CATÓLICA

En este capítulo se presentarán las iglesias y conventos que estuvieron dentro de la demarcación de la ciudad queretana novohispana. Entre ellos tenemos a la iglesia de La Congregación, el convento de Capuchinas, el convento del Carmen, San Antonio, San Agustín, Santa Rosa y el templo de la Cruz.

Al presentar dichos edificios se pretende mostrar un amplio panorama de los espacios donde, dentro de las iglesias y conventos, se daba vida a la música religiosa, y donde se establecía el contacto con la población en general. Estos espacios son: el coro de las iglesias, que incluía un órgano tubular, el instrumento indispensable para la práctica de la música sacra.

Para realizar esto se presentará primero una síntesis de la historia de cada templo y convento, en cuanto a la construcción del edificio, se mostrará la fachada del templo, luego una imagen del interior, para poder tener una idea de qué espacios estamos hablando, ya que así se puede observar la cantidad de gente que podían albergar durante una ceremonia eucarística. También se presentará el espacio que ocupaba el coro dentro de la iglesia en un segundo piso, mientras los fieles escuchaban y cantaban en la planta baja, así como el órgano tubular y sus características.

Obviamente fueron utilizados otro tipo de instrumentos en las celebraciones religiosas, además del órgano, sin embargo no tenemos constancia de ellos en la actualidad, como si lo tenemos del órgano y del espacio del coro. Es importante resaltar que el espacio es bastante amplio en donde se explicará qué cantidad de voces y de instrumentistas tenían cabida en dicho recinto.

Es importante dar a conocer la relevancia que tenía la música dentro de los templos, ya que esta fue una de las herramientas que utilizaron los mendicantes como estrategia para la evangelización de los naturales.



TEMPLO DE LA CONGREGACIÓN

El templo de la Congregación data del siglo XVII y para esta época ya existía un gran dominio de la religión católica en la Nueva España, situación que obligaba a todo creyente a venerar el culto Guadalupano debido al gran furor que ocasionaron las apariciones de la virgen, y en el estado de Querétaro no podía ser la excepción ya que según relata Don Valentín Frías en su libro *Leyendas y Tradiciones Queretanas*, que el bachiller Don Lucas Guerrero Rodea, en el año de 1659, le consagró a la virgen de Guadalupe el tercio de los

frutos de una pequeña siembra de trigo , tomando en cuenta que dichas tierras eran estériles para el cultivo, la virgen premio las peticiones de su fiel devoto que al ver hecha realidad su plegaria, recopiló quince pesos que pertenecían al tercio de tierra de su cultivo y pensó en enviarlos a la colegiata, pero la intervención y petición del vicario y juez eclesiástico Lic. Don Francisco de Lepe, optó por ir con ese dinero a la ciudad de México y obtener una réplica de la virgen de Guadalupe tomada de la original para que en Querétaro se le rindiera culto. El bachiller Don Lucas Guerrero a su regreso a la ciudad de Querétaro la colocó en el templo del hospital San Hipólito (Hoy templo de San José de Gracia), teniendo ahí su primer misa en la ciudad de Querétaro. El 12 de diciembre de 1659 tuvo su primer festejo en el templo antes mencionado, presidiendo la misa el doctor Don Francisco de Siles obispo electo de Manila, canónigo lector de la catedral de México.⁴⁷

En 1669 el bachiller Don Lucas Guerrero con la colaboración del presbítero Don Diego de Barrios, llevan con él a la ciudad de México la petición para que se funde la Congregación de los clérigos seculares de nuestra señora de Guadalupe en la ciudad de Querétaro, petición que les fue concedida y a la vez les ayudó a los clérigos seculares hacerle frente a la supremacía que tenían las órdenes regulares sobre todo la de los franciscanos que tuvieron la misión de evangelizar la ciudad de Querétaro y el control absoluto de la administración de los sacramentos y de la población, durante el siglo XVI.⁴⁸

El solar donde se construyó el templo de la Congregación fue comprado al señor Cura del Mineral de Xichú, el licenciado Don Alonso de Ayora por el valor de \$250.00 (Doscientos cincuenta pesos 00/100 m.n.) que fue pagado por Don Juan Caballero de Medina. El 19 de octubre de 1671 por cédula concedida por la reina doña Mariana de Austria, se obtuvo la gran licencia para construir el templo dedicado a la virgen de Guadalupe en la ciudad de Querétaro.⁴⁹

⁴⁷F. Frías, Valentín, *Leyendas y Tradiciones Queretanas I*, Patronato de la UAQ , Presidencia Municipal de Querétaro, p. 322

⁴⁸ Instituto Nacional de antropología e Historia, *catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles*, Santiago de Querétaro, México, 2003.

⁴⁹F. Frías, Valentín, *Ibidem*, p. 323

El templo se comenzó a construir el 1º de junio de 1675 colocándose la primera piedra bajo la dirección del arquitecto Don José de Rayas Delgado siendo prefecto de la Congregación Don Diego de Castro. Se obtuvo también la condición de que no se construyera un convento anexo al templo, ni se hicieran cargo de él las órdenes de religiosos, solamente los clérigos seculares. El 12 de mayo de 1680 se concluyeron las obras del templo entre procesiones y fiestas, en donde participó todo el pueblo de Querétaro y de otras partes del virreinato. El benefactor que contribuyó para la realización de esta obra, fue el bachiller Don Juan Caballero y Osio.⁵⁰



Parte interior del Templo de la Congregación

Esta fotografía muestra la parte interior del templo de La Congregación desde una perspectiva de la puerta de entrada. Como se puede observar es bastante amplio y al fondo se puede ver el altar mayor en donde resalta la imagen de la virgen de Guadalupe para quien fue construido este templo, al pasar la puerta en la parte superior se encuentra el coro y el órgano tubular, el templo cuenta

⁵⁰Instituto Nacional de antropología e Historia, Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles, Santiago de Querétaro, México, 2003.

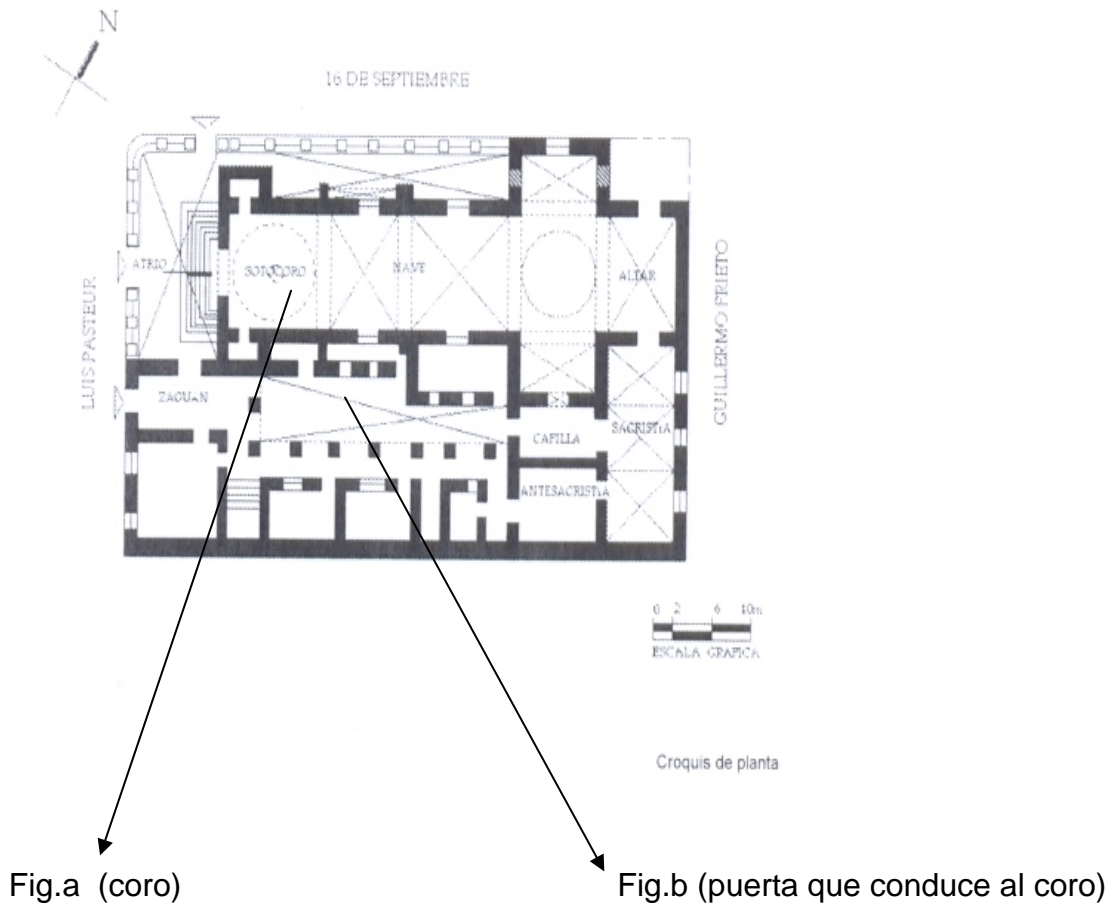
con una buena acústica, es decir, cuando el coro está interpretando una obra y el órgano lo está acompañando. Las voces y el sonido del instrumento perfectamente llenan el lugar sin llegar a opacarse uno del otro produciendo sonidos de paz y espiritualidad entre los feligreses. Cabe resaltar que durante una ceremonia religiosa la ejecución del coro y del órgano se escuchan hasta afuera de la iglesia captando la atención de las personas que circulan fuera de ella.



Altar Mayor

Esta fotografía muestra el altar mayor del templo de la Congregación, desde esta área el sacerdote al momento de estar oficiando una misa, mantiene contacto con el director del coro o del organista para coordinarse con las entradas de los cantos conforme vaya avanzando la ceremonia religiosa. Esto quiere decir que, algunos religiosos durante la celebración eucarística, cantan algunos salmos en forma gregoriana, que el coro debe responderle en la misma forma gregoriana, junto con la feligresía asistente en el recinto. También desde este lugar algunos seminaristas en conjunto con el coro van conduciendo a la gente con los cantos populares litúrgicos que se están interpretando junto con el coro, logrando unificarse todos en una sola voz. La

distancia que existe entre el coro y el altar mayor es bastante retirada, ya que se encuentra en polos opuestos, los padres para tener contacto con los músicos deben de alzar la vista hacia el coro que se encuentra enfrente de ellos arriba de la entrada principal para así lograr una mejor coordinación entre ellos.



Croquis del Templo de la Congregación

a) El coro está ubicado en la parte superior del templo pasando la puerta principal del mismo, su acceso es por el costado inferior derecho, en dirección a la sacristía se encuentra una puerta del lado izquierdo que conduce directamente al área del coro, mediante unas escaleras con barandales de madera no tan reducidas en donde también, se encuentra un cordón con el que el sacristán jala la cuerda para hacer sonar las campanas haciendo el llamado

a misa. Como se puede observar en el plano, la distancia que existe entre el altar mayor y el coro es bastante retirado, se puede decir que el área donde se encuentra el órgano tubular ocupa una cuarta parte de la nave del templo.

b) En este lugar es donde se encuentra la puerta que conduce al coro de la iglesia. Es importante hacer mención que la entrada a este recinto esta restringida a toda persona ajena, sólo puede entrar a ella gente autorizada por el sacerdote, encargado del templo es decir, organistas y directores de coros especializados en música sacra.



Órgano Tubular de La Congregación

Este es el órgano tubular del templo de la Congregación que se estrenó el 12 de diciembre de 1753 y el autor fue Don Ignacio Mariano de las Casas y el costo ascendió a 3,582.00 (tres mil quinientos ochenta y dos pesos y tres y medio reales) el órgano es de una belleza extraordinaria. Su construcción es totalmente barroca. Corriente presente en la Nueva España y reflejada en

algunas fachadas de algunos templos y en este caso, se puede observar en el órgano en donde resalta a la vista la exagerada ornamentación característica primordial de la época. El lugar donde se encuentra el órgano es bastante amplio, tiene la capacidad para albergar un coro de treinta voces y un pequeño grupo de música de cámara. En el órgano existe un espejo que permite al organista observar hacia el altar mayor, ya que el ejecutante se encuentra de espaldas y este le permite observar hacia el altar donde se encuentra el sacerdote y así poder realizar su actividad con precisión. Es importante resaltar que el último maestro de capilla que tuvo este templo fue Don Federico Hernández, organista y a la vez director del coro de la Congregación, que el mismo formó. El maestro fue un excelente organista y tuve la fortuna de conocerlo en el año de 1983.

Características del Órgano Tubular de la Congregación.

Origen: Mexicano

Fecha. 1753

Autor: Ignacio Mariano de las Casas

Órgano tubular ⁵¹

Fecha: 1899

Autor: Geo. S. Hutchings

Origen: Americano

REGISTROS

Lado Izquierdo

- * SW Salicional 8´
- * SW Flaute 4´
- *GR Octave 4
- *Stopped Diarbass 8´
- * SW Stopped Diapason
- * Swell to pedal
- * Swell to Great

Lado Derecho

- * SW Trumpet 8´
- *GR Melodía
- *GR Gamba 8´
- *GR open diapason 8
- *Ped. Bourdon 16
- * Blower's signal

⁵¹ Covarrubias Gaytán, Francisco, *Voces del Arte, inventario de órganos tubulares*, Sedue, año, 1989.

TECLADOS

Manuales: Superior e inferior

No. de Teclas: 61, de Do 3 Do 8 (superior)
61, de Do 3 a Do 8 (inferior)

Padalero: Sí

No. de Teclas: 30, de Do 1 a Fa 3

El órgano cuenta con dos teclados (manuales) un superior y el inferior, la ventaja de contar con estos dos manuales, es que el organista puede registrar diferentes sonidos en cada teclado para mayor comodidad del ejecutante. Por ejemplo, en la parte superior manual se puede registrar un sonido dulce, y en la parte inferior uno mas brillante.

Los registros como los que se mencionan en la hoja anterior como Salicional 8´ y Flaute 4´, son sonidos dulces que se utilizan para tocar algún coral (obra instrumental para órgano) o para acompañar a un solista cantante.

El sonido de trumpet 8´ es un sonido de imitación de trompeta y es muy brillante, que al combinarlos con los demás, el órgano suena bastante fuerte, este tipo de combinaciones se utilizan, cuando el organista esta tocando una obra y hace alarde de sus capacidades para la ejecución de este instrumento. También el órgano cuenta con un pedalero que se toca con los pies mientras el organista va tocando con sus manos los teclados del órgano. Los pedales tienen las mismas notas y escalas musicales iguales a las que se tocan con las manos en los teclados del instrumento, y su sonido es profundo, a diferencia de los sonidos del teclado.

En el Templo de La Congregación, como se puede observar se tenía un amplio espacio para el coro, con un gran número de personas en él. Al estar ubicado el coro en la parte superior, debió haber dado la sensación a los fieles que escuchaban la música y el canto, que este venía del cielo, causando un estado muy emotivo en los fieles.



TEMPLO DE CAPUCHINAS

El convento de San José de Gracia de las monjas Capuchinas, fue fundado por cédula real del rey Felipe V; el 8 de septiembre de 1718 ; por bula del papa Clemente XI. Las religiosas fundadoras del convento fueron: Sor Marcela de Estrada, Sor Catalina, Sor Nicolasa Gertrudis, Sor Jacinta María, Sor Oliva Cayetana y Sor Josefa María. El 31 de julio de 1721 salieron de la ciudad de México y llegaron el 8 de agosto a la ciudad Querétaro. Para que inmediatamente quedaran enclaustradas en el convento siendo Sor Marcela de Estrada la primera abadesa, quedando bajo la dirección del bachiller Don Felipe de las Casas. El 31 de agosto de 1721 quedó instaurada la iglesia. Por primera vez tomaron el hábito las dos primeras novicias del claustro: Sor María Josefa y Sor María Micaela, siendo sus padrinos el Marqués de la Villa del Villar de Águila y su esposa.⁵²

⁵² F. Frías, Valentín, *Leyendas y Tradiciones Queretanas 1*,Ibidem, p. 307



Vista Interior del templo Lugar donde las religiosas escuchaban misa

En la primera imagen se puede observar la parte interior de la iglesia, el espacio no es muy grande a diferencia de otros templos; la entrada principal es por la puerta que se encuentra a un costado de la misma, ubicada en la actual calle de Guerrero.

La segunda fotografía (parte inferior derecha) se encuentra ubicada en la parte trasera de la iglesia; el sacerdote Jorge López relata que en esta sección del templo, las religiosas escuchaban la misa, debido a la política de claustro que tenían, solamente podían hacerlo a través de una cortina, sin que nadie las pudiera ver.⁵³

⁵³ López, Jorge, Sacerdote, Templo de Capuchinas, Querétaro, 2008.



Órgano del templo de Capuchinas

Este órgano se estrenó el 1º de diciembre del año de 1800, siendo abadesa Sor María Micaela Araujo y síndico del convento el señor Don Antonio Jáuregui y Villanueva.⁵⁴

Como se puede observar en la imagen, el órgano se encuentra en la parte superior del sitio en donde las religiosas escuchaban la misa; la entrada a este recinto es por la puerta principal a mano izquierda cruzando la reja de aislamiento de las monjas en donde se encuentra la escalera que conduce al coro; el espacio destinado al mismo es de considerables dimensiones ya que independientemente del espacio ocupado por el órgano, tiene capacidad para un coro de 40 personas y una pequeña orquesta de cámara.

Actualmente dicho recinto sigue funcionando como área principal para ejecutar música religiosa en las festividades del templo, quedando fuera de servicio el

⁵⁴ F. Frias, Valentin, *Leyendas y Tradiciones de Queretanas*, p.308

lugar en donde las monjas solían escuchar misa, utilizándose el espacio para albergar feligreses cuando la asistencia de estos rebasa la capacidad del mismo.



Templo y Convento del Carmen

El convento de los carmelitas descalzos se fundó en el año de 1614; La señora doña Isabel González, esposa de Don Francisco Medina, fue la patrocinadora de tan importante obra cediendo su casa y el quinto de sus bienes para la realización del convento; este entusiasmo motivó a otras personas piadosas a contribuir con limosnas, para su conclusión.⁵⁵

Celestino Díaz en su libro *Guía del Viajero en Querétaro* comenta lo siguiente:

“Los sacerdotes Franciscanos de Celaya pusieron pleito a fin de impedir la construcción del convento, y su dedicación a Santa Teresa; seguido el litigio por todos sus trámites fue fallado a favor de los Carmelitas el 21 de enero de 1615, confirmada la sentencia por

⁵⁵ F. Frias, Valentín, *Leyendas y Tradiciones Queretanas, Ibídem, p.272.*

la real academia y nombrado ejecutor de ella D. Tomás Velázquez de la Cueva.”⁵⁶

Como los franciscanos en el siglo XVI eran los únicos que tenían capturada la labor evangelizadora y control del pueblo, se inicio una querrela para no dejar entrar a otras ordenes, lo que no pudieron evitar.

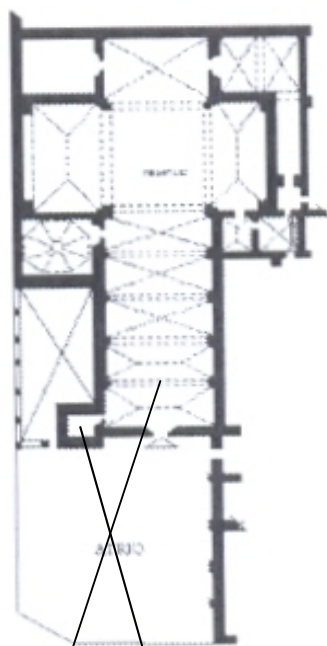
En 1685 el bachiller Don Juan Caballero y Osio reedificó la iglesia desde sus cimientos y amplió el convento. Los mismos frailes, años más tarde con sus rentas ampliaron el templo estrenándose por tercera vez en 1759. El teniente coronel Don José Velázquez de Loren, capitán de la Acordada fundó una cofradía junto con otros vecinos para la adoración y veneración de la imagen del Señor de los Trabajos.



Vista interior del Templo del Carmen

⁵⁶ Díaz, Celestino, *Guía del Viajero en Querteiro*, Ibidem, p. 125.

Como se observa en la imagen, el espacio que existe entre la puerta principal y el altar es visiblemente largo y su capacidad de albergue es de aproximadamente para quinientas personas. La acústica de la iglesia es bastante buena, el sonido de las voces de los coros y de los instrumentos se expanden por todos los rincones del Templo creando una gran atmósfera de tranquilidad y cercanía espiritual con lo divino. Tras las paredes de este recinto estuvo el que se puede considerar uno de los últimos maestros de capilla y que en lo personal tuve el gusto de conocer, el maestro Crispín, quién dio muchos años de su vida al servicio de la iglesia participando tanto en las ceremonias religiosas del patrono (a), como servicios religiosos de bodas, quince años, funerales etc.



Croquis de planta

Fig. a

Fig.

Croquis del Templo del Carmen

El área del coro se encuentra ubicada en la parte superior de la entrada del templo. (a) Su acceso es por la puerta principal del mismo, al costado izquierdo subiendo las escaleras que conducen a éste.(b) Aquí se encuentra la entrada que conduce hasta el coro, para llegar hasta él, hay que subir por unas escaleras que están en forma de caracol, los escalones son de concreto y cuentan con un barandal de herrería. Al momento de subir se puede observar la cuerda con que el sacristán jala para hacer el llamado a misa.



Ubicación del coro

Don Valentín Frías en su libro *Las Leyendas y Tradiciones de Querétaro*, comenta que aquí existió un órgano y que fue construido por Vicente Cenil.⁵⁷ Como se puede apreciar en la fotografía, no existe un órgano tubular en la actualidad. Según relato del padre Rene Serrano (párroco del templo) “supone que debió de haber existido un órgano posterior a que se fundó el convento,

⁵⁷ F. Frías, Valentín, *Leyendas y Tradiciones de Querétaro*, *Ibídem*, p. 273

*pero considera que en la época de la revolución pudo haber sido destruido por los revolucionarios”.*⁵⁸

El sitio destinado para el órgano y el coro, es bastante amplio; se puede considerar que tiene cabida para un coro de sesenta voces y una orquesta de cámara de aproximadamente veinte músicos.

Es importante considerar que si hubiera existido un órgano tubular, seguramente sería un modelo parecido a los que se encuentran en los templos de San Agustín, Capuchinas y La Cruz ya que, se tiene referencia de que los órganos tubulares como el de Santa Rosa y La Congregación fueron obras del arquitecto Ignacio Mariano de las Casas, en donde plasmó la influencia barroca de la época, en las fachadas de los órganos, situación que no sucedió con los demás órganos situados en los templos antes mencionados.



Templo de Santa Clara

⁵⁸ Serrano, René, Párroco del Templo del Carmen, Querétaro, 2008.

La construcción del convento se logró con el apoyo económico que en mayor medida dio Don Diego de Tapia, hijo de Don Fernando de Tapia primer gobernador indígena de Querétaro. El Padre Fray Francisco Pérez intercedió ante el virrey Don Juan de Mendoza Marqués de Montes Claros, a favor de Don Diego de Tapia para que autorizara y diera licencia para fundar el convento de Santa Clara, obteniéndolo el 11 de mayo de 1606. El Padre Fray Miguel López destinó nueve religiosas de los conventos de Santa Clara y San Juan de Penitencia de México, para que vinieran a la ciudad de Querétaro a fundar el nuevo convento de Santa Clara.

Las religiosas salieron el 1º de enero de 1607 de la ciudad de México en donde en la colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, María Luisa del Espíritu Santo hija de Don Diego de Tapia fundador del convento, se le dio el hábito en presencia del virrey, ausencia y nobleza de México. Entraron al convento el 13 de enero de 1607 y el 21 de julio de 1633, se trasladaron a su nuevo convento llevando consigo los restos de su fundador a quién le hicieron honras fúnebres y sepultado en el pavimento del altar mayor. El templo era muy grande; dentro de él contaba con varias capillas que a continuación menciono algunas de ellas: Nuestra Señora de Zapopan. Nuestra Señora del Rosario, La Degolladita, Capilla de la Espada, Los Desaterrados , San Antonio, El Santo Entierro, El Compradito (Jesús de Nazaret), La Soledad y el señor San José. Cabe hacer mención que dentro del convento existían plazas, jardines, huertas, fuentes públicas y más de cien religiosas que tenían a su disposición de dos, tres, y hasta cuatro criadas cada una. El convento era tan rico que llegó a tener posesiones en muchos lugares.

Don Diego dotó de seis grandes labores de trigo y cuatro de maíz sumándose a estas estancias de ganaderías que juntas generaban una ganancia anual de dieciocho mil pesos. Las religiosas fueron exclaustradas en el año de 1683 y concluido el sitio, se abrió a la mitad del convento una calle convirtiéndose gran parte de él en casas de vecindad.⁵⁹

⁵⁹ F. Frías, Valentín, *Leyendas y Tradiciones de Querétaro*, Ibidem, p.p. 283, 284,285



Vista Interior del templo de Santa Clara

En esta imagen se muestra la parte interior del templo, la toma está realizada desde atrás, y se puede apreciar los acabados estilo barroco.



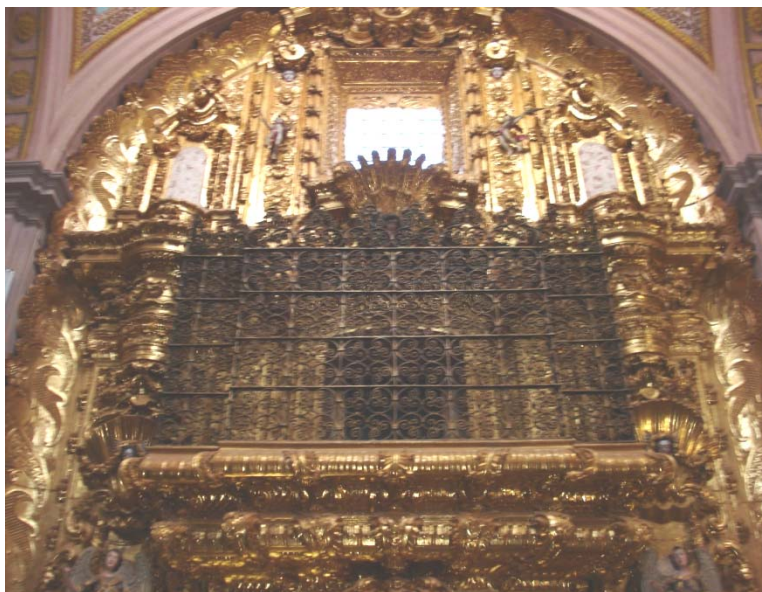
Área destinada para que las monjas escucharan misa

En esta imagen se muestra la parte en donde las religiosas escuchaban la misa, como se puede observar existen unas rejas que eran cubiertas con una manta que dividía el lugar donde se encontraban ellas. ⁶⁰



Puerta que comunicaba al sacerdote con las monjas

En esta imagen se muestra una puerta a través de la cual el sacerdote les daba la comunión a las religiosas que se encontraban al otro lado de dicha puerta. ⁶¹



Balcón Principal para escuchar misa

⁶⁰ Hernández Álvarez, Abraham, sacristán del Templo de Santa Clara, informante, viernes 14 de febrero, 2008.

⁶¹ Hernández Álvarez, Abraham, *Ibidem*.

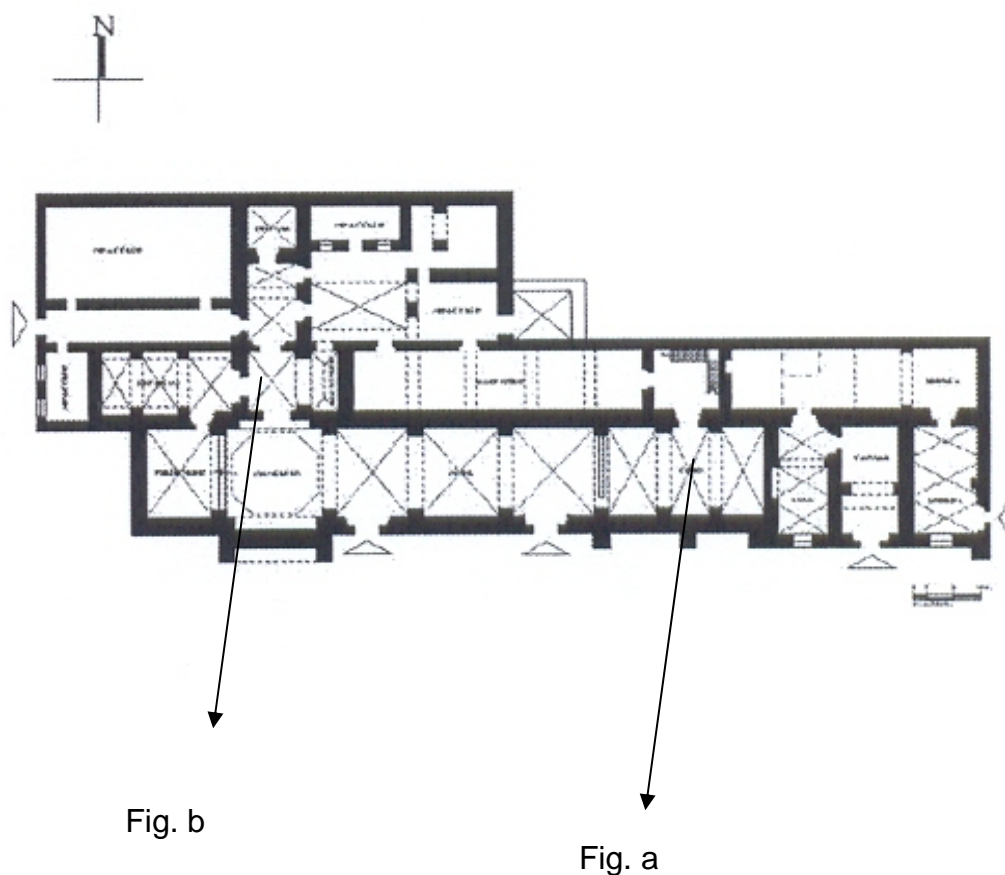
Esta fotografía muestra el lugar en donde la abadesa (madre superiora) escuchaba la ceremonia religiosa, al igual que las demás monjas, ella se encontraba detrás de una manta.⁶²



Coro del Templo de Santa Clara

Como se puede observar en la imagen, el área destinada para el coro es bastante amplia, situación que permitía albergar agrupaciones de más de cincuenta voces y una pequeña orquesta de cámara.

⁶² Hernández Álvarez, Abraham, *Ibíd.*



Croquis del Convento de Santa Clara

a) La ubicación del coro se encuentra en la parte de atrás del templo, justamente arriba del lugar donde las religiosas escuchaban la misa, b) el acceso para llegar a él se encuentra por una entrada ubicada en la parte lateral del mismo, atravesando una parte del exconvento, hasta llegar a las escaleras que conducen hasta el coro.

De acuerdo a la época y la situación de claustro que vivían las religiosas, era imposible el acceso de cualquier varón ajeno al sacerdote y sus sacristanes, lo que orillaba a las religiosas a interpretar ellas mismas obras sacras en las ceremonias eucarísticas.⁶³

⁶³ Hernández Álvarez, Abraham, *Ibíd.*



Imagen del Órgano Tubular

Esta imagen es una réplica en dibujo de lo que fue el órgano original del templo; el sacristán Abraham Hernández relata lo siguiente: “*Durante la época de la revolución se cree que los revolucionarios utilizaron los tubos del órgano para fundirlos y hacer balas para sus rifles*”.⁶⁴

A continuación se muestra un ejemplar de los diferentes registros que tenía el órgano de Santa Clara.

ORGANO TUBULAR

Origen:	Mexicano ⁶⁵	Fecha:	S.XVIII
Autor:	Ignacio Mariano de las Casas (Atribuido)		

REGISTROS

Lado Izquierdo

* Clara

Lado Derecho

* Dulzaina

⁶⁴ Hernández Álvarez, Abraham. *Ibídem*.

⁶⁵ Covarrubias Gaytán, Francisco, *Voces del Arte, inventario de órganos tubulares*, Sedue, año, 1989.

- * Bajoncillo
- * Flautado de 13
- * Contra de 13
- * Quincena clara
- * Diez y novena
- * Veinte docena
- * Octava

- * Trompa Magna
- * De 13 abierto
- * Octava clara
- * Trompeta Magna
- * Cuarta de 13
- * Docena Clara
- * Quincena Clara
- * Diez y setena clara
- * Flautado de 26

TECLADOS:

Manuales : 1 (probablemente)

Padalera: No

FUELLES: No existe.



Órgano actual del Templo de Santa Clara

El siguiente órgano tubular que se muestra en la fotografía sustituyó al anterior mostrado en la página anterior, este es un modelo más reciente del Siglo XX y a continuación presento sus características. Como se puede observar en la imagen, este instrumento es mucho más pequeño que el original, su diseño es muy simple y sobre todo no es un órgano tubular, mas bien es eléctrico y su sonido es totalmente opuesto a los antiguos, tiene una bocina por donde se

puede escuchar, tiene dos teclados uno superior y otro inferior, cuenta con pedales para tocar los bajos con los pies y un pedal para regular su volumen.

ÓRGANO TUBULAR⁶⁶

Origen: Extranjero
Fecha: S. XX
Autor: The Kilgen Organ Company

REGISTROS

Pedal:	Swell:	Greal:
* Bourdon 16	* Lieblich 16	* Open Diapasón 8
* Flute 8	* Open Diapasón 8	* Stopped Flute 8
* Dulciana 8	* Quintadena 8	* Dulciana 8
* Principal 4	* Stopped Flute 8	* Principal 4
* Flute 4	* Dulciana 8	* Flute d amour 4
	* Principal 4	* Dulcet 4
	* Flute d amour 4	* Twelfth 2 2/3
	* Nazard 2 2/3	* Fifteenth 2
	* Flautino 2	* Chime
	* Tremolo	
* Cresc.		
* Wind &		
* Current		

TECLADOS:

Manuales: Dos	Padalero: Sí
No. de Teclas: 61, de Do 3 a Do 8 (superior)	No. de Teclas: 32, de Do 2 a Sol
4.	
61, de Do 3 a Do 8 (inferior)	

FUELLES: 1, dentro del órgano, con motor.

⁶⁶ Covarrubias Gaytán, Francisco, *Ibidem*, p. 327



TEMPLO DE SAN ANTONIO

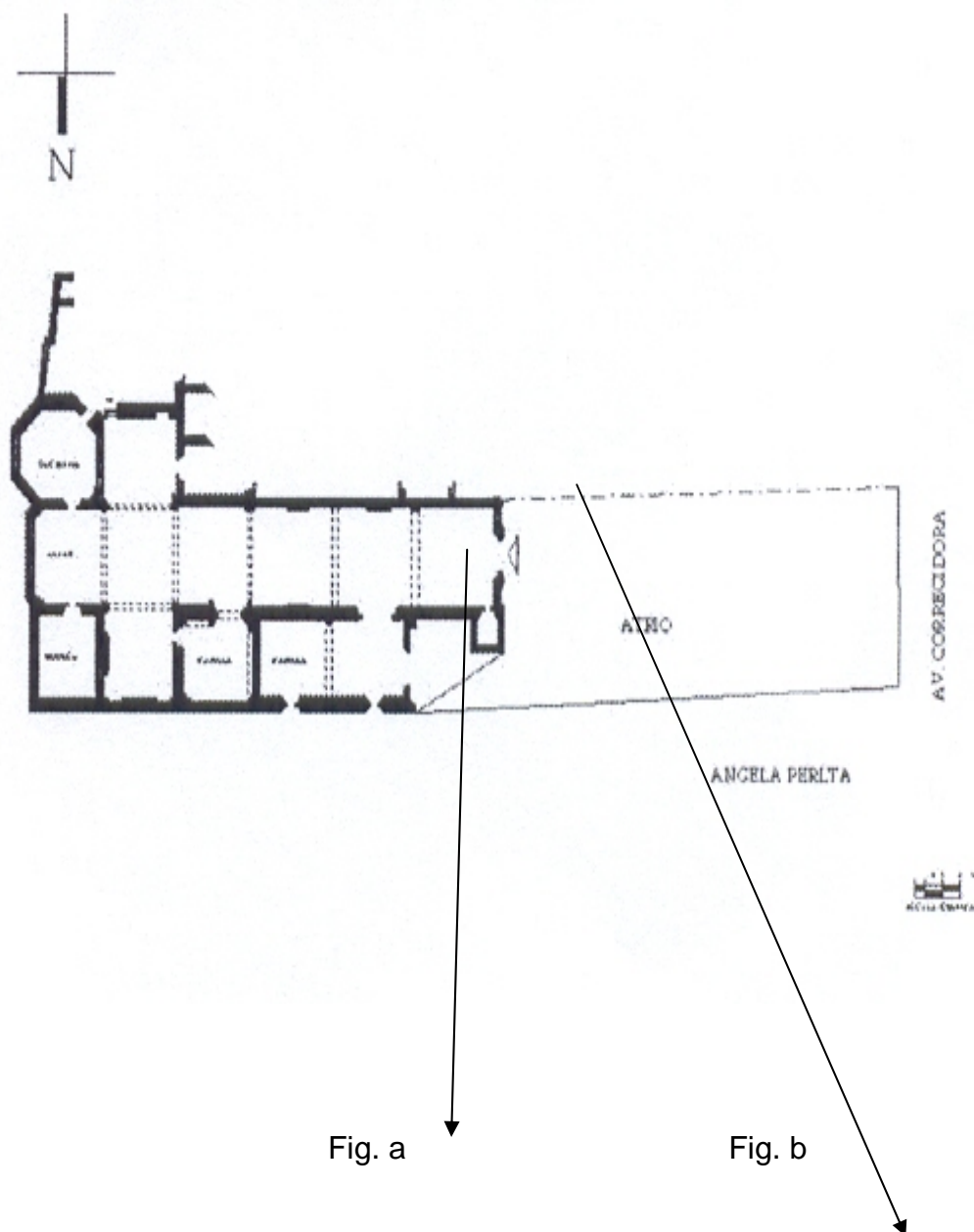
El convento se fundó en 1613 y perteneció a los franciscanos descalzos de la provincia de San Diego de México. Su construcción la coronó el Reverendo Padre Fray Pedro de San Antonio, siendo el primer guardián el Reverendo Padre Fray Gabriel de los Ángeles. Es sabido la importancia que tuvo el Br. D. Juan Caballero y Ocio en sus múltiples muestras de caridad que tuvo para la realización y construcción de los conventos y templos de la ciudad, el de San Antonio no fue la excepción y en 1700 reedificó el templo dejándolo en condiciones para el servicio divino. El templo tuvo otra renovación llevada a cabo por el guardián Fray Manuel Vázquez y la cooperación de la piedad pública y del Señor Don Francisco de P. Mesa. El Fray Baltazar de Medina en unas de sus crónicas citadas el 26 de junio de 1636, hace mención de un lego que estaba tocando una rogativa en el coro del templo, fue muerto por un rayo provocado por una tromba que estaba azotando la ciudad.⁶⁷

⁶⁷ F. Frías, Valentín, Leyendas y Tradiciones Queretanas, ibídem, p.p. 254,255.



Vista Interior del Templo

Esta fotografía muestra el templo en su interior, en la parte derecha pasando la puerta principal y alzando la vista hacia la derecha, se encuentra el primer órgano tubular que tuvo este templo, y actualmente luce brillante como cuando lo construyeron. Si se camina hacia el altar mayor a medio camino y dando un giro para voltear a ver hacia el coro se podrá apreciar otro órgano tubular que sustituyó al primero en el siglo XX. Como se puede apreciar en la imagen tomada desde la entrada, el área de la Iglesia es bastante grande dando una cabida aproximadamente de unos trescientos feligreses en una celebración eucarística.



Croquis del Templo de San Antonio

a) En esta parte se encuentra el coro del templo, para poder anexar a él, b) hay que entrar por la parte lateral de la iglesia atravesando el patio del convento para subir unas escaleras que conducen hacia el coro y antes de llegar a él, hay que atravesar el lugar por donde se encuentran los dormitorios de los franciscanos hasta llegar al lugar antes mencionado. El acceso es también restringido, solo pueden anexar a él los músicos especializados en materia de música sacra y con previa autorización del padre encargado del templo. En este

recinto puede albergar un coro de aproximadamente treinta voces y una pequeña orquesta de cámara de los músicos.



Órgano tubular de San Antonio de Padua

El órgano tubular que se muestra en la fotografía se encuentra entrando al templo en la parte superior derecha un poco adelante del coro ubicado en la área superior de la entrada del templo. Este órgano actualmente fue restaurado ya que duró muchos años descompuesto. Como se puede observar su fachada es totalmente de estilo barroco y solo se utiliza para conciertos ejecutados por organistas especializados en este tipo de instrumentos. A continuación presento las características del órgano: ⁶⁸

⁶⁸Covarrubias Gaytan, Francisco, *ibídem*, p. 291

Origen: Mexicano
Fecha: Entre 1720-1730
Autor: Diego Suárez de Grimaldo

Teclados:

Manuales: 2, superior e inferior.

No. De Teclas: 51, de Do 3 a Re 7 (superior)
51, de Do 3 Re 7 (inferior)

Pedalero: No

Fuelles: 1, dentro del órgano manual

Como se puede apreciar en las características de este órgano, su construcción fue realizada en territorio novohispano y con un fino acabado barroco digno de comparación con cualquier órgano tubular europeo. No es un instrumento muy grande, cuenta con dos teclados, uno superior y otro inferior, no tiene pedales pero en los registros de sonidos hay uno que se llama manual-pedal que se toca en uno de los teclados y sustituye el sonido ejecutado con los pies sobre los pedales. Estos instrumentos contaban con una palanca que se encontraba en la parte lateral del mueble, esta era accionada por una persona para distribuirle aire al fuelle integrado dentro de él, y así pudiera salir el sonido por medio de unos tubos que tiene el órgano de diferente tamaño con un apertura en que tienen cada uno de ellos. Los sonidos más agudos salen por los tubos más pequeños, el sonido medio sobre los de mediano tamaño y el sonido más grave sale en los tubos más gruesos y grandes.

Actualmente los órganos tubulares se les suministra el aire por medio de un mecanismo moderno que funciona gracias a la electricidad sin la necesidad de tener a una persona que este echando aire.



Órgano de San Antonio de Padua

En la parte superior del templo de San Antonio se encuentra el coro en donde hay un órgano tubular de origen alemán elaborado a principios del Siglo XX, la parte del coro es muy amplia, perfectamente cabe un coro de 40 voces y una pequeña orquesta de cámara. Como se puede apreciar en la foto este órgano es totalmente diferente al anterior tanto en belleza como en tamaño, este instrumento es el que se utiliza para las celebraciones eucarísticas que se realizan durante la semana en la iglesia. Este modelo si tiene pedales y solamente un teclado, alrededor de el se encuentran unas tarimas en donde se colocan las voces del coro.

Características del órgano tubular⁶⁹

Origen: Alemán

Fecha: Principios del S. XX

⁶⁹Covarrubias Gaytan, Francisco, ibídem, p. 292

Autor: E.F. Walcker & Co.

REGISTROS

Arriba del Teclado:

- * Principal 8
- * Bourdon 8
- *Salicional 8
- * Octave 4
- *Bourdon 16
- * Súper Octave Pedal
- *Súper Octave Manual
- *Man. Z. Pedal
- * Tutti

TECLADOS:

Manuales: 1 solo.

No. De Teclas: 61, de Do 3 a Do 8.

Pedalero: Sí

No. De Teclas: 30, dentro de Do 2 a Fa 4.

Fuelles: 1, dentro del órgano, con motor.

Los registros de este instrumento van a coincidir con los de otros órganos que se encuentran en otros templos de Querétaro, ya que fueron construidos por el mismo autor y lo que los hace diferentes es que, unos tienen dos teclados y otros solamente uno como es el caso del que se está mencionando. Es importante hacer mención que este tipo de modelos de órgano no tienen nada que ver con los primeros que se construyeron en la ciudad, como se puede

apreciar su diseño es totalmente sencillo es decir, el lugar donde se encuentran los tubos por donde salen los sonidos, es una simple caja carente de imaginación artística, a diferencia de la belleza arquitectónica como el de Santa Rosa, La congregación, San Antonio, por citar algunos, donde los autores plasmaron todo su conocimiento de diseño y arte, que hasta la fecha se puede admirar con sólo visitar el templo donde se encuentren.



Templo de San Agustín

El convento de San Agustín debió de haberse construido en 1621, pero la provincia de México no autorizó su construcción debido a que no se había hecho la petición para realizarlo y la provincia de San Nicolás de Michoacán fue a la que se le otorgó. La primera piedra se colocó el 4 de marzo de 1731 y se terminó de construir el 31 de octubre de 1745. El Muy Reverendo Padre Luis Martínez Lucio fue el primer prior de este convento, a su muerte continuó la obra del convento el Fray Carlos Benito de Butrón Mújica quien tampoco vio concluida la obra terminándola el Reverendo Padre visitador Fray Felipe Urbiola.⁷⁰

⁷⁰F. Frías, Valentín, *ibídem*, p. 263.

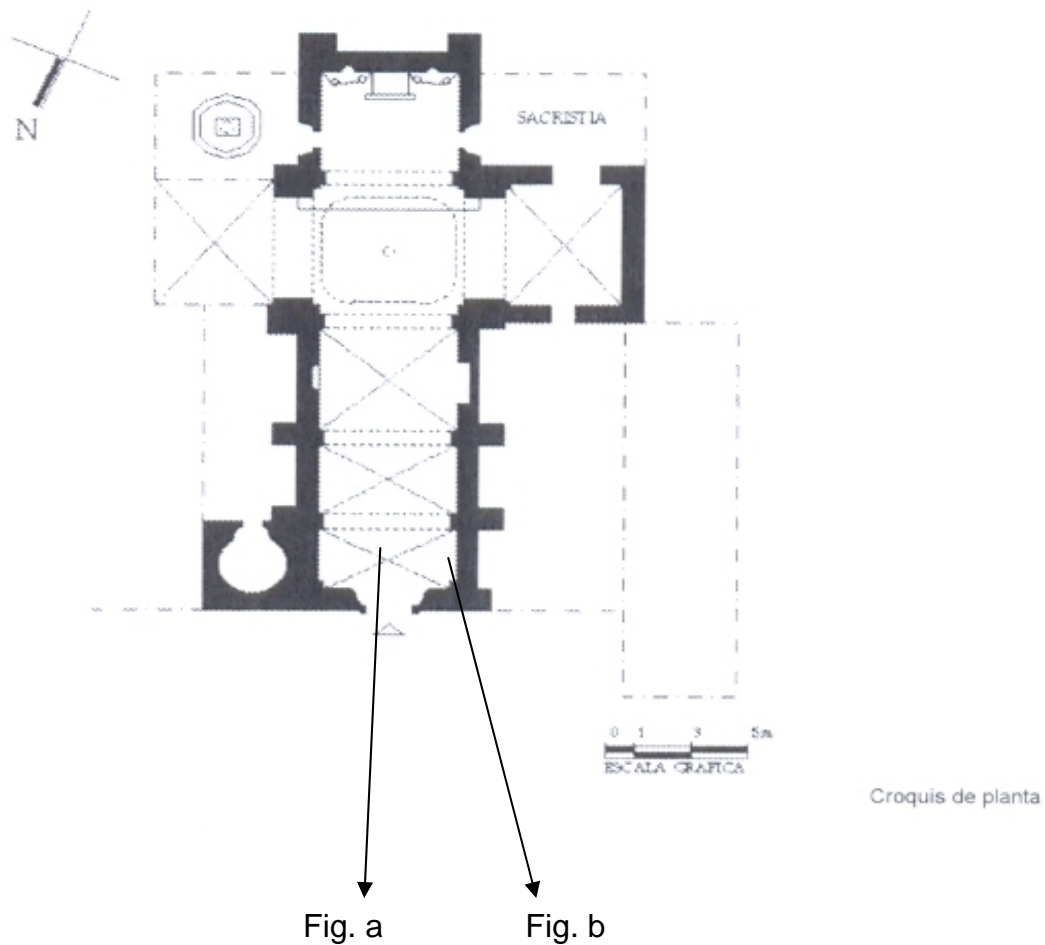
El benefactor de esta obra fue el capitán D. Julián Díaz de la peña quien invirtió los fondos necesarios para la realización de la iglesia y el convento.⁷¹



Vista del Interior del Templo de San Agustín

Esta fotografía está tomada desde el coro que se encuentra en la parte superior del templo pasando la puerta principal, como se puede observar es uno de los templos mas grandes con que cuenta la ciudad, durante una ceremonia religiosa la iglesia puede dar cabida a unas quinientas personas en su recinto aproximadamente. La acústica es bastante buena debido a la amplitud del templo, esto permite que el sonido de los instrumentos y de las voces, se puedan distribuir por todos los lugares de la iglesia, produciendo una excelente atmósfera para disfrutar la música compuesta especialmente para las celebraciones litúrgicas.

⁷¹Díaz, Celestino, *ibídem*, p.115.



Croquis del Templo de San Agustín

- a) Aquí se puede mostrar la parte donde se encuentra el órgano tubular y el coro. Su entrada se encuentra pasando la puerta principal, en el lado derecho existen unas escaleras que conducen hacia el lugar antes mencionado. b) El lugar es bastante amplio existen unas tarimas ya establecidas que están pegadas con el órgano con la finalidad de que se coloque el coro. Este recinto tiene la capacidad de albergar un coro de 40 voces y una pequeña orquesta de cámara. b) En esta parte donde nos indica la flecha se encuentra la puerta que conduce al coro, para poder llegar hasta él, hay que subir por unas escaleras un poco angostas con barandales de madera y un poco obscuras. También se puede observar la cuerda con que el sacristán jala para el llamado a misa.



Órgano Tubular del Templo de San Agustín

Como características de la infraestructura de todos los templos de la época novohispana, los órganos tubulares siempre los ubicaban en la parte superior del templo contando con las dimensiones de espacio muy parecidas entre sí, y en el caso de San Agustín no fue la excepción. Cuenta con unas tribunas de coro para una capacidad de 40 voces aproximadamente. Este instrumento es parecido al que se encuentra en templo de San Antonio a diferencia de este modelo, el teclado y los pedales los tiene en la parte de adelante, mientras el instrumento de San Agustín lo tiene del lado izquierdo como se muestra en la fotografía. En la parte delantera del órgano se encuentran unas tarimas para acomodar las voces del coro, el organista puede perfectamente observar el altar mayor desde la posición en que se encuentra. En este lugar hay unas bocinas pequeñas en donde se puede escuchar al sacerdote officiar la misa y esto a la vez ayuda a la persona que se encuentre tocando o dirigiendo un coro para entrar correctamente en el momento preciso de la ceremonia eucarística. La acústica es excelente debido a la distancia que existe entre el suelo y el techo de la iglesia, los sonidos producidos desde este recinto viajan con una nitidez y claridad que llenan todos los rincones del templo.

Características de este órgano⁷²

ÓRGANO TUBULAR

Origen: Alemán
Fecha: 1902
Autor: E. F. Walcker & Co.

REGISTROS

Arriba del Teclado:

- | | |
|---------------------|-----------------|
| * Principal 8 | * Sub Bass 16 |
| * Viola di Gamba 8 | * Violoncello 8 |
| * Bourdon Bass 8 | * Octav. Copel |
| * Bourdon Discant 8 | * Man. Z. Ped. |
| * Salicional 8 | * Tremolo |
| * Octav. 4 | * Piano |
| * Trompete 8 | * Forte |
| | * Tutti |

TECLADOS: Manual y pedalero colocados a un lado del instrumento.

Manuales: 1 solo.

No. de Teclas: 56, de Do 3 a Sol 7.

Padalero: Sí

No. de Teclas: 27 de Do 2 a Re 4.

FUELLES: 1, dentro del órgano, manual y con motor

⁷² Covarrubias Gaytan, Francisco, Íbidem, p.293.



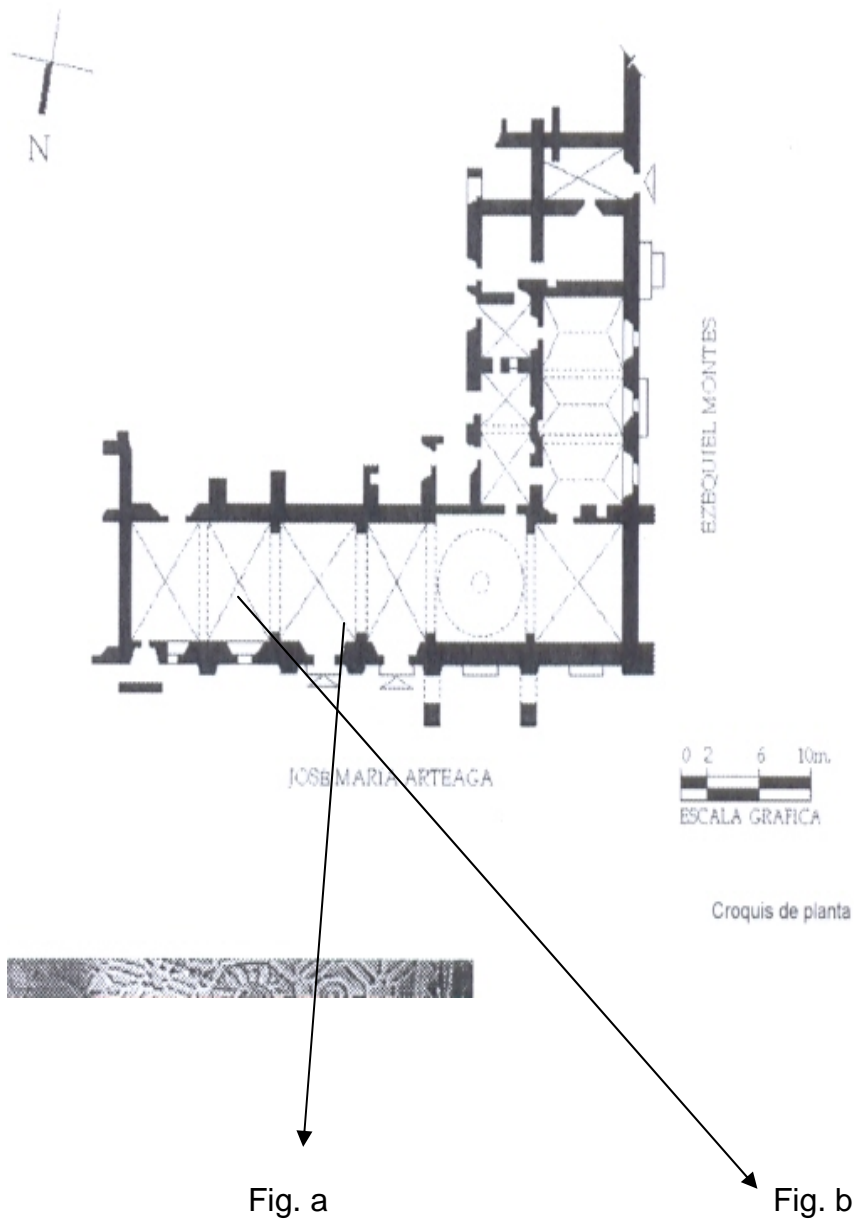
Templo de Santa Rosa de Viterbo

La fundación de este convento nace con la compra de un solar que hacen el Señor Don Juan de Alonso y Doña Antonia de Herrera a unos indios quienes en el centro de la huerta tenían una cruz. Transcurridos los años el lugar fue heredado a las tres hijas del matrimonio que se consagraron a la vida religiosa y a la educación de la niñez queretana. El nombre de estas tres religiosas eran los siguientes: Francisca de los Ángeles, Gertrudis de Jesús María y Clara de la Asunción. Su primer director y guía espiritual fue el Reverendo Fray Francisco Frutos franciscano del convento grande de San Francisco. En el año de 1670 con la ayuda de este fraile, construyeron tres celdas de adobe en el terreno heredado por su padre y así poder dedicarse a la vida religiosa.⁷³

El Bachiller Don Juan Caballero y Osio, les fabricó un oratorio en el año de 1669 con la licencia del Ilustrísimo Señor Don Juan Ortega y Montañez, colocando la imagen de la virgen de Guadalupe para que fuera su patrona. En

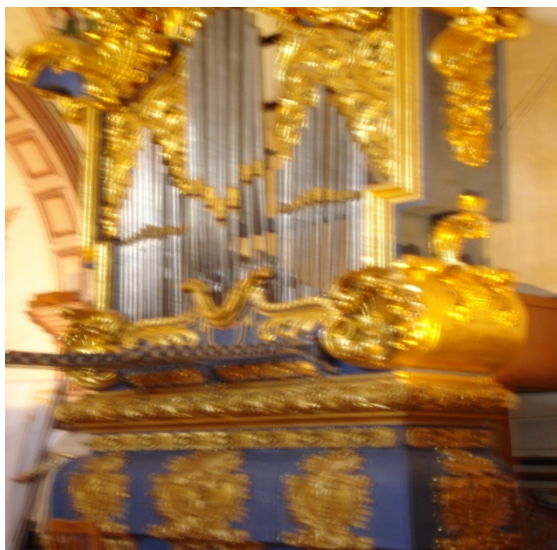
⁷³ Moreno Negreto, Sarbelio, *Templos y Conventos de Querétaro*, Gpo. Fomento Queretano, 1999, p. 37.

que en este recinto se encuentra un órgano tubular de estilo barroco que actualmente está restaurado y es utilizado para ofrecer conciertos de música barroca. En la parte superior existe un modelo de órgano tubular más reciente que es utilizado para las ceremonias eucarísticas cotidianas.



Croquis del Templo de Santa Rosa de Viterbo

- a) Esta es la entrada principal del templo de Santa Rosa y se encuentra ubicado en la parte lateral derecho sobre la calle Arteaga, el coro se encuentra ubicado en la parte izquierda de la entrada del templo en la parte superior.
- b) En está lugar se encuentra en el área de abajo el primer órgano tubular construido por Don Ignacio Mariano de las Casas, y arriba se encuentra el segundo órgano tubular de modelo más reciente.



Órgano Tubular (barroco) ⁷⁵

Origen: Mexicano
 Fecha. 1760
 Autor. Ignacio Mariano de las Casas

Lado Izquierdo

- * Flautado Violón
- * Docena Nasarda
- * Octava Clara
- * Bajoncillo

Lado Derecho

- * Diez y novena
- * Flautado Violón
- * Dozena Nasada
- * Octava Clara

⁷⁵ Covarrubias Gaytán, Francisco, *Voces del Arte, inventario de órganos tubulares*, Ed. Sedue, año, 1989.

TECLADOS:

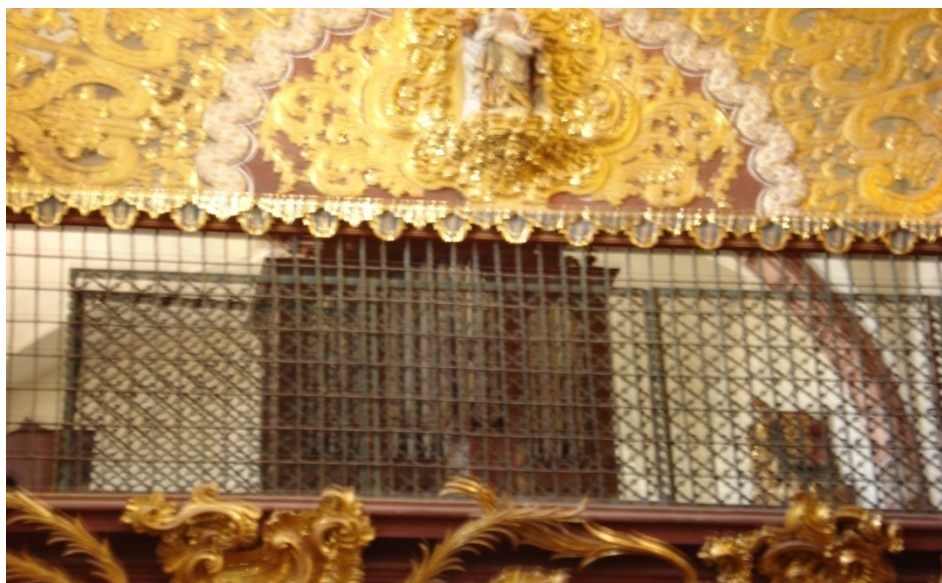
Manuales: 1

No. De Teclas: 47 de Do 3 a Do 7.

Probablemente sin Do y Re en la primera octava.

Pedalero: No

FUELLES: No existen.



Órgano Tubular⁷⁶

Origen: Alemán

Fecha: 1906

Autor: E. F. Walcker & Co.

REGISTROS

Arriba del Teclado.

*Principal 8

* Salicional 8

* Bourdon Bajos 8

* Bourdon Triples 8

⁷⁶ Covarrubias Gaytán, Francisco, *ibídem*, p. 307.

- * Octave
- * Manual a Pedal
- * Sub-Bajo 16
- * Octavas en Pedal
- * Octavas en Manual
- * Octava baja
- * Tremolo
- * Piano
- * Forte
- * Tutti

TECLADO:

Manuales: 1 solo.

No. De Teclas: 61, de Do 3 a Do 8.

Pedalero: si

No. de Teclas: 30, de Do 2 a Fa 4.

FUELLES: 1, fuera del órgano, manual y con motor.



Templo de la Cruz

En el año de 1666 con licencia del Rey, se construyó el convento de la Santa Cruz y se entregó el 15 de agosto de 1683 a los padres Apostólicos de

Propaganda Fide por bula del pontífice Inocencio XI, convirtiéndose en el primer colegio de este género en las indias. En este mismo año el convento sí fue ampliado gracias al benefactor Don Juan Caballero y Osio, quien contribuyó económicamente para construir la parte donde esta el coro y la sacristía. Los religiosos contaban para ese entonces con una biblioteca de más de siete mil libros.⁷⁷

Es importante hacer mención que la cruz que aun existe en el templo, es la misma que estaba en la primera iglesia que se construyó en el cerro de San Gremal llamada el Calvarito. Por este colegio pasaron destacados frailes tales como: Fray Antonio Margil de Jesús, Fray Francisco Casañas, Fray Isidro Félix Espinosa, por mencionar algunos. El convento sirvió como último refugio de las tropas españolas del jefe Luaces, cuando el Gral. Iturbide puso sitio en la ciudad de Querétaro el 28 de junio de 1821 y pactándose la capitulación de la ciudad.⁷⁸

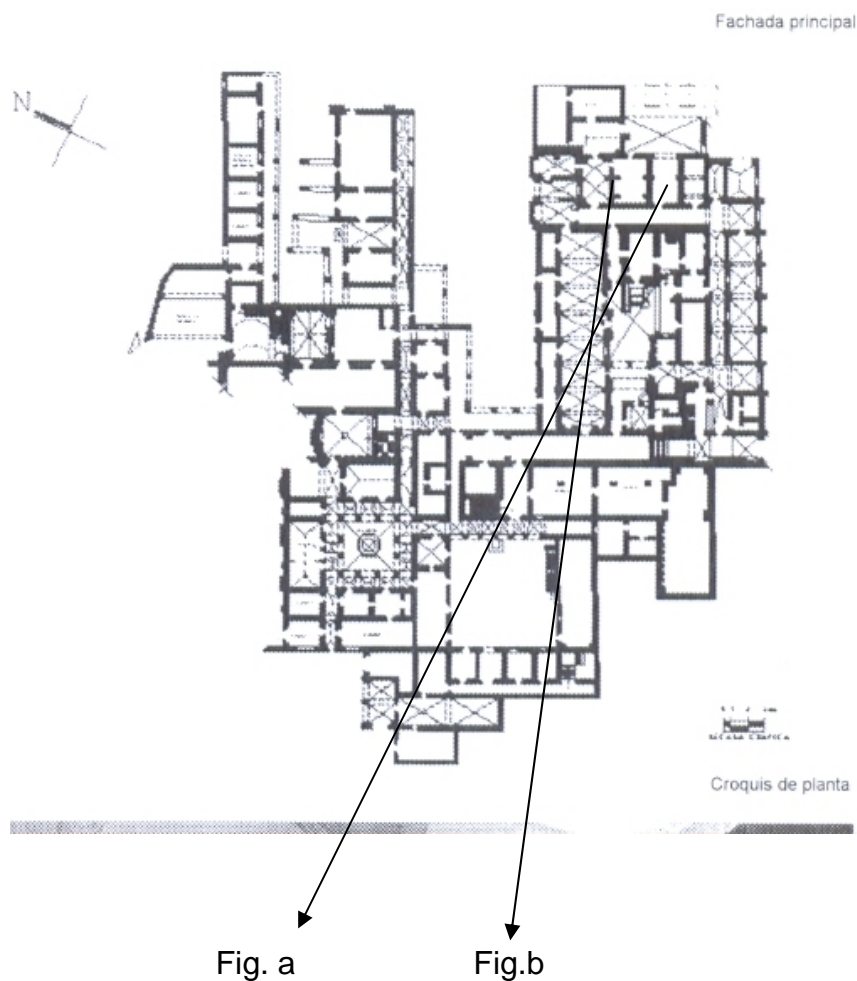


Interior del templo de la Cruz

⁷⁷Díaz celestino, *ibídem*, p. 95-96.

⁷⁸Díaz celestino, *ibídem*, p. 96.

En la presente fotografía se puede observar lo amplio que es el Templo en su interior. Al fondo se puede ver el altar mayor donde se encuentra la venerada imagen de la Cruz la cual se dice que apareció en la lucha entre los indígenas y españoles efectuada el 25 de julio de 1531 en el cerro del San Gremal. El coro del templo se encuentra en la parte superior pasando la puerta principal.



Croquis del Templo de la Cruz

- a) El coro se encuentra ubicado en la parte superior del templo, para poder llegar a él es necesario ingresar a lo que viene siendo el convento de los frailes y tomar el acceso que lleva directamente a las escaleras muy reducidas pero en muy buen estado con barandales de herrería en ambos lados que conducen al área del coro. Al llegar al segundo piso, se encuentra un pasillo que dirigen hacia dos diferentes lugares, uno a

los dormitorios de los frailes franciscanos y el otro directamente al coro.
b) Por este acceso se entra al área donde se encuentra el órgano tubular.



Órgano Tubular del Templo de la Cruz

El órgano se encuentra en la parte del coro ubicado en la planta alta del templo. El espacio como se puede observar es bastante amplio. El órgano a diferencia de otros existentes en la ciudad, es pequeño y actualmente sigue siendo funcional. Aquí perfectamente hay espacio suficiente para albergar un coro de 40 voces y una pequeña orquesta de cámara. Este instrumento es muy parecido al que se encuentra en el templo de San Agustín están en la misma posición. El organista está de perfil a la hora de estar ejecutando el instrumento, es decir, la parte izquierda del cuerpo da hacia el altar mayor, lo que permite que el maestro pueda observar al sacerdote durante la ceremonia religiosa, y así estar atento a la liturgia y prepararse para tocar en el momento justo.

Es importante hacer mención de la importancia que tenía la música en las celebraciones eucarísticas que se realizaban en los templos y conventos en la ciudad, esto se puede comprobar con el espacio especial con que contaban todas las iglesias para poder ejercer esta disciplina tan importante para la vida de las órdenes religiosas asentadas en la ciudad. Como se ha podido observar en este capítulo, cada templo tenía un órgano tubular, instrumento necesario para la práctica de la música sacra que se ejecutaba durante la misa. Lo que hace interesante en esta investigación es tratar de encontrar una evidencia de quien pudo haber ejecutado estos instrumentos durante las ceremonias, si los conventos contrataron algún maestro de capilla para ejercer esta profesión como sucedía en el viejo continente o simplemente los mismos religiosos (a) eran los encargados de realizar esta tarea.

Es de suponer que en cada templo se debió de cantar la música sacra que regía los cánones de la iglesia católica como parte esencial entre la comunión de los fieles y la presencia espiritual de Dios a través del canto litúrgico. Con esto se demuestra la gran influencia que ya existía para estos tiempos de las costumbres españolas sobre todo en el ámbito religioso musical.

El espacio que se destinó dentro de los templos para la ejecución y realización de la música fue considerables dimensiones lo que permitió albergar coros numerosos al igual que instrumentistas que sirvieron para acompañar este nuevo género musical.

Hablar de la época novohispana en materia religiosa es hablar de un dominio total e influencia de la religión católica, es por eso que todos los templos de Querétaro se practicaba música diferente en cada templo ya fuese en forma coral ó en forma unísona con los feligreses, situación que debió de haber sido agradable al momento de interactuar la comunidad con el coro. Es importante hacer mención que los coros existentes que a criterio propio debieron ser de frailes y monjas eran los que cantaban las misas corales ya que estas representaban un alto grado de ejecución y preparación musical, la que cantaba el pueblo por lo general era música no tan compleja sino, de fácil interpretación melódica.

CAPITULO IV

LA MÚSICA POPULAR RELIGIOSA EN EL QUERÉTARO NOVOHISPANO

En este capítulo se hablará de la música popular y gregoriana compuesta en la ciudad de Querétaro durante la época novohispana y que hasta nuestro días se siguen cantando, sobre todo los de corte popular interpretados dentro de los templos y peregrinaciones.

Es de suma importancia dar a conocer las primeras danzas y música que se realizaron en Querétaro durante las primeras festividades religiosas celebradas durante la época de la colonización, y la conservación de estas en las ceremonias de algún santo o virgen, en la actualidad.

Los órganos tubulares fueron instrumentos importantes durante la colonia para la ejecución de la música sacra y barroca que provenían de Europa, y que marcó un movimiento muy importante en la Nueva España. La mayoría de los órganos existentes y contruidos en Querétaro fueron de autores extranjeros, en este capítulo se mencionará al constructor de dos de los órganos más representativos que se construyeron en ese período y que en la actualidad se pueden apreciar en los templos de Santa Rosa y de la Congregación.

La vida musical en la ciudad era muy activa entre los músicos radicados en ella, se conocerá diferentes situaciones particulares que se suscitaron entre ellos, como también el reconocimiento que se les daba por su brillante ejecución, conocimiento musical e improvisación a la hora de interpretar una obra.

En el capítulo I se habló de la influencia musical a la que fueron sometidos los naturales de Mesoamérica a la llegada de los españoles sobre todo, de los mendicantes llegados de España para evangelizar a los indígenas y en donde la música fue parte fundamental para lograr tal objetivo.

Los cantos enseñados por los frailes siempre fueron dirigidos a Santos, Vírgines, Saluciones, Alabados etc.; muchos de estos frailes de la orden franciscana con el transcurrir de los años, llegaron a Querétaro como el caso del padre Font, Antonio Margil de Jesús y Junípero Serra. Algunos de estos misioneros aparte de dedicarse a su labor evangelizadora, poseían conocimientos musicales lo cual les permitió componer diversos cantos religiosos populares como el Alabado, que se popularizó mucho entre los creyentes de la fe cristiana, y otras obras religiosas compuestas en forma gregoriana y en el idioma del latín, creadas o transcritas por el padre Font. En Querétaro existió un sacerdote llamado José María Zelaá e Hidalgo, quién compuso uno de los cantos dedicado a la virgen de Pueblito que hoy en día es de los más cantados por los feligreses durante una festividad religiosa dedicada a una virgen.

La aportación musical que nos legaron estos importantes compositores se dará a conocer a continuación:

Fray Antonio Margil de Jesús: al fraile Margil se le conoce como el creador del Alabado, canto que habla sobre la alabanza de la pasión y muerte de Jesús. El padre se dedicó a enseñarlo a los campesinos y labriegos quienes lo cantaban al finalizar sus labores del día.⁷⁹

Raúl Guerrero en su libro *El Alabado canto religioso enseñado en la Nueva España* relata lo siguiente:

*Ha arraigado profundamente en el espíritu de nuestros indios, quienes lo utilizaban para diversos actos de su vida: al comenzar las siembras y solicitar la ayuda divina para la obtención de frutos; como acción de gracias durante la cosecha, o bien en homenaje a los muertos.*⁸⁰

⁷⁹Gurrero Guerrero, Raúl, *El Alabado canto religioso enseñado en la Nueva España*, por Fray Margil de Jesús, centro regional Hidalgo, 1981, p.8.

⁸⁰Guerrero Guerrero, Raúl, *El Alabado canto religioso enseñado en la Nueva España*, ibídem,p. 30.

Fray Antonio Margil de Jesús, nació en Valencia, España, el 18 de Agosto de 1567. Se ordenó sacerdote en 1682 y en 1683 llegó a la Nueva España y el 13 de agosto del mismo año, llega a Querétaro a la fundación del Colegio de Propaganda Fide. En 1697 a 1700, fue guardián del Colegio Apostólico. El 7 de julio de 1726 fue la última vez que estuvo en Querétaro y murió en la ciudad de México el 6 de agosto de 1726, en el Convento de San Francisco.⁸¹

Uno de los Alabados más populares del fray Margil de Jesús realizado a principios del siglo XVII, es un Alabado que narra la historia del niño Dios desde su nacimiento, hasta su ascensión al cielo. A continuación se presenta la partitura de este canto, con su correspondiente letra:⁸²

.

.

⁸¹Anaya Larios, José Rodolfo, *Ensayos Iconográficos e Históricos de Querétaro*, Gob. Del Edo. de Querétaro, uaq, 2006.

⁸²Guerrero Guerrero, Raúl, *El Alabado canto religioso enseñado en la Nueva España*, ibídem, p.p. 28-29.

Lento, solemne.

Ca-mi-na lá Vir-gen, mi ne-ne gón-d'e-tá: en

fleres de Pascua, pues ha na-ci-go ya!

Camina la Virgen,
Mi nene, ¿dónde está?
En flores de pascua,
Pues ha nacido ya.

Camina la Virgen,
Mi niño, ¿dónde está?
En rosas de mayo,
Pues ha crecido ya.

Camina la Virgen,
Mi hijo ¿dónde está?
Con los Reyes Magos
Que lo adoran ya.

Camina la Virgen,
Mi hijo ¿dónde está?
Con los sacerdotes
Que lo escuchan ya.

Camina la Virgen,
Mi hijo ¿dónde está?
Camino al calvario,
Pues lo llevan ya.

Camina la Virgen,
Mi hijo ¿dónde está?
Clavado en la cruz,
Pues él ha muerto ya.
Camina la Virgen,
Mi hijo, ¿dónde está?
En nubes del cielo,
Pues ha subido allá....!

Este Alabado es muy común escucharlo durante las fiestas navideñas, sobre todo en las pastorelas antes del pedimento de posada o cuando se arrulla al niño Jesús, interactuando e intercalando versos los asistentes con los actores durante la pastorela. Durante las ceremonias religiosas se puede interpretar a la hora de la comunión o al final de la misa; como también en un concierto de música navideña interpretado por un coro.

El siguiente Alabado que se presenta a continuación, es atribuido al Fraile Juan Junípero Serra, franciscano nacido en Petra Mallorca el 24 de noviembre de 1713, el año de 1731 el fraile Junípero hizo su profesión religiosa, y se ordenó sacerdote en 1737. El 1º de diciembre de 1749 llega a la Nueva España y así iniciar su misión evangelizadora destacando las misiones de la Sierra Gorda de Querétaro y California. El fraile murió el 28 de agosto de 1784 en la misión de San Carlos Borromeo.⁸³

El siguiente Alabado es atribuido al padre Junípero y es uno de los más populares y cantados dentro de una ceremonia religiosa a la hora que es expuesto el Santísimo a la comunidad feligrés, su melodía es bastante sencilla y fácil de memorizar.

Este canto en su versión original se hizo a una sola voz en la tonalidad de sol mayor con un compás de 2/4 y modificándolo en el 8º y 12º por un compás de 3/4, el profesor Eduardo Loarca en el año de 1983, armonizó la melodía en forma acapella a cuatro voces para coro mixto es decir: para soprano, contralto, tenor y bajo, en el arreglo el profesor utilizó la armonía tradicional propia para la música sacra. Cuando en un templo se interpreta este canto sin la compañía de un coro, los feligreses entonan nada más la primera voz tal y como se canto en la época novohispana.

⁸³ Monari, Tiberio, *Beato Junípero Serra Apóstol de la Alta California*, Xaverianas, Guadalajara, 2002, pp.3,6,10,11,60.

"El Alabado" Atribuido a Fray Junipero Serra
Siglo XVII. - Arr. Eduardo Loarca C., 1983

Moderato Ligero
mf

Sop Alto

1. A la ba do sea el San ti si ro Sa cra men to
2. Sea en el cie lo y en la tie rra a la ba do y

Ten

1. A la ba do sea el San ti si ro Sa cra men to
2. Sea en el cie lo y en la tie rra a la ba do y

Bajo

1. del Al tar y de Vir gen con ce bi da sin la
2. ben de ci do mi Je sus Sa cra men ta do que pon

1. del Al tar y la Vir gen con ce bi da sin la
2. ben de ci do mi Je sus Sa cra men ta do que pon

1. cul pao ri gi nal sin la cul pao ri gi nal -
2. mi ha pa de ci do que pon mi ha pa de ci do.

1. cul pao ri gi nal sin la cul pao ri gi nal -
2. mi ha pa de ci do, que pon mi ha pa de ci do.

dim et rall - *dc*

Querétano, Qro., 17 de mayo de 1983. - Eduardo Loarca Castillo

Alabado sea el Santísimo
Sacramento del altar
Y la Virgen concebida
Sin la culpa original
Sin la culpa original

Sea en cielo y en la tierra
Alabado y bendecido
Mi Jesús Sacramentado
Que por mí ha padecido
Que por mí ha padecido

El siguiente canto es de los más populares que existen dentro de la religión católica y es dedicado a la virgen del Pueblito, el padre queretano Don José María Zelaá e Hidalgo fue el autor del Pues Concebida que en un principio fue en honor de nuestra señora de los Ángeles y posteriormente a la virgen del Pueblito.⁸⁴

Esta obra es una alabanza hacia la virgen que se le hace como veneración a la madre de Dios y del pueblo queretano. El señor presbítero Don José Guadalupe Velázquez armonizó la melodía a cuatro voces mixtas en forma acapella, esta obra está en la tonalidad de mi menor y en un compás de 2/4, con una indicación de moderato al inicio de la partitura que significa que la interpretación debe de ser moderada espiritual, la armonía que se utiliza es tradicional y propia para los cánones musicales de la iglesia. A continuación se presenta la partitura con su respectiva letra.

⁸⁴ Acosta, Vicente, Canónigo, *Nuestra Señora del Pueblito*, Compendio histórico de su culto, gob. Del edo. de Qro., 1996.

Pues Concebida

Pues Concebida

Moderato Tradicional

Soprano
Pues con - ce - bi - da, fuis - te sin

Alto
Pues con - ce - bi - da, fuis - te sin

Tenor
Pues con - ce - bi - da, fuis - te sin

Bajo
Pues con - ce - bi - da, fuis - te sin

ma - cha, A - ve Ma - ri

man - cha, A - ve, Ma - ri

ma - cha, A - ve, Ma - ri

man - cha, A - ve, Ma - ri

a, lle - na de gra - cia.

a, lle - na de gra - cia.

a, lle - na de gra - cia.

a, lle - na de gra - cia.

Este canto generalmente se interpreta cuando la comunidad que participa durante la peregrinación a la basílica de Guadalupe lo entona al caminar cada jornada de la misma, hasta llegar a su destino.

Pues Concebida
Fuiste sin mancha
Ave María
Llena de gracia

Oh Virgen Madre
Nuestra abogada
Refugio dulce
Firme esperanza

A ti suspiran
Todas las almas
Arrepentidas oye sus ansias

Aurora hermosa
Luna sin mancha
Sol refulgente
Estrella magna

Salgan tus luces
Y de las almas
Destierren sombras
De culpas tontas

Cedro exaltado
Fecunda palma
Con cuyo fruto
Sanan las almas

Oliva verde
Paloma blanca
Iris que anuncias
Paz a las almas

Huerto cerrado
Donde las auras
Sutiles llevan
Suaves fragancias

Sois nube hermosa
Llena y cargada
De aguas que salen
Del mar de gracia

Bendita seas
Paloma blanca
Bendito el fruto
De tus entrañas

Haz que rendida
Quede y postrada
La culpa y siempre
Triunfe la gracia

Ciudad hermosa
Fortificada
Para refugio
De quien te llama

Rosa fragante
Mas no espirada
Pues Dios eres

La preservada

Judith valiente

Débora ufana

Raquel hermosa

Que a todas ganas

Haz que a tu hijo

Nos dé su gracia

Y en ella siempre

Perseverancia

Para alabarte

Siempre en la gloria

Donde esperamos

Cantar victoria

Este canto también se puede escuchar en el Santuario del Pueblito, sobre todo en las misas dominicales al final de la ceremonia religiosa por los feligreses que acuden a ver a la imagen.

En la biblioteca del museo regional de Querétaro existen unos libros corales dibujados en láminas de pergamino, David Saavedra en su libro *Libros corales de la biblioteca conventual del Museo Regional de Querétaro*, relata lo siguiente:

*“existen quince libros de gran tamaño, majestuosos e impresionantes, trabajados a mano por habilísimos calígrafos, que plasmaron con enorme delicadeza y oficio las notas y letras de los cánticos de coro de los conventos a los que pertenecían”.*⁸⁵

⁸⁵ Saavedra Vega, David, *Libros corales de la biblioteca conventual del Museo regional de Querétaro*, gob. Del edo.de Qro.,1996.

En estos libros corales se puede encontrar música escrita en forma de canto Gregoriano, en una de estas obras aparece la figura del padre Font en donde su nombre aparece al final de algunos cantos y misas de estos libros. Pudiera considerarse que el padre Font fue el autor o simplemente copista de estos cantos en los libros antes mencionados, el maestro Rodolfo Anaya mediante una plática informativa, comenta que el padre Font fue misionero del apostólico colegio de la Santa Cruz de Querétaro del año de 1763 -1773, y copista de libros de 1769-1771.⁸⁶

Al obtener esta información se genera la duda de que si el padre Font fue realmente el autor o simplemente copista de estas misas Gregorianas plasmadas en los libros antes mencionados, a continuación se presentan las imágenes tomadas de los libros corales en donde aparece el nombre del padre Font al final de uno de ellos.

Liber Parvus (libro pequeño)

Escrito por el padre Font siendo el administrador del colegio de la Santa Cruz el Reverendo Padre Fray Joseph Michaele de Auraujo en el año de 1771.⁸⁷

⁸⁶ Anaya Larios, José Rodolfo, *Información oral*, enero 15 de 2009.

⁸⁷ Biblioteca del Museo Regional, *Libros Corales*.



La siguiente obra es una misa de difuntos escrita en forma Gregoriana como se muestra en la imagen y está compuesta por las siguientes oraciones:

- 1.- Introitus (introducción)
- 2.-Kirie Eleison (señor ten piedad de nosotros)
- 3.-Graduale (descanso)
- 4.-Tractus (absolución)
- 5.- Sequentia (Dies irae) día de la ira
- 6.-Ofertorium (ofrendas)
- 7.- Sanctus (Santo)
- 8.- Agnus Dei (cordero de Dios)
- 9.- Comunio (comunión)
- 10.- Libera dómine de la morte aeterna (líbranos señor de la muerte eterna)



Dominica in palmas

(Domingo de palmas)

El siguiente canto Gregoriano es domingo de palmas, para la hora tercia, es un canto de entrada "Hosana al hijo de David". En la actualidad es muy difícil que en Querétaro se pueda escuchar esta obra, sobre todo en vísperas de semana Santa, ya que es muy difícil que un coro se especialice en este tipos de cantos que requieren de muchos años de estudio y conocimiento para poder interpretarlos. Seguramente este canto debieron de haberlo interpretado los monjes franciscanos de el convento de la Cruz en esa época dentro de la misa de ramos.



ANTIPHONARIUM CUM HIMNIS

En el siguiente libro se puede observar que es un libro de himnos, en donde al final se puede observar lo siguiente: Scriptum a P. F. Petro Font, Collegi Apostolici S. Crucis, A. R. P. F. Sebastiano Flores Anno Domini 1769. (Escrito por el padre fray Pedro Font, Colegio Apostólico de la Santa Cruz, Reverendo Padre Fray Sebastiano Flores , Año del Señor de 1769).

La música que se acaba de exponer tanto la popular religiosa como la Gregoriana, la más escuchada en la actualidad en los templos de Querétaro son los Alabados, Saluciones a la virgen, ya que son cantos muy fáciles de aprender y que han sido utilizados por los feligreses desde su creación hasta la actualidad. Los cantos Gregorianos que se realizaron en el Convento de la Santa Cruz, son los menos escuchados dentro de las iglesias, ya que para poderlos cantar, se requiere tener conocimiento en primer lugar, de la escritura del canto Gregoriano y del latín, y en segundo lugar, la manera de cantarlo e interpretarlo.

Constructores de Órganos Tubulares

Para la realización de la música sacra dentro de los templos, fue necesario que las iglesias contaran con un espacio especial que tuviera un órgano tubular para la ejecución de los cantos religiosos. En Querétaro no fue la excepción en materia de construcción de estos instrumentos, el maestro Rodolfo Anaya en *La Gaceta Legislativa*, año 2, número 23, 2000 relata lo siguiente:⁸⁸

“El genio del barroco queretano Ignacio Mariano de las Casas, construyó bellos y complicados órganos. El de la Congregación tenía 51 teclas y en 1753 costó más de tres mil quinientos ochenta y dos pesos. En 1755, se tiene fechado el que realizó para el convento de Santa Clara. Con toda seguridad, éste sustituyó al realizado por el maestro Felipe de Izaguirre y Sanz treinta y dos años atrás, en 1723. En Santa Rosa de Viterbo, Casa realizó otros dos en 1759, el primero fue de 14 mixturas o registros que aún se guarda en el coro bajo y otro más pequeño, ya desaparecido de 7 registros.

Los dos órganos construidos por Don Ignacio Mariano de las Casas, se pueden apreciar en el templo de Santa Rosa de Viterbo totalmente restaurado, y el otro en el templo de la Congregación.

DANZAS

La danza fue un medio de expresión de nuestras culturas prehispánicas antes de la conquista, posteriormente a ella la Iglesia permitió que se realizaran estas manifestaciones en las festividades religiosas como lo menciona López Fías Esteban en su libro *Corporación Primera Danza*:⁸⁹

“Danza y Música fueron fundamentales en el desarrollo social, cultural y religioso de los pueblos prehispánicos. Al sobrevivir la

⁸⁸ Anaya Larios, José Rodolfo, *Gaceta Legislativa, órgano de difusión de la LII Legislatura del edo. de Qro*, 2000, año 2, num. 23.

⁸⁹ López Fías, Esteban, *Corporación Primera Danza, Legado de tradición y cultura*, Viterbo, México, 2004 p. 9.

conquista de México tanto en lo espiritual como en lo militar en estos pueblos, se dio un sincretismo religioso en el cual se incorporan algunas de las antiguas ceremonias a la nueva religiosa, entre ellas, la danza y la música.

En Querétaro se respetó las antiguas formas de expresión de los naturales en conservar sus danzas como forma de ritual, se tiene el vestigio de la primera danza que se realizó en el año de 1736 en el traslado de la virgen del Pueblito de su antigua ermita su nuevo Santuario en donde fue acompañada de música y danza.⁹⁰

Músicos en el Querétaro novohispano

Se tiene evidencia de algunos músicos que desarrollaron actividades musicales durante la época del Virreinato en Querétaro. El maestro Rodolfo Anaya en la *Gaceta Legislativa del Edo. de Qro., 2000, num. 23.* relata lo siguiente:⁹¹

“Sor Lugarda de Jesús, fue arpista, en la orquesta del Colegio de Santa Rosa de Viterbo, así lo refiere una pintura de Tomás Javier Peralta, de la primera mitad del Siglo XVIII”.

En el año de 1786 el 25 de octubre, falleció Don Alfonso Téllez, célebre músico y compositor que ejecutaba el violoncello, Armella de Aspe, Virginia, en los *Acuerdos Curiosos* relata algunas anécdotas de este sobresaliente maestro:⁹²

“ Venido para el coro de Santa Clara una misa de la Italia, se extravió el papel del bajo, y habiendo necesidad de ejecutarla, suplicaron al dicho maestro le pusiese uno lo que de facto ejecutó y después, habiéndose hallado el papel perdido los combinaron y eran tan cortas las diferencias que ambos tenían, que más parecían

⁹⁰ López Frías, Esteban, *Corporación Primera Danza, Legado de tradición y cultura*, ibídem, p. 9.

⁹¹ Anaya, Rodolfo, *Gaceta Legislativa, Órgano de Difusión de la LII Legislatura del Edo. de Qro., 2000, año, 2 Num. 23.*

⁹² Armella de Aspe, Virginia, *Acuerdos Curiosos*, primera parte, tomo, I, Gob. del Edo. de Qro., 1989, p. 124.

erratas de una copia que no composición enteramente distinta como lo era.”

El maestro Alfonso Téllez debió de ser un excelente ejecutante de su instrumento ya que fue objeto de felicitaciones por parte del padre fray Martín Francisco de Cruzalaegui por el siguiente acontecimiento:⁹³

“Cuándo paso por esta ciudad el padre fray Martín Francisco con varios músicos de México, para hacer funciones a la villa de San Miguel, llevó algunos de esta ciudad, entre ellos la maestro Alfonso, y en una de las sobre dichas funciones se le rompió a éste la prima del violín, el que siguió tocando sin reponerla, y sin que se advirtiera falta alguna, lo que advertido por dicho padre lo abrazó diciéndole: chepito, ten la satisfacción que no hay habilidad como la tuya en toda la Europa.”

También la capacidad para la improvisación de este maestro en la hora de estar tocando debió de ser extraordinaria ya como lo comenta Armella de Aspe en sus *Acuerdos Curiosos*:⁹⁴

“En las honras fúnebres que se celebraron en la misma villa al difunto Don Antonio Lanzagorta , faltó el papel del bajo, y el maestro Alfonso se ofreció a tocar sin él, lo que hizo al oído siguiendo la orquesta, lo que agradó tanto al reverendo Cruzalaegui que le regaló en premio una composición pequeña de música que conservaba por cosa excelente, la que vista por nuestro Téllez dijo ser obra suya y la probó con testigos.”

Es inobjetable la capacidad con la que estaba dotado este músico como se refleja en las anteriores citas, tal es así que el día de su funeral Don Mariano

⁹³ ibídem, p. 129.

⁹⁴ ibídem, p. 129.

Acosta Enríquez, hizo un elogio al maestro componiendo un epigrama que dice lo siguiente:⁹⁵

Por gran músico fuisteis aplaudido
Respecto a cautivar tanto el sentido,
Aún la gente quedándote deudora.
Cuando tu arco la cuerda hacía sonora.
José Alfonso diestrísimo, o bien querido,
Las teclas con acierto ibas pulsando,
Me persuado que el premio en la otra vida
Tendrá una habilidad tan distinguida.
Pues que empleaste, oh Alfonso, tus dos manos
En los divinos cultos soberanos,
Goza tu feliz suerte,
Libre ya de temores de la muerte.

Es de considerar que algunos músicos se empleaban para tocar tanto en los oficios divinos como en fiestas particulares, ya que seguramente prestaban sus servicios para amenizar los eventos a los que fueran requeridos por la sociedad de la época. Se tiene la referencia de el caso de unos músicos que se vieron envueltos en un escándalo en una fiesta que a continuación se menciona:⁹⁶

“Pablo José, indio tributario, músico, preso en la cárcel por incidente en las casas que llaman de Juan Pascual, durante un casamiento a donde lo emplazaron para que tocara un instrumento junto con Atilano, alias Calixto, pero como este último llegó tarde, los de casa contrataron a otros músicos, y cuando llegó Atilano inicio pleito con cuchillo, destrozó la guitarra de Pablo José y lo lesionó, y al final varios se metieron en el pleito, el gobernador de los naturales anterior, padre de Atilano, agredió a Pablo José y lo entregó al gobernador actual para ponerlo preso, por lo que se querrela de

⁹⁵ Armella de Aspe, Virginia, Acuerdos Curiosos, primera parte, tomo, I, ibídem, p. 131.

⁹⁶ Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Querétaro, gpo documental del virreinato, fondo Alcaldía Mayor corregimiento, sección Justicia serie Cusas Criminales, 16 de agosto 1559, caja 1.

todos los que lo dañaron y pide ser absuelto pues dice que es inocente.”

Así como se tiene la referencia de la riña provocada por estos dos músicos, otros fueron atacados por individuos al momento de salir de su trabajo como el siguiente caso aquí se expone:⁹⁷

“ El indio cacique Juan Antonio Jiménez, principal músico en violín y flauta traveciera, fue herido a cuchilladas en la calle Lozada por tres sujetos cuando regresaba de tocar en la comedia.”

Con estos casos se puede ver claramente los peligros a lo que estaban expuestos algunos músicos al momento de salir de sus trabajos y transitar por las calles de noche en la ciudad, como también la poca formalidad que tenían otros, como el caso anterior a este en donde se suscitó la riña provocada por la impuntualidad de un músico terminando en un lamentable pleito. Sería interesante encontrar un archivo en donde se pudiera tener referencia, si algunos de estos músicos antes mencionados, hubieran pertenecido a una orquesta de cámara de un templo, o contratados eventualmente para tocar música religiosa en una ceremonia eucarística de gran relevancia en el Querétaro novohispano.

⁹⁷ Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Querétaro, ibídem, 16 de agosto 1559, caja 1

Conclusiones

La época del virreinato debió de ser muy interesante y esplendorosa en lo que a música se refiere, ya que la ciudad llegó a contar con músicos de gran prestigio que debieron de haber llenado con su talento los Templos, Teatros o alguna sala de concierto existentes en la ciudad. Es una lástima que se tenga muy poca información en primer lugar sobre los maestros de capilla en el Querétaro novohispano, ya que sería importante que en algún archivo se pudiera encontrar información sobre un maestro de capilla que haya sido empleado en un Templo de la ciudad, ya que sería importante poder conocer la actividad que hubiera desarrollado dentro de él, así como la música que interpretó ya fuese de autores radicados en la Nueva España, o simplemente compuesta por el mismo, ya que en la actualidad se tienen pruebas de obras escritas por maestros de capilla que trabajaron en catedrales tales como las de la ciudad de México, Puebla y Oaxaca, cosa que lamentablemente en Querétaro no se tiene información con respecto de alguna obra tanto coral e instrumental ya fuese para órgano, orquesta de cámara, que para la época este tipo de agrupación estaba de gran auge en Europa y en la Nueva España.

Es de suponer por los informes que se tienen referente a la música que se tocaba dentro de las Iglesias y que fue enseñada por los frailes al momento de la evangelización, es posible que en los conventos existentes en la ciudad los mismos padres fueron los que ejecutaron y cantaron los cantos Gregorianos, corales, motetes, madrigales etc. Y por supuesto los Alabados, Saluciones, etc., que ellos mismos compusieron durante su etapa de misioneros como el caso anteriormente mencionado de los frailes Margil de Jesús, Junípero Serra etc., que en la actualidad sus obras se mantienen vigentes hasta nuestros días y se pueden escuchar en algún Templo de Querétaro. La prueba de que existieron maestros de capillas en el Querétaro novohispano se encuentra en sus Templos, ya que cada uno cuenta con un coro en donde se puede apreciar los órganos tubulares instrumento y herramienta esencial para la labor de estos extraordinarios especialistas únicos en su género Maestro de Capilla.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Vicente, Canónigo, *Nuestra Señora del Pueblito*, Compendio Histórico de su culto, Gobierno del Estado de Querétaro, 1996.
- ANAYA Larios José Rodolfo, *La Música Virreinal de Querétaro*, Gaceta Legislativa, Órgano de Difusión de la LII Legislatura del Estado de Querétaro, 2000, año 2, número 23.
- ANAYA Larios, José Rodolfo, *Ensayos Iconográficos e Históricos de Querétaro*, Gob. Del Edo. de Querétaro, UAQ, 2006.
- ANAYA, Rodolfo, Gaceta Legislativa, Órgano de Difusión de la LII Legislatura del Estado de Querétaro, 2000.
- ARMELLA de Aspe, Virginia, *Acuerdos Curiosos*, primera parte, tomo, I, Gob. del Edo. de Qro., 1989.
- CATÁLOGO *Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles*, INSTITUTO Nacional de antropología e Historia, *Santiago de Querétaro*, México, 2003.
- CONFALONIERI, Giulio, *Historia de la Música y sus compositores*, Sevilla, G. Pérez, s/f.
- COVARRUBIAS Gaytán, Francisco, *Voces del Arte, inventario de órganos tubulares*, Sedue, año, 1989.
- DE LA TORRE, Villar, Ernesto, Navarro de Anda, Ramiro, *Testimonios Históricos Guadalupanos*, México, F.C.E., 1982.
- DE SAHAGÚN, Bernardino, *Historia General de la Cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1997.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México, Cien de México, 2002.
- ESTRADA, Julio, *Antología III, Periodo Virreinal*, Ed. UNAM, México, 1987.
- ESTRADA, Julio, *La Música de México, Historia, Período Virreinal (1539-1810)*,
- FERNÁN, Gonzáles Eslava, *Villancicos, Romances, Ensaladas y Otras Canciones Devotas*, El Colegio de México, México, 1989.
- FRIAS, F. Valentín, *Leyendas y Tradiciones Queretanas I*, Patronato de la UAQ Presidencia Municipal de Querétaro.

- GROUT, Donald, U. Palisca, Claude, *Historia de La música occidental*, México, Alianza, 2001, pp. 330-331, tomado de: A. Theiner: *Acta ... Concilii Tridentini ... 2* (1874): 122, trad. En Gustave Reese: *La música en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1988.
- GUERRERO, Raúl, *El Alabado canto religioso enseñado en la Nueva España*, por Fray Margil de Jesús, centro regional Hidalgo, 1981.
- HERNÁNDEZ, Álvarez, Abraham, sacristán del Templo de Santa Clara, informante, viernes 14 de febrero, 2008.
- KOEGEL, John, *El Estado Presente de la Investigación de la Música Novohispana*, México en el Mundo Hispánico vol. II, Ed. Oscar Mazín Gómez.
- LÓPEZ, Frías, Esteban, *Corporación Primera Danza, Legado de tradición y cultura*, Viterbo, México, 2004.
- LÓPEZ, Jorge, Sacerdote, Templo de Capuchinas, Querétaro, 2008.
- MENDOZA, T., Vicente, *Panorama de la Música Tradicional de México*, UNAM, México, año, 1984.
- MENDOZA, T., Vicente; Virginia y R.R. de Mendoza, *Estudio y Clasificación de la Música Tradicional Hispánica de Nuevo México*, UNAM, México, 1986.
- MENDOZA, Vicente, *Panorama de la Música Tradicional de México*, UNAM, México, año, 1984.
- MONARI, Tiberio, *Beato Junípero Serra Apóstol de la Alta California*, Xaverianas, Guadalajara, 2002.
- MORENO, Negro, Sarbelio, *Templos y Conventos de Querétaro*, Gpo. Fomento Queretano, 1999.
- MOTOLINIA, Toribio; *Historia de los Indios de la Nueva España*, México, Porrúa.
- SAAVEDRA, Vega, David, *Libros corales de la biblioteca conventual del Museo regional de Querétaro*, gob. Del edo.de Qro., 1996.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, CENIDIM, México, 1991.
- SERRANO, René, Párroco del Templo del Carmen, Querétaro, 2008.
- STEVENSON, Robert, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, España, Alianza, Música, 1992.

TURRENT, Lourdes, *La Conquista musical de México*, México, FCE, 2006.

UNAM, México, 1986.

USTARROZ, María Gembero, *Latín American Music Review*, 2005

Fuentes primarias

Libros Corales, Biblioteca del Museo Regional, Querétaro, Qro.

ARCHIVOS

AHPJEQ ARCHIVO Histórico del Poder Judicial del Estado de Querétaro.

.