

MÚSICA, POLÍTICA Y CEREMONIA EN EL DÍA DE LA CONSAGRACIÓN DE LA CATEDRAL DE PUEBLA

Luisa Vilar-Payá

Universidad de las Américas Puebla

INTRODUCCIÓN

La catedral de Puebla se consagró el domingo 18 de abril de 1649 y las celebraciones que acompañaron el acontecimiento quedaron registradas en numerosos documentos entre los que se encuentran las crónicas de la época, los pagos realizados por la catedral, la correspondencia del obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), las cartas pastorales que escribió con motivo de la ocasión y las actas de los cabildos catedralicio y municipal.¹ El documento que ofrece más información sobre el día de la consagración es la relación de 1650 en donde Antonio Tamariz de Carmona (1617-1683) describe algunos antecedentes, el acontecimiento, y los ritos y festividades que le dieron una extensión de dos semanas.² De manera notable el libro pormenoriza sobre

Fecha de recepción: 19 de agosto de 2019

Fecha de aceptación: 24 de junio de 2020

¹ Agradezco los permisos otorgados por la Arquidiócesis de Puebla para la realización de esta investigación y la publicación de las fotos que acompañan el artículo.

² Para una comparación entre ésta y otras crónicas de la época véase GALÍ BOADELLA, “Juan de Palafox y la consagración de la catedral de Puebla”.

la estructura del templo, las actividades realizadas por el obispo y otros celebrantes, los nombres y cargos de los principales invitados y varias intervenciones de los músicos y del maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664). En contraste, las actas del cabildo catedralicio contienen poca información sobre el día de la consagración, pero numerosas acotaciones sobre los preparativos para el inminente regreso a España del obispo Palafox, un cambio trascendental e inseparable de la decisión de consagrar la catedral 18 días antes de su partida hacia el puerto de Veracruz.³

El capítulo final de la crónica de Tamariz describe las últimas actividades de Palafox al despedirse de Puebla el 6 de mayo de 1649. El tema se anuncia en la portada con una extensa combinación de título y subtítulos, que no oculta la naturaleza política del momento y del documento, subrayando siempre la sumisión del prelado al rey Felipe IV: *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su Catedral. Que de orden de su Majestad acabó y consagró a 18 de abril de 1649 el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor don Juan de Palafox y Mendoza, del Consejo Real de las Indias, y Obispo de esta Diócesis: Su despedida y salida para los Reinos de España.*⁴ Como también informa la portada de la primera impresión española, lo anterior viene *Con dos cartas pastorales del mismo Ilustrísimo Señor sobre la materia.*⁵ El desarrollo general del libro, la inclusión de los dos escritos de Palafox y, fundamentalmente, los diferentes arquetipos narrativos y argumentativos utilizados según la finalidad de cada capítulo, apuntan hacia un mismo escenario: la crónica se escribió para afianzar argumentos en el juicio sobre su residencia que le esperaba al obispo en

³ AHVCMF, G, A, c. 4, vol. 2 (1648-1652).

⁴ A lo largo del artículo se normaliza la ortografía del español y del latín.

⁵ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 1.

España, y no sólo como registro de dos importantes acontecimientos históricos.⁶

La relación entre música y política en este singular periodo emerge cuando se estudia desde dos perspectivas complementarias: la primera analiza los antecedentes de las dignidades eclesiásticas participantes y las funciones que asumieron dentro de la ceremonia cantada que inició el rito de consagración. La segunda pondera elementos extraordinarios y simbólicos de la misa *Ego Flos Campi*, escrita por Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla durante el obispado de Palafox (1640-1649). El compositor trabajó en la catedral poblana desde 1622 hasta su fallecimiento en 1664.⁷ Se deduce que escribió esta misa para la consagración porque –como se ha podido demostrar recientemente– la obra da inicio a unos libretos de coro en donde distintas elaboraciones

⁶ Sobre el arribo del obispo a España, Cayetana Álvarez de Toledo señala: “El requisito esencial para su regreso a las Indias era un juicio favorable sobre su residencia, el examen de su actuación como visitador y virrey provisional que el Consejo de Indias delegó en Francisco Calderón y Romero, un nuevo magistrado del tribunal mexicano. Para demostrar que tenía la conciencia absolutamente tranquila, Palafox declinó los servicios de un abogado. El 23 de marzo de 1652 fue declarado inocente de todos los cargos.” ÁLVAREZ DE TOLEDO, *Juan de Palafox*, pp. 366-367.

⁷ Gutiérrez de Padilla nació en Málaga en 1590. En 1622 empezó a trabajar en la Catedral de Puebla como asistente del maestro de capilla Gaspar Fernández, de salud muy débil en ese entonces y durante los siguientes siete años. Gutiérrez de Padilla asumió formalmente el puesto en septiembre de 1629, AHVCM, G, A, c. 3, vol. 2 (1627-1633), f. 119. Al mismo tiempo, resulta claro –por las obligaciones que adquirió y por como posteriormente se le otorgó el nombramiento sin que se convocara a concurso– que desde su comienzo en la catedral angelopolitana Gutiérrez de Padilla realizó las labores propias de un maestro de capilla. Como afirma Gustavo Mauleón refiriéndose a un documento del cabildo civil de 1622: “llama la atención que para esas fechas ya se le considere y mencione formalmente (en documentos de tipo jurídico civil) como maestro de capilla de la catedral de Puebla no teniendo aún la plaza en propiedad, sin embargo dadas las obligaciones que tuvo desde su llegada es bien sabido que asistía al maestro de capilla Gaspar Fernández (1566-1629)”; MAULEÓN, “Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil”, p. 179.

polifónicas, compuestas por Gutiérrez de Padilla y Philippe Rogier (1561-1596),⁸ aparecen copiadas en una secuencia que corresponde al orden cronológico de las celebraciones descritas por Tamariz.⁹ Dicho juego de libretes se conserva completo en el Archivo de Cabildo de la Catedral angelopolitana: un cuaderillo para cada una de las ocho voces o líneas musicales.¹⁰ La denominación de la misa como *Ego Flos Campi* también sugiere una relación con la consagración; el templo está dedicado a la Inmaculada Concepción de María y el título, cuidadosamente anotado en todos los manuscritos que la conservan, proviene del versículo “Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles” del Cantar de los Cantares.¹¹ Tamariz mismo lo relaciona con la Inmaculada cuando describe una imagen que se encontraba en el altar mayor, una “hechura de plata y oro de la Purísima Concepción de la Virgen” que sostenía un lirio en la mano izquierda:

[...] una túnica tallada de recamados de cinceladas hojas, el manto es dorado y grabado, todo con especial sutileza de flores y diferentes lazos perfilados con buril, las manos encarnadas de pulimento con el rostro, que bellísimo sobre toda humana hermosura está en elevación, en la mano derecha tiene una palma y en la siniestra un lirio.¹²

Finalmente, la elaboración polifónica de Gutiérrez de Padilla repite palabras de los textos litúrgicos con patrones numéricos que difícilmente podrían ser producto del azar. En 2010 Ricardo Miranda propuso que estas repeticiones representaban coros de

⁸ Compositor de la escuela franco-flamenca que trabajó en la corte de Felipe II.

⁹ VILAR-PAYÁ, “Lo histórico y lo cotidiano”, pp. 136-137 y 150-151.

¹⁰ AHVCMP, *M*, leg. 28.

¹¹ “Ego flos campi, et lilium convallium”, Cantar de los Cantares 2:1.

¹² TAMARIZ, *Relación y descripción*, pp. 35-36.

ángeles.¹³ Como el mismo Miranda apunta, los intérpretes de esta obra también han expresado que “el obsesivo tratamiento de la repetición textual” podría tener una intención didáctica (Jeffrey Skidmore) o evangelizadora (Andrew Lawrence-King).¹⁴ En respuesta a estos puntos de vista, la segunda parte del artículo examina el número de repeticiones y las estrategias de presentación de las palabras “Christe”, “Credo” y “Agnus Dei” para trazar vínculos entre crónica, conformación del cabildo catedralicio, música y pintura que hasta ahora no habían sido detectados o analizados como parte de los acuerdos y desacuerdos políticos del momento.

ANTECEDENTES Y CONSAGRACIÓN DE LA CATEDRAL

El obispo Palafox llegó a México con una agenda reformista que defendía con singular empeño los preceptos del Concilio de Trento, pero que también se veía afectada por las divisiones entre monarquía católica y papado generadas, en parte, por el mismo concilio. La energía y perseverancia con que Palafox exigía cambios que disminuían el poder del clero regular y de algunos cargos del secular condujeron a fuertes rupturas con el deán de la catedral y con los altos mandos de diferentes órdenes religiosas, principalmente con los jesuitas.¹⁵ Conocidas son también las diferencias entre el obispo de Puebla y el arzobispo de México Juan de Mañozca y Zamora (1580-1650).¹⁶ El poder que acumulaba Palafox no era poco. Aparte de haber sido nombrado

¹³ MIRANDA, “De Ángeles también el coro’: estética y simbolismo”, p. 151.

¹⁴ MIRANDA, “Juan Gutiérrez de Padilla”, pp. 37-38, y MIRANDA, Ricardo, “De Ángeles también el coro’: estética y simbolismo”, p. 144. Estas mismas características hicieron que tanto Miranda como el director de coros y orquesta Benjamín Juárez Echenique llegaran a pensar que la misa *Ego flos campi* podría estar relacionada con la consagración, aunque el análisis comparativo entre crónica y manuscritos no se había realizado.

¹⁵ Véase MORIONES, “Las cartas de Juan de Palafox a Inocencio X”.

¹⁶ Véase PÉREZ PUENTE, “Entre el rey y el sumo pontífice romano”.

titular de la diócesis de Tlaxcala —que ya en ese entonces tenía su sede en la ciudad de Puebla—, el obispo continuó siendo miembro del Consejo de Indias en España, cargo que ejerció por medio de representantes. También fungió como virrey interino a la salida de Diego López Pacheco y Portugal (del 10 de junio al 23 de noviembre de 1642) y, durante la mayor parte de su estancia en la Nueva España, ostentó el cargo de visitador general. Desde esta posición, en repetidas ocasiones (tal y como lo había hecho con el anterior virrey), Palafox acusó de malos manejos al nuevo virrey, el Conde de Salvatierra García Sarmiento de Sotomayor y Luna. Las constantes fricciones entre los dos personajes y los vínculos que se formaron entre el virrey y los enemigos eclesiásticos de Palafox llevaron a graves enfrentamientos que estallaron estrepitosamente el 4 de mayo 1647. Ese día un tribunal de la inquisición excomulgaba al obispo, después de que dos días antes se había anunciado en la catedral metropolitana otra excomunión: la del doctor Juan de Merlo, canónigo de la catedral de Puebla y uno de los más grandes allegados del obispo.¹⁷ El canónigo permaneció bajo custodia, junto con otros varios seguidores de Palafox que fueron encarcelados, mientras que el obispo se escondió durante cinco meses en una hacienda en San José Chiapa, a 150 kilómetros de la catedral de Puebla. A fines de 1647 se nombró virrey interino al obispo de Yucatán Marcos Torres y Rueda y Palafox regresó a la vida pública. En ese momento no imaginó que el 6 de mayo de 1649 tendría que salir de Puebla para ya no volver.

El desgaste del reino al término de la Guerra de los Treinta Años, la pérdida de poder del conde duque de Olivares, principal apoyo del obispo en España, la renuencia de Palafox a negociar con sus adversarios, y la insistencia de éstos en sacarlo de la Nueva España llevó a un replanteamiento que hizo que el 14 de febrero de 1648 Felipe IV ordenara su regreso a España, aunque la sede

¹⁷ ÁLVAREZ DE TOLEDO, *Juan de Palafox*, p. 304.

obispa no se declarara vacante.¹⁸ Al principio el obispo no mostró intenciones de moverse y el monarca envió una segunda cédula que terminó obedeciendo,¹⁹ pero no sin antes acelerar la consagración de la catedral. Palafox esperaba que el acontecimiento sirviera para corroborar su liderazgo, su capacidad administrativa y su contribución a la ratificación y extensión del poder del rey y del Papa. La narración de Tamariz está visiblemente orientada a demostrar estos puntos, los cuales utiliza para implorar el retorno del obispo a la Nueva España. Como si pudiera quedar alguna duda de esto último, el capítulo final del libro concluye: “para que volviéndole a ver se verifique en nosotros lo del Santo Profeta Rey: *Qui seminant in lacrimis, in exultatione metent*” [el que con lágrimas siembra con alegría cosecha].²⁰

Entre el tiempo en el que se persiguió al obispo y a sus allegados en mayo de 1647 y el 18 de abril de 1649, en que se consagra la catedral angelopolitana, la situación y perspectivas de los principales personajes cambiaron. Aunque tardó más de un año en salir de la Nueva España, García Sotomayor recibió el nombramiento de virrey del Perú el 8 de julio de 1647. El obispo de Yucatán Marcos Torres y Rueda –aliado de Palafox– asumió con dificultades el cargo de virrey interino en el que duró menos de un año: falleció el 22 de abril de 1649, cuatro días después de consagrada la catedral de Puebla. Por otro lado, para el día de la consagración, el arcediano Alonso de Cuevas Dávalos ya había sido nombrado deán de México,²¹ aunque todavía se encontraba en Puebla. Al Dr. Juan de Merlo, gobernador de la

¹⁸ ÁLVAREZ DE TOLEDO, *Juan de Palafox*, p. 326.

¹⁹ Cédula fechada 02-06-1648, ÁLVAREZ DE TOLEDO, *Juan de Palafox*, pp. 336-237.

²⁰ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 103.

²¹ Alonso de Cuevas Dávalos (1590-1665) había sido rector de la Real y Pontificia Universidad de México en 1632. Fue tesorero de la catedral de Puebla y arcediano desde 1638. Asumió el cargo de deán de la catedral de México en 1651 para posteriormente convertirse en obispo de Oaxaca (1657-1664) y arzobispo de México (1664-1665).

diócesis –encarcelado por García Sotomayor antes de que asumiera esta posición–, y al Dr. Miguel de Poblete, maestrescuela de la catedral poblana, les esperaban destinos en otras tierras, como lo menciona Tamariz cuando describe las funciones que desempeñaron durante la consagración:

[...] se revistió su Señoría Ilustrísima de pontifical con los ministros eclesiásticos que disponen y ordenan las eclesiásticas reglas, de diácono el ilustrísimo y reverendísimo doctor don Juan de Merlo, electo obispo de Honduras y actual gobernador del Obispado; de diácono interior para abrir las puertas cuando manda el ceremonial, el ilustrísimo y reverendísimo señor doctor don Miguel de Poblete, electo arzobispo de Manila; de subdiácono don Antonio de Peralta Castañeda, canónigo magistral de esta Santa Iglesia.²²

Resulta particularmente revelador que fuera Miguel de Poblete Casasola (1602-1667) quien permaneciera dentro del templo todavía no consagrado y quien, en la posición de diácono interior, asumiera la función de abrir las puertas al obispo y al canónigo Juan de Merlo, una vez terminada la triple aspersion de las paredes exteriores, tal como el ceremonial indica. Como maestrescuela de Poblete tenía una de las cinco dignidades del cabildo catedralicio de Puebla y había trabajado como principal encargado de la construcción del nuevo templo bajo el honroso título de obrero mayor.²³ Venía de una distinguida familia criolla vinculada con altos cargos eclesiásticos y sus dos hermanos eran

²² TAMARIZ, *Relación y descripción*, pp. 51 y 52.

²³ El cargo generalmente se otorgaba a una autoridad eclesiástica o civil. FERNÁNDEZ, *Arquitectura y gobierno virreinal*, p. 53, citada por MOLERO, “La catedral de Puebla”, p. 90. Junto con el liderazgo del obispo Palafox, Tamariz reconoce el trabajo de tres personajes que ostentaron el cargo de obreros mayores: Juan Nieto de Ávalos, “racionero de esta Santa Iglesia, promovido por canónigo a la Santa Catedral de México”, Miguel de Poblete y Andrés de Luey. Los dos últimos, presentes el día de la consagración. TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 42.

canónigos en la catedral metropolitana.²⁴ Desde mayo de 1648 el papa Inocencio X lo había nombrado arzobispo de Manila aunque todavía no se le había consagrado como tal.²⁵ De Poblete era también calificador del Santo Oficio de la Inquisición como lo muestran diferentes documentos, entre ellos, las páginas titulares de los libros donde se asientan los pagos de construcción de la catedral.²⁶ Llama la atención que Tamariz en ningún momento mencione dicho cargo cuando se refiere a De Poblete en la crónica, pero que si lo haga cuando habla del subdiácono Antonio de Peralta Castañeda, a quien describe en dos ocasiones como “canónigo magistral de esta santa Catedral y calificador del Santo Oficio”.²⁷ Otro caso similar ocurre cuando habla de fray Juan de Herrera, predicador en la misa del 25 de abril celebrada dentro del novenario de vísperas y misas que comenzó el miércoles 21 como parte de las festividades de la consagración:

Dijo misa de pontifical su Señoría Ilustrísima, y predicó el reverendo padre maestro fray Juan de Herrera, de la orden de Nuestra Señora de la Merced, varón insigne en estos reinos, padre más antiguo de la provincia de México, catedrático jubilado de vísperas de teología en aquella universidad y calificador del Santo Oficio.²⁸

Las razones por las que Tamariz omite el cargo de calificador del Santo Oficio se detallan más adelante y parecen tener una explicación en las posturas que este prelado sostuvo frente al obispo Palafox en 1647 y 1648, y en cómo la consagración de la catedral

²⁴ Juan de Poblete y Cristóbal Millán de Poblete, PÉREZ PUENTE, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación*, p. 87.

²⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, *La buena memoria del obispo Palafox y su obra en Puebla*, p. 28.

²⁶ AHVCMF, F, *Libro Segundo. En que se asientan los pagos que hace el Sr. Don Miguel de Poblete, Maestrescuela de esta santa iglesia Catedral*, página titular.

²⁷ TAMARIZ, *Relación y descripción*, pp. 47 y 97.

²⁸ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 70.

se vuelve un escenario en donde se manifiestan las fuerzas políticas del momento. En otras palabras, la ceremonia que da inicio a la consagración exhibe e intenta “resolver” un capítulo de la historia de los desacuerdos que ocurren antes del regreso a España del obispo Palafox. En este contexto, distintos niveles de performatividad político-social solemnizados por la música terminan imbricados y la selección de las dignidades eclesiásticas participantes añade significados a una ceremonia donde prevalece la jerarquía del obispo. Se utiliza el concepto performatividad por ser actos que conforman una identidad política.²⁹ Reproducen gestos normados desde Roma y que, como se ve en el siguiente apartado, el libro del Pontifical sanciona cuándo y cómo deben realizarse. Más allá de que Roma codifica estos gestos como indicadores del poder del obispo, los personajes encargados de realizarlos representan conflictos y fuerzas locales. El caso de Puebla es paradigmático. La reproducción nunca puede ser exacta, porque la ejecución de la norma añade significados. En este caso se analizan los antecedentes de tres participantes: Palafox, De Poblete y De Merlo. Para poder probar este argumento veamos primero lo que ocurrió durante la bendición que precede a la ceremonia de acceso restringido en donde se consagra el interior del templo. La ceremonia es pública y ocurre en un lugar intersticial —la puerta de la catedral: el umbral que en las consagraciones separa tanto lo sagrado de lo profano, como lo público de lo privado.

MÚSICA Y CONSAGRACIÓN

Tamariz comienza la descripción de la consagración mencionando el canto de una antifona y la participación del coro catedralicio que en esos tiempos se denominaba “capilla”:

²⁹ Como es sabido, la historia del término performatividad es compleja, parte de los estudios de lingüística y filosofía del lenguaje de J. L. Austin y se desarrolla en diferentes campos, particularmente en la teoría de género de Judith Butler.

Vestido su Señoría Ilustrísima de pontifical, comenzó con la antífona *Adesto Dominus*, prosiguió la Capilla, y acabada diciendo la letanía, se levantó del sitio y bendijo en tres procesiones por la exterior parte las paredes de este santo templo, por superior, media e inferior, a cada vuelta diciendo en la puerta principal: *Attolite portas Principes vestras*, y respondiendo el diácono de la parte interior: *Quis est iste Rex gloriæ?* prosiguiendo su Señoría Ilustrísima: *Dominus fortis et potens*.³⁰

A partir de este momento el cronista presenta un resumen del ceremonial que básicamente traduce algunos pasajes del Pontifical tridentino (el libro aprobado por la Santa Sede que contiene los ritos en donde participan los obispos). Lo único que no corresponde es la designación de la antífona *Adesto Dominus*. Por un lado, no existe una antífona con ese título o *incipit* y, por el otro, la denominación se confunde con otro rezo que introducía algunas procesiones. ¿Pudo Tamariz referirse al canto *Adesto quæsumus Domine* que se registra en el libro de 1656 *El devoto peregrino* de Antonio del Castillo?³¹ La respuesta a esta pregunta parece ser negativa. Si se observa la página de un Pontifical de la época que se reproduce como la ilustración 1, la deducción más probable es que la antífona que se escuchó ese día fue la del Pontifical, *Adesto Deus unus*, y que el tipógrafo del otro lado del océano leyó mal el manuscrito de Tamariz y confundió “*Deus unus*” con “*Dominus*”. También es posible que el mismo cronista escribiera mal el título de la antífona, pero esto es menos probable dada la exactitud con la que anota todos los datos.

El obispo Palafox fue un incansable y obstinado defensor del Concilio de Trento. Si a esto se añaden las circunstancias en las que se consagra la catedral, resulta prácticamente inconcebible

³⁰ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 54.

³¹ DEL CASTILLO, *El devoto peregrino*, p. 442.

Ilustración 1

212	De Ecclesiæ dedicatione,
<p>tifex cum ministris ante fores Ecclesiæ consecrandæ; & parato ibi alio super tapete faldistorio, Pontifex stans sine mitra inchoat, & schola prosequitur Antiphonam.</p>	<p>tum, & cantores incipiunt Litánias, & eas prosequuntur vsque ibi: Ab omni malo, Libera nos Domine. exclusiue. Tunc surgens Pontifex ab accubitu, & stans cum mitra, benedicit ibidē aquam, & sal, prout suprà habetur. Expleta aquæ benedictione, Pontifex stans sine mitra aspergit se & circumstantes cum illa, inchoans, schola prosequente, Antiphonam:</p>
	
<p>A de sto Deus v nus</p>	
<p>omnipotens Pater, &</p>	
<p>Fi li us, & Spiritus</p>	
<p>sanctus.</p>	
<p>Deinde dicit, stans eodem modo:</p>	
<p>Oremus.</p>	
<p>Actiones nostras, quæsumus, Domine, aspirando præueni, & adiuuando prosequere; vt cuncta nostra oratio & operatio à te semper incipiat, & per te cœpta finiatur. Per Christum Dominum nostrum. R. Amen.</p>	<p>ad manum dexteram, procedens cum Clero & populo,</p>
<p>Qua dicta, Pontifex, accepta mitra, procumbit supra faldistorium ibidem præpara-</p>	

que la ceremonia se saliera de lo reglamentado desde Roma. Al mismo tiempo, los tratados de la época advierten que ceremonias de esta naturaleza deben hacerse sin alteraciones –siguiendo al pie de la letra lo que ordenan libros como el Pontifical o el Breviario Romano–. Esto invita a pensar que los cambios existían y que podían ser comunes. Las reiteradas menciones del Pontifical por parte de Tamariz parecen tener el mismo trasfondo y de ahí la insistencia en el apego del obispo a las normas. Dado el entorno sociopolítico que rodea los acontecimientos del 18 de abril de 1649, seguramente no hubo excepciones y en el inicio de la ceremonia de consagración de la catedral de Puebla se cantó la antífona *Adesto Deus unus*. El resto de la narración parafrasea las rúbricas y cita de manera correcta los textos y los *incipits* de las distintas intervenciones cantadas (tabla 1). La crónica también menciona momentos específicos en donde interviene la capilla y esto no hace sino ratificar cómo la música contribuye a la solemnización y engrandecimiento de la ceremonia, tal como se observa en las páginas del Pontifical (ilustración 1).

Una vez terminadas las tres vueltas en las que se bendijeron los muros exteriores del templo, el obispo solicitó entrar utilizando la triple interjección: “*Aperite, aperite, aperite*”. Ingresaron detrás del obispo el canónigo Juan de Merlo como diácono exterior, el cabildo catedralicio y el coro. En ese momento se cerraron las puertas para dar lugar a una ceremonia privada donde el obispo consagró el interior del templo y el espacio arquitectónico denominado “coro” antes de que pudieran integrarse los religiosos de otras órdenes, los invitados especiales y el pueblo en general. La tabla 2 resume justo el momento de tránsito al interior del templo y permite ver qué textos del Pontifical selecciona Tamariz en su resumen y, sobre todo, cómo añade comentarios para destacar las funciones de la capilla musical y la presencia de Miguel de Poblete en su papel de diácono interior. Significativamente, desde el ángulo de la performatividad ceremonial religiosa, el Pontifical indica que el

Tabla 1

COMPARACIÓN ENTRE LA NARRACIÓN DE TAMARIZ
Y LAS INDICACIONES DEL PONTIFICAL

Tamariz: Vestido su Señoría Ilustrísima de pontifical, comenzó con la antífona **Adesto Dominus**, prosiguió la Capilla, y acabada diciendo la letanía, se levantó del sitio y bendijo en tres procesiones por la exterior parte las paredes de este santo templo, por la parte superior, media e inferior, a cada vuelta diciendo en la puerta principal:

Tamariz:	Pontifical:	Traducción del Pontifical:
<i>Attollite portas Príncipes vestras.</i>	Attollite portas, príncipes, vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit Rex gloriae.	Abrid príncipes vuestras puertas: levantad las puertas de la eternidad y que entre el Rey de la Gloria.
Y respondiendo el diácono de la parte interior:	Diaconus intus exsistens dicit	El diácono interior dice:
<i>Quis est iste Rex gloriae?</i>	Quis est iste Rex gloriae?	¿Quien es este rey de la Gloria?
Prosiguiendo su Señoría Ilustrísima:	Pontifex respondet :	El pontífice responde:
<i>Dominus fortis et potens.</i>	Dominus fortis et potens:	Es el Señor fuerte y poderoso.

obispo debe hacer la señal de la cruz en el umbral de la puerta y pronunciar estas palabras: “*Ecce Crucis signum futiang phantasmata cuncta*” (He aquí el signo de la cruz, huyan los seres malignos). Tamariz, sin embargo, se brinca esta llamativa frase de conjuro/exorcismo para conectar directamente la solicitud de entrada expresada por Palafox con la apertura de las puertas del templo realizada por Miguel de Poblete (véase tabla 2). Cabe recordar que, como lo indica la portada de la impresión española,

la crónica está dedicada a García de Avellaneda y Haro, Conde de Castrillo y presidente del Real Consejo de Indias.³² Además, la redacción de los capítulos indica que se espera que el rey u otros consejeros también la lean. Es obvio que al escribir este capítulo Tamariz tiene frente a sí el Pontifical porque las citas son exactas. El que justo antes de describir la participación del diácono interior De Poblete evite mencionar que hay males que deben de irse, parece indicar prudencia y buen cálculo. Por el otro lado, mostrar que De Poblete abre las puertas para que Palafox entre a consagrar el interior del templo construye una imagen estratégica de aceptación y colaboración. Para entender la sutileza e importancia de los dos detalles hace falta revisar las posturas que sostuvo el futuro arzobispo de Manila entre 1647 y la consagración en 1649.

Tabla 2

MODO COMO TAMARIZ PARAFRASEA LAS INDICACIONES
DEL PONTIFICAL³³

Tamariz: Acabadas las tres procesiones y rezados los salmos determinados, exorcizado y bendito el templo por la parte exterior, llamó con la ínfima parte del báculo a la puerta principal, diciendo tres veces:

Tamariz:	Pontifical:	Traducción del Pontifical:
<i>Aperite, aperite, aperite,</i>	Aperite, aperite, aperite	Abrid, Abrid, Abrid,
haciendo una cruz con el mismo báculo en lo inferior de la puerta,	Pontifex facit Crucem superliminare in ostio cum inferiore parte baculi pastorlis dicens	El pontífice hace una cruz en el umbral de la puerta con la parte inferior del báculo pastoral diciendo

³² TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 1.

³³ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 54.

Tabla 2

MODO COMO TAMARIZ PARAFRASEA LAS INDICACIONES
DEL PONTIFICAL (*continúa*)

Tamariz:	Pontifical:	Traducción del Pontifical:
	Ecce Crucis signum futiang phantasmata cuncta	He aquí el signo de la cruz, huyan los seres malignos
y habiendo abierto el ilustrísimo y reverendísimo señor doctor don Miguel de Poblete, electo arzobispo de Manila, diácono interior,	et aperto ostio,	Y abierta la puerta,
entró dentro del templo con parte de la clerecía nuestro Ilustrísimo Prelado y con sus ministros, diciendo: Pax huic Domui. Respondiendo: In introitu vestro, prosiguiendo la Capilla, quedándose la otra parte del clero, todas las religiones y pueblo en la parte de afuera,	intrat Ecclesiam solus cum ministris, clericis, et choro, [...] dimisso ab extra clero, et populo, et clauso Ecclesię ostio posteos Ingressus autcm Pontifex Ecclesia, dicit intelligibili voce Pax huic Domui. Et Diaconus, qui est intus, respondet: In introitu vestro, Haec dum cantantur;	entra a la Iglesia solo con ministros, clérigos, el coro, [...] quedando fuera el resto del clero y del pueblo, y habiendo cerrado la puerta de la iglesia, pero estando adentro el Pontífice dice en voz inteligible Paz en esta casa. Y el diácono que está adentro responde: Con su llegada. Mientras tanto se canta
se fue su Señoría Ilustrísima a un sitial puesto entre el altar mayor y el coro,	Pontifex procedit usque ad médium Ecclesiae,	El Pontífice va al centro de la Iglesia en donde está listo el faldistorio ³⁴

³⁴ El faldistorio es un tipo de silla obispal baja y transportable.

Tabla 2
MODO COMO TAMARIZ PARAFRASEA LAS INDICACIONES
DEL PONTIFICAL (*concluye*)

Tamariz:	Pontifical:	Traducción del Pontifical:
y hincado en él de rodillas, comenzó cantando el	& explitis praedictis Antiphonis, deposita mitra flexit ibi genibus, versus ad altare maius inchoat, schola prosequente Hymnum	
Veni Creator Spiritus mientras proseguía la Capilla	Veni Creator Spiritus	Veni Creator Spiritus
Tamariz continúa: con diversos cánticos, exorcizó y bendijo solemnemente todo el templo por la parte interior, haciendo los cinco círculos que el pontifical señala, y cruzando la iglesia bendijo las piedras, el agua, la sal y la ceniza, y escribió los alfabetos griegos y latino, y finalmente ejecutó todo lo demás que en tan reverente acto dispone y ordena el pontifical.		

MIGUEL DE POBLETE COMO DIÁCONO INTERIOR

La historia de Miguel de Poblete se ha narrado de maneras diametralmente opuestas. En 1964 Rafael Bernal describió acuerdos básicos y una profunda amistad entre el maestrescuela de la catedral poblana y el obispo Palafox:

En 1653, junto con el nuevo gobernador don Sabiniano Manrique de Lara, llegó a Manila el arzobispo don Miguel Millán de Poblete, natural de Puebla, quien había sido gran amigo y compañero del obispo Palafox y que trajo a las Islas el mismo deseo que tuvo siempre su amigo, de controlar las actividades de los misioneros del clero regular. Fracasó en su intento por no contar con los suficientes sacerdotes seculares ya que por entonces había en las islas

doscientos cincuenta y cuatro miembros de las órdenes y tan sólo sesenta sacerdotes seculares.³⁵

Sin embargo, en una carta al rey Felipe IV, del 20 de agosto de 1647, elaborada mientras se mantenía oculto en Chiapa, el obispo Palafox argumenta que aquellos que intentaban desterrarlo, o incluso matarlo, se las habían arreglado para someter a sus allegados, aunque no desperdicia el momento para insistir en que eran más los que deseaban “defender las reglas”. En realidad, el cabildo se encontraba dividido y Miguel de Poblete aparece nombrado como uno de los dos opositores de mayor rango dentro del cuerpo de gobierno de la diócesis. Cito en extenso este documento porque los datos son útiles a lo largo del artículo.

Mandaron también al Cabildo que declarase Sede Vacante y comenzaron a hacer prisiones secretas de bienes e informaciones. Y el Cabildo, tomando ocasión de que mi Gobernador Doctor Don Alonso de Salazar, Chantre, había renunciado el oficio (aunque él lo niega) y que mi Provisor en ínter y ausencia de Don Juan de Merlo, el Doctor Don Nicolás Gomez, se había ausentado [...] Hallándose las cosas en tan miserable estado, reconociendo el Doctor don Juan de Vega y los que deseaban Sede Vacante que siempre en el Cabildo queda mayor parte para defender las reglas Eclesiásticas y santas, establecimientos de la Iglesia e irles a la mano en los excesos que intentaban, escribieron al Conde que llamase o desterrarse de la Puebla a los que a ellos pareció que por más ajustados y ejemplares no había de venir en sus dictámenes, y así desterró y detuvo en la ciudad de México a unos por Provisión, a otros por amenazas, al Doctor Don Alonso de las Cuevas, Arcediano al Doctor Don Luis de Góngora Canónigo más antiguo al Doctor Domingo de los Ríos, Canónigo y al Doctor Nicolás Fernández del Aspirilla Racionero, y los religiosos llamados Conservadores auxiliados del

³⁵ BERNAL, “México en Filipinas”, pp. 188-189.

Virrey trataron de prender a los racioneros Don Pedro de Angulo, Don Andrés de Luey, Francisco Requena, que por esta causa se asentaron, con la cual desechó todo el Cabildo y quedando los que promovían esta Sede Vacante tan escandalosa que eran los Doctores Don Juan de Vega, Deán, Miguel de Poblete, Maestrescuela, Jacinto de Escobar, Alonso Camacho, Canónigos; y los Racioneros Alonso Montesinos y Alonso de Otamendi; Hernando de la Serna y Don Lope de Mena; nombrándose ellos provisores y Vicarios de monjas y secretarios, lo primero que hicieron fue quitar de las puertas de las Iglesias las Censuras publicadas por mi Provisor contra estos dos religiosos.³⁶

La historia contada en el siglo XVIII desde el punto de vista de los jesuitas –en los tiempos de su expulsión de México y la posterior supresión de la orden decretada por Clemente XIV– corrobora la información de esta carta. En el segundo tomo de su *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva-España* publicada en 1842, Francisco Javier Alegre (1729-1788) describe el apoyo que los jesuitas reciben tanto del deán Juan de la Vega como del maestrescuela Miguel de Poblete.³⁷ Aún más, en las actas de cabildo de la catedral se observa que una vez que Palafox retoma las riendas de la Diócesis, en 1648, Miguel de Poblete asiste a muy pocas juntas, aunque su situación nunca llega a deteriorarse tanto como la del deán.

A partir de 1648 el deán De la Vega pierde el control del cabildo por períodos largos, después del enorme poder que había tenido desde que fue maestrescuela y después arcediano.³⁸ Durante las dos décadas previas al arribo del obispo, don Juan de la Vega

³⁶ Transcripción paleográfica de Marcelina Arce en *Manuscritos e Impresos del Venerable Señor Don Juan de Palafox y Mendoza*, p. 245.

³⁷ ALEGRE, *Historia de la Compañía de Jesús*, pp. 317-318.

³⁸ Juan de la Vega tomó posesión como arcediano el 30 de mayo de 1629, cuando Francisco Gallegos Osorio era deán. AHVCMP, G, A, c. 3 (1627-1639), vol. 1627-1633, acta 30 de mayo de 1629, f. 102v.

—como él mismo escribe su nombre— es quien revisa y firma casi todas las actas y documentos importantes del cabildo. Continúa haciéndolo cuando asciende a deán el 3 de junio de 1642,³⁹ poco tiempo después de la llegada del obispo Palafox, pero su situación cambia de manera drástica en 1648. El acta del 2 de septiembre de ese año, una de las más largas y duras de la historia de la catedral poblana, muestra los resultados del dramático e insalvable rompimiento entre el deán y el obispo. En esta acta se asentaron numerosas acusaciones contra De la Vega y contra el racionero Alonso Rodríguez Montesinos, además de que se les recrimina no haberse presentado a escuchar los cargos.⁴⁰ Al mismo tiempo, cabe matizar que la oposición entre arzobispo y deán que se dio en Puebla no es extraordinaria, al contrario, en gran parte era un resultado lógico de los cambios que se iban promoviendo desde Roma y desde la corona española. Ocurrió en diferentes diócesis del reino durante los siglos XVI y XVII e incluso se manifestó en las discusiones alrededor de la colocación de la silla arzobispal al centro del coro, uno de los elementos de performatividad del poder más importantes dentro de las catedrales españolas del siglo XVII. Como recuerda Pedro Navascués Palacio:

La situación de la silla coral del obispo en el centro hacía patente la mayor jerarquía del prelado, sin duda, pero también fue un trastorno notable para el funcionamiento de la catedral y de las costumbres señaladas en sus constituciones, pues condenaba la puerta de acceso procesional al coro. No obstante, indica hasta qué punto resulta importante la jerarquía del espacio que, como la precedencia, son valores que afectaban a la dignidad de los cargos y oficios de la catedral.⁴¹

³⁹ AHVCM, G, A, c. 4 (1640-1652), vol. 1640-1647, acta 3 de junio de 1642, f. 134.

⁴⁰ AHVCM, G, A, c. 4 (1640-1652), vol. 1648-1652, acta 2 de septiembre de 1648, ff. 63v. a f.71v.

⁴¹ NAVASCUÉS, *Teoría del coro de las catedrales españolas*, p. 31.

Juan de Merlo –quien fuera excomulgado y encarcelado en 1647 y que en la consagración de 1649 habría de acompañar al obispo como diácono exterior– fungió como provisor del caso contra De la Vega y Rodríguez Montesinos el 2 de septiembre de 1648. El acta registra que ese día asistieron:

Doctor Don Alonso de Cuevas Dávalos Arcediano, Don Alonso de Salazar Baraona Chantre, Licenciado Don Manuel Bravo Sobremonte tesorero, Licenciado Don Luis de Góngora, Don Juan de León Castillo, Don Juan Bautista de Elorriaga, Don Juan de Merlo Obispo Electo de Honduras del Consejo de su Majestad, Doctor Don Antonio de Prelate, Doctor Domingo de los Ríos, Canónigos Licenciado Don Pedro de Angulo, Licenciado Lorenzo de Orta, Doctor Don Nicolás Fernández de Lasprilla, Licenciado Simón M. Aillon, Licenciado Franco de Requenza Galez, todos prebendados de esta santa iglesia y el presbítero Doctor Don Andrés de Luey su Secretario.⁴²

Siete de estos nombres aparecen en la carta de Palafox anteriormente citada como detenidos o amenazados.⁴³ Mientras tanto, las actas de cabildo de la catedral poblana no registran la presencia de Miguel de Poblete ni en ésta ni en ninguna junta posterior al 5 de agosto de 1648. Es decir, dejó de asistir a juntas de cabildo semanas antes del juicio contra el deán De la Vega. Por ello, cuando De Poblete se reincorpora a las festividades de la consagración, se demuestra un importante punto de negociación; su nombramiento como diácono interior adquiere una lectura que va más allá de la performatividad de por sí implícita en este tipo de ceremonia. En el caso de Puebla, no era simplemente un alto representante del cabildo quien abría las puertas para que

⁴² AHVCMP, G, A, c. 4 (1640-1652), vol. 1648-1652, 2 de septiembre de 1648, f. 63v.

⁴³ Alonso de Cuevas Dávalos, Luis de Góngora, Juan de Merlo, Domingo de los Ríos, Pedro de Angulo, Nicolás Fernández de Lasprilla, Andrés de Luey.

el obispo consagrara el templo. Tampoco lo hacía el maestrescuela en calidad de obrero mayor, puesto que ahora ese lugar lo ocupaba el racionero Andrés de Luey. El significado era otro: el obispo Palafox pronto partiría para Europa y era importante dejar ver ante la concurrencia —y para los lectores de la crónica— que Miguel de Poblete y el obispo Palafox estaban en paz.

Resumiendo, aunque todo indica que la relación entre el antiguo obrero mayor y el obispo era particularmente buena cuando la catedral estaba en proceso de construcción, las actas del cabildo catedralicio invitan a considerar un historial de desacuerdos ocurridos durante los últimos dos años. Entre los asuntos que se dirimieron en las juntas en donde el arzobispo electo de Manila no estuvo presente se encuentran la suspensión de pagos al deán De la Vega y al racionero Alonso Rodríguez Montesinos, la elaboración de una llave de oro de la catedral que Palafox entregó al rey Felipe IV en cuanto llegó a Madrid, y la firma de un documento en donde el cabildo le otorga el poder al obispo para representarlo en España en diferentes juicios, particularmente para “el pleito que se sigue con la Compañía de Jesús y demás religiones de esta nueva España sobre la paga de los diezmos”.⁴⁴ Por otro lado, el nombramiento de Juan de Merlo como diácono exterior es igualmente simbólico ya que quien ingresaba en la catedral junto al obispo era la misma persona que había sido excomulgada por los jueces conservadores y figurado como provisor en el juicio contra De la Vega. Juan de Merlo sería también gobernador de la diócesis durante la ausencia del obispo. Su relación con De Poblete y De la Vega ya nunca fue fácil.⁴⁵

Al mismo tiempo, cubrir la función de diácono interior no fue la única participación de Miguel de Poblete en los ritos y festividades de la consagración. El lunes 26 de abril ofició una

⁴⁴ AHVCMF, G, A, c. 4 (1640-1652), vol. 1648-1652, 12 de abril de 1649, f. 141r.

⁴⁵ ÁLVAREZ DE TOLEDO, *Juan de Palafox*, p. 343.

de las misas del novenario: “cantó misa el ilustrísimo señor doctor don Miguel de Poblete, maestrescuela de esta Santa Iglesia y electo arzobispo de Manila, y predicó el padre secretario del provincial de los carmelitas descalzos”.⁴⁶ Como se comentó al principio del artículo, ni en este pasaje, ni en el resto de la crónica, Tamariz reporta a Miguel de Poblete como calificador del Santo Oficio. Es posible que decidiera omitir el dato porque lastimaba personalmente a Palafox, pero hay otras razones más poderosas. Ese particular título y posición ennoblecen a De Poblete y le recordarían al lector de la crónica algo que no convenía: un dato que facilita leer las anteriores desavenencias más como un choque entre prelados respecto a diferentes maneras de gobernar, y menos como una “excesiva” o “escandalosa” división política entre aquéllos que “deseaban Sede Vacante” y aquéllos que querían “defender las reglas Eclesiásticas y santas”, como lo había descrito Palafox en su carta al rey Felipe IV anteriormente citada.

Existen otros indicadores de negociación entre el futuro arzobispo de Manila y el obispo de Puebla. Sobresale en este sentido que en los días previos a la consagración de la catedral el obispo le solicitara al antiguo obrero mayor de la catedral el arreglo de dos de las siete capillas hornacinas que están del lado del evangelio. Esto lo pone a trabajar junto a otros canónigos que habían estado del lado de Palafox y la crónica califica la acción de todos como “emulación” a la que se le deben “los mayores aciertos”.

Fueron los ocho días antecedentes de tanta fatiga y trabajo, que se obraba incesantemente de día y de noche, por estar ya asignado el día de la consagración, y se acrecentó tanta gente que sería cerca de mil personas las que trabajaban y asistían en su fábrica. Y como a la emulación (singularmente siendo santa) se deban los mayores aciertos, encomendó su Señoría Ilustrísima a los capitulares el adorno de

⁴⁶ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 71.

las capillas, que fue el más rico y grande que cabe en ponderación humana.

Encomendóse a la vigilancia del doctor don Alonso de las Cuevas Dávalos, arcediano de esta Santa Catedral y electo deán de México, la primera capilla de la mano derecha; la segunda y tercera al cuidado y esmero del ilustrísimo y reverendísimo señor doctor don Miguel de Poblete, maestrescuela de esta santa Diócesis y electo arzobispo de Manila; el adorno de la cuarta corrió por cuenta del doctor don Alonso de Herrera, canónigo doctoral; la siguiente la tomaron a su cargo, movidos de una santa emulación y devoción los músicos, con su insigne maestro Juan de Padilla; la penúltima adornó con singularidad el doctor don Juan Bautista de Lorriaga, canónigo; y la última se encargó el celo del doctor don Manuel Bravo de Sobremonte, tesorero de esta Santa Iglesia.⁴⁷

Por razones diferentes, cabe notar la presencia en estas actividades del “insigne maestro de capilla” Juan Gutiérrez de Padilla quien, tal como aparece en esta cita, solía omitir el apellido Gutiérrez en la firma de sus obras.⁴⁸ La lista completa de los personajes encargados del arreglo de las 14 capillas hornacinas que se distribuyen entre los dos costados del templo catedralicio se encuentra en la tabla 3, y la distribución de las columnas según corresponden al lado izquierdo o derecho (mirando hacia el altar) facilita ver que la asignación comienza con un estricto orden jerárquico: arcediano, chantre y maestrescuela se encargan de las primeras capillas de ambos lados. La siguiente dignidad sería la del tesorero, y se entiende que a éste se le asigne la séptima capilla del lado del Evangelio, la cual en ese entonces tenía

⁴⁷ TAMARIZ, *Relación y descripción*, pp. 46-47.

⁴⁸ Aunque en los diferentes pagos que le hace la catedral el compositor aparece registrado con su nombre completo. Esto también ocurre en el acta de la junta de cabildo en donde se le nombra maestro de capilla. AHVCMF, G, A, c. 3 (1627-1639), vol. 1626-1639, acta 25 de septiembre de 1629, f. 119.

“un relicario de innumerables reliquias”.⁴⁹ Siguiendo esa misma lógica, la capilla equivalente del lado de la Epístola se le asignó al canónigo Luis de Góngora, que si bien no tenía una de las cinco posiciones denominadas dignidades, había sido un gran apoyo para Palafox y había estado entre los detenidos por el virrey Salvatierra en 1647 a pesar de ser –como lo repite en varias ocasiones Tamariz– el canónigo más antiguo de la catedral.⁵⁰ La tabla 3 también muestra que el sochantre (canónigo encargado del coro) arregló otra de las capillas.

Tabla 3

PERSONAJES ENCARGADOS DEL ARREGLO DE LAS 14 CAPILLAS
HORNACINAS

	Encargados de arreglo	Dedicación de las capillas. ⁵¹
1	Alonso de Cuevas Dávalos, arcediano	1ª capilla del lado del evangelio (comunica con el sagrario), dedicada a Santiago, patrón de España
2	Alonso de Salazar Varaona, chantre	1ª capilla del lado de la epístola, dedicada a Nuestra Señora de la Antigua y 2ª capilla del lado de la Epístola, dedicada al bienaventurado patriarca San José
3	Miguel de Poblete, maestrescuela	2ª y 3ª capillas del lado del evangelio, dedicadas, respectivamente, a san Pedro príncipe de la Iglesia y a Nuestra Señora de la Gracia

⁴⁹ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 32.

⁵⁰ TAMARIZ, *Relación y descripción*, pp. 47, 72 y 97.

⁵¹ TAMARIZ, *Relación y descripción*, pp. 31, 32. A lo largo del tiempo la dedicación de las capillas ha ido cambiando, aunque en las rejas todavía se pueden ver símbolos de sus antiguas adscripciones.

Tabla 3

PERSONAJES ENCARGADOS DEL ARREGLO DE LAS 14 CAPILLAS
HORNACINAS (*concluye*)

	Encargados de arreglo	Dedicación de las capillas
4	Cristóbal de Salas, canónigo sochantre	3ª capilla del lado de la epístola, dedicada a la invencible mártir santa Catalina, (arreglada junto con los capellanes del coro)
5	Alonso de Herrera, canónigo	4ª capilla del lado del evangelio, dedicada a san Ildefonso arzobispo de Toledo
6	Dr. Juan de León Castillo, canónigo	4ª capilla del lado de la epístola a san Juan Evangelista
7	Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla	5ª capilla del lado del evangelio, dedicada a la Resurrección de Nuestro Redentor Jesucristo (junto con los músicos)
8	Juan de Merlo, canónigo	5ª capilla del lado de la epístola, dedicada a la Venida del Espíritu Santo a nosotros
9	Dr. Juan Bautista de Lorriaga, canónigo	6ª capilla de la nave del evangelio, dedicada a Cristo Nuestro Bien en la Cruz
10	Antonio de Peralta Castañeda, canónigo	6ª capilla del lado de la epístola, dedicada al Santo Sudario
11	Manuel Bravo de Sobremonte, tesorero	7ª capilla del lado del evangelio Capilla de Todos los Santos
12	Don Luis de Góngora, canónigo más antiguo	7ª capilla del lado de la epístola Nuestra Señora de la Soledad

MÚSICOS INVOLUCRADOS EN EL ARREGLO
DE LAS CAPILLAS HORNACINAS

La presencia del canónigo sochantre junto con los capellanes de coro,⁵² y del maestro de capilla junto con los músicos da fe no sólo de la importancia que tenía la música para Palafox, sino de cómo en este momento crucial distingue a Gutiérrez de Padilla, el único presbítero de la lista. El interés del obispo en la música ha sido ampliamente documentado: por un lado, cómo cantaba las misas, por otro, los intercambios epistolares que mantuvo con compositores que residían en la península.⁵³ Asimismo, una de sus últimas publicaciones en Puebla fue el libro de reglas y ordenanzas del coro que, como lo demuestran sus reimpresiones, se siguió utilizando hasta mediados del siglo XVIII.⁵⁴

La integración e interacción entre el cabildo catedralicio y la capilla musical no es del todo extraordinaria. Las reuniones de cabildo solían ocurrir en el área de la catedral denominada coro, como se asienta en la redacción de muchas actas capitulares de la época. Antes de la consagración del 18 de abril de 1649, el cabildo se congregaba en el coro de la antigua catedral (que hoy sabemos se ubicaba enfrente de la actual, con el altar del lado sur y la entrada del lado norte).⁵⁵ Independientemente

⁵² TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 47.

⁵³ Entre los músicos españoles que estaban en la Península con los que el obispo mantuvo comunicación desde la Nueva España se encuentran Carlos Patiño, maestro de la Capilla Real, y Esteban López Morango, maestro de capilla de la Catedral de Viseu (Portugal). GEMBERO-USTÁRROZ, "Muy amigo de música: el obispo Juan de Palafox", pp. 81-84, y GEMBERO-USTÁRROZ, "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias", p. 24.

⁵⁴ PALAFOX, *Reglas y Ordenanzas del Choro de esta Santa Iglesia Cathedral de la Puebla*. Como destaca Gembero-Ustárróz, las ordenanzas fueron "reeditadas en 1711 y 1736" y "seguían siendo valoradas muy positivamente en 1768", GEMBERO-USTÁRROZ, "Muy amigo de música: el obispo Juan de Palafox", p. 68.

⁵⁵ ORTEGA y VILLA, "Ventanas al ayer".

de la arquitectura particular de cada templo catedralicio, el coro en cuanto área arquitectónica es un sitio de acceso restringido donde la capilla musical cantaba en las misas y donde se rezaba y cantaban las horas que integran el Oficio, además de que también servía para juntas. Hasta la fecha, ahí se reúnen los canónigos para rezar algunas de las horas del Oficio, lo cual encierra profundos simbolismos que se relacionan entre sí: el cabildo catedralicio representa el coro de los apóstoles, que a su vez representa un coro universal. Como explica Jesús Joel Peña Espinosa en su análisis del rezo del Oficio divino en la Catedral de Puebla, la existencia y el poder del cabildo catedralicio cobran sentido en el rezo solemne del Oficio divino. Esta acción “vincula ambas ciudades, la episcopal (terrenal) con la celeste y se une al orden y coro angélico en el canto de la gloria, que lo hace en nombre y representación de la iglesia particular, en este caso, la diócesis de Tlaxcala- Puebla desde su sede episcopal”.⁵⁶ Aún más, el nombramiento de un miembro del cabildo catedralicio se manifestaba desde antes del Concilio de Trento en la asignación de su lugar en el coro. En palabras de Navascués Palacio, las constituciones y estatutos catedralicios desde la Edad Media refieren:

[...] cómo la toma de posesión del nuevo canónigo se hace capitularmente, esto es, con la presencia de los miembros del cabildo, y cómo después del oportuno juramento de fidelidad a los Estatutos de aquella catedral, se le señala un lugar concreto en el coro que físicamente ocupa, asignándole igualmente un asiento en la sala capitular. Desde ese momento comenzaban a surtir efecto los privilegios y prerrogativas anexas a su condición, pudiendo utilizar las insignias propias del cabildo y, sobre todo, percibiendo los frutos y distribuciones que le correspondieran.⁵⁷

⁵⁶ PEÑA, “El Oficio divino en la Catedral de Puebla”, p. 44.

⁵⁷ NAVASCUÉS, *Teoría del coro de las catedrales españolas*, pp. 23-24.

La práctica continúa hasta el día de hoy en la catedral poblana y, como se verá en el siguiente apartado, todo indica que Gutiérrez de Padilla tomó en cuenta la constitución del cabildo en la escritura del Credo de su misa *Ego Flos Campi*. Aunque no se ha encontrado algún documento de la época que especifique qué repertorio se cantó, las características particulares de esta obra embonan dentro del entorno musical y político, y esto aumenta la probabilidad de que haya sido escrita específicamente para la consagración de 1649. Además, como se mencionó al principio del artículo, recientemente se descubrió que el tipo de repertorio y el orden de obras contenidas en unos libretes de coro que se conservan en el archivo de cabildo de la catedral poblana resultan compatibles con la secuencia cronológica de las celebraciones litúrgicas descritas por Tamariz a lo largo de su crónica. Los libretes inician con el manuscrito más antiguo de los cinco movimientos que integran la misa *Ego Flos campi: Kyrie, Gloria, Credo, Agnus y Sanctus*, y la caligrafía coincide con la del afamado maestro de capilla.⁵⁸ Finalmente, la catedral de Puebla está dedicada a la Inmaculada Concepción de María y al principio del artículo se habló de la correspondencia del título de la misa con el verso “Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles” y con la imagen de la Purísima Concepción de la Virgen que Tamariz describe como parte del antiguo altar mayor.

LA MISA *EGO FLOS CAMPI* EN SU ENTORNO SOCIAL Y POLÍTICO

Gutiérrez de Padilla utiliza en esta misa dos coros, lo cual permite múltiples formas de reiteración e interacción entre los dos ensambles y entre música y texto. No obstante, el Credo se diferencia notablemente de lo que se observa en la música litúrgica del mismo periodo ya que la mayor parte del tiempo el texto se escucha

⁵⁸ VILAR-PAYÁ, “Lo histórico y lo cotidiano”, pp. 137 y 162-166.

del siglo XVII y no sólo para los especialistas. Es decir, la captaría fácilmente un escucha que no fuera músico porque es distinta de lo que se esperaba de la práctica bicoral cotidiana. La diferencia se hace todavía más patente porque los coros se ubican de manera teatral y ceremonial en lugares opuestos: en dos lados diferentes del altar, o frente a frente en el espacio catedralicio denominado coro. En la práctica policoral de la época este tipo de disposición facilitaba que se escuchara y percibiera visualmente la interacción entre los distintos grupos de músicos. La sobrevivencia de los ocho libretes (uno por cada voz de los coros 1 y 2) prueba que la capilla musical cantó la obra siguiendo un modelo de interpretación en que los integrantes de los dos coros no se agrupan alrededor del facistol, sino que leen de libretes más pequeños que ocho cantantes sostienen con la mano: un tiple, un alto, un tenor y un bajo de cada coro. (Cada línea musical o “voz” puede ser cantada por varios intérpretes para aumentar la sonoridad de la capilla musical.) Esto permite que los dos grupos se escuchen y canten apartados uno del otro, en este caso, colocados en los lados norte y sur del espacio arquitectónico. El mismo Tamariz habla de este tipo de arreglo cuando describe la catedral poblana: “Toda la circunferencia del coro ciñen por la parte exterior unos canecillos de cedro, con sus balaustres torneados de la misma materia, que sirve de balcón y pasadizo a los órganos, que son dos; con tribunas bastante capaces para los coros de músicos”.⁵⁹

Independientemente de la disposición espacial, lo particularmente poderoso y raro en esta obra es, como ya se ha dicho, que durante casi todo el tiempo uno de los dos coros solamente intervenga con la palabra “credo”. Obviamente, a mayor separación de los dos grupos, mayor fastuosidad y efecto, sobre todo cuando un coro funciona como “cabildo”, o incluso como “pueblo” que responde antifonalmente con una sola palabra. Sin embargo, esto no necesariamente añade calidad musical

⁵⁹ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 20.

al artefacto cultural. Al contrario, incluso puede decirse que desperdicia recursos desde el punto de vista de la armonía y del juego de texturas musicales. Al final se trata de un uso algo extravagante de la biculturalidad que hasta hoy no se ha visto que aparezca en ese extremo ni en otros compositores, ni en otras obras del mismo Gutiérrez de Padilla. Aunque en ocasiones el maestro de capilla ciertamente exagera en la repetición de palabras, nunca lo hace de una manera tan extrema.

Tampoco el texto del Credo se divide naturalmente en 27 oraciones o frases. Como lo muestra el ejemplo 1, el compositor vio en cualquier caso la oportunidad de insertar un “credo”, también repitió las frases “*et homo factus est*” y “*cuius regni non erit finis*”. El ordenamiento de la tabla 4 permite ver que Gutiérrez de Padilla dividió el Credo en tres partes y que aprovechó el final de las dos primeras para repetir frases y poder lograr 27 unidades semánticas independientes. Respecto a la articulación general de la elaboración polifónica, cabe notar que en la primera parte el coro 2 interviene 13 veces con la palabra “credo”. En la segunda, los dos grupos vocales intercambian papeles y el coro 1 es el que responde “credo” 7 veces. En la tercera, los grupos vuelven a intercambiar su función y el coro 2 responde otras siete veces “credo”. En total suman 27 invenciones de “credo” y esto parece ser una alusión simbólica al número de integrantes del cabildo catedralicio. En la situación política por la que atravesaba el obispado no resulta extraño que el compositor, de manera simbólica, escribiera un “credo” por cada miembro del cabildo. El tema no es sólo religioso, la paz era necesaria para el buen gobierno de la diócesis. Como anota Leticia Pérez Puente en su libro sobre la catedral metropolitana de la ciudad de México de 1653 a 1680: “El cabildo fue la figura principal dentro del gobierno diocesano a lo largo de toda esta etapa, pues se trataba de una corporación cuyos miembros y funciones continuaban no obstante los decesos y partidas de arzobispos”.⁶⁰

⁶⁰ PÉREZ PUENTE, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación*, p. 83.

De los cinco textos del ordinario de la misa que suelen cantarse de manera polifónica (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei), el Credo es, sin duda, el más apropiado para enviar un mensaje relacionado con las circunstancias por las que atravesaba el obispado de Tlaxcala-Puebla, una especie de resolución del conflicto.⁶¹ Las diferencias políticas sólo podrían solventarse de manera profunda en un plano superior, en la profesión de las ideas que se comparten y de la fe de todos los involucrados: cabildo, clero secular y regular y el pueblo. Además, la Iglesia católica identifica este texto como la oración de los apóstoles y, en palabras de Peña Espinosa, el cabildo catedralicio es un órgano de gobierno que representa un “coro universal” en el rezo del Oficio divino, el cual se da diariamente en el espacio arquitectónico denominado coro:

El Cabildo catedral contribuye en el gobierno espiritual de la diócesis, se manifiesta materialmente en la ciudad episcopal y desde ésta eleva la oración incesante, de tradición apostólica, hacia la ciudad celeste, por tanto se establece una relación espiritual y política, de orden y de jerarquía, entre ambas entidades constituyentes del universo creado por Dios. El Cabildo, mediante el rezo del Oficio divino pretende la expresión plástica del coro universal, como el de la ciudad celeste que se relata en el Apocalipsis, que trasciende las lenguas particulares. Mediante estos rasgos construye su representación y su identidad, delimitando una frontera simbólica y su espacio, en tanto cuerpo de la sociedad; por lo tanto dichos elementos deben ser eficaces, de tal manera que legitimen su existencia y validen su inserción en el esquema social.⁶²

⁶¹ El ordinario comprende los textos que se repiten en diferentes misas del año, mientras que el propio comprende los textos específicos del calendario de celebraciones.

⁶² PEÑA, “El Oficio divino en la Catedral de Puebla”, p. 44.

Tabla 4

TEXTO DEL Credo DE LA MISA EGO FLOS CAMPI

DE JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA

Oficiante: <i>Credo in unum Deum,</i>	
CORO 1	CORO 2
<i>Patrem omnipotentem, factorem celi et terræ,</i>	<i>Credo</i> (1)
<i>visibilem omnium et invisibilem.</i>	<i>Credo</i> (2)
<i>Et in unum Dominum, Jesum Christum,</i>	<i>Credo</i> (3)
<i>Filium Dei unigenitum,</i>	<i>Credo</i> (4)
<i>et ex Patre natum ante omnia sæcula.</i>	<i>Credo</i> (5)
<i>Deum de Deo,</i>	<i>Credo</i> (6)
<i>Lumen de Lumine,</i>	<i>Credo</i> (7)
<i>Deum verum de Deo vero,</i>	<i>Credo</i> (8)
<i>genitum non factum, consubstantialem Patri;</i>	<i>Credo</i> (9)
<i>per quem omnia facta sunt.</i>	<i>Credo</i> (10)
<i>Qui propter nos homines et propter nostram salutem</i>	<i>Credo</i> (11)
<i>descendit de cælis.</i>	
<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,</i>	<i>Credo</i> (12)
<i>et homo factus est.</i>	<i>Credo</i> (13)
<i>et homo factus est, et homo factus est, et homo factus est.</i>	
CORO 2	CORO 1
<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	<i>Credo</i> (14)
<i>sub Pontio Pilato passus, et sepultus est,</i>	<i>Credo</i> (15)
<i>et resurrexit tertia die, secundum Scripturas,</i>	<i>Credo</i> (16)
<i>et ascendit in cælum, sedet ad dexteram Patris.</i>	<i>Credo</i> (17)
<i>Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos,</i>	<i>Credo</i> (18)
<i>cuius regni non erit finis;</i>	<i>Credo</i> (19)
<i>cuius regni non erit finis;</i>	<i>Credo</i> (20)
<i>non erit finis; non erit finis;</i>	
CORO 1	CORO 2
<i>Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem,</i>	<i>Credo</i> (21)
<i>qui ex Patre Filioque procedit.</i>	<i>Credo</i> (22)
<i>Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur:</i>	<i>Credo</i> (23)
<i>qui locutus est per prophetas.</i>	<i>Credo</i> (24)
<i>Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.</i>	<i>Credo</i> (25)
<i>et vitam venturi sæculi. Amen.</i>	<i>Credo</i> (26)
<i>Et expecto resurrectionem mortuorum,</i>	<i>Credo</i> (27)

Los cabildos no siempre se encontraban completos y por ello 27 es un número simbólico basado en la cantidad de integrantes permitida en las constituciones de las catedrales novohispanas. Un ejemplo análogo en donde el número 27 aparece relacionado con el cabildo catedralicio se encuentra en una pintura de mediados del siglo XVIII conocida como *El Patrocinio de la Virgen María al clero de la Diócesis de Puebla* (imagen 2). La notable composición de esa obra, generalmente atribuida a Luis Berrueco, resume diferentes aspectos de la diócesis y de la catedral. La descripción de Isabel Fraile se concentra en el plano superior horizontal:

En la Catedral de Puebla tenemos varias obras concebidas como patrocinios, pero tan sólo en una encontramos a la Virgen María como protagonista. Nos referimos al cuadro ubicado en la sacristía conocido como *El Patrocinio de la Virgen María al clero de la Diócesis de Puebla*. Esta obra ha sido considerada indistintamente de Luis Berrueco y José Joaquín Magón, siendo este último a quien nosotros inclinamos nuestra atribución. Se trata de un lienzo de gran tamaño y calidad extraordinaria que nos presenta a María, en su advocación de Inmaculada Concepción, ocupando el centro de la escena, escoltada simétricamente por San Miguel, San José, San Pedro y San Pablo, Santiago Apóstol y Santa Rosa de Lima, todos ellos personajes trascendentes por su sentido de protección en algún momento histórico hacia la ciudad de Puebla. Los seis santos ayudan a María a sostener su amplio manto, con el que acoge a los altos cargos de la Diócesis poblana, dispuestos a sus pies. El conjunto pictórico, de resultados extraordinarios, nos ofrece una obra muy interesante desde el punto de vista compositivo, que incluso se toma como referente visual cuando se analiza el retrato social colectivo en el ámbito local.⁶³

⁶³ FRAILE MARTÍN, “La iconografía mariana en la catedral de Puebla”.

Imagen 2



*El Patrocinio de la Virgen María al clero de la Diócesis de Puebla,
Catedral de Puebla, Sacristía.*

Si bien el interés de Fraile en esta descripción se centra en la presencia de la Inmaculada Concepción y de los santos considerados protectores de la ciudad de Puebla, el plano central horizontal resulta particularmente interesante desde el punto de vista de la representación simbólica de la historia del cuerpo de gobierno de la catedral Poblana. La Inmaculada Concepción aparece rodeada de 27 sacerdotes entre los que se encuentran 24 con el ropaje de los miembros del cabildo de la época y 3 obispos: fray Julián Garcés, primer obispo de Tlaxcala-Puebla (de 1525 a 1542), Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, obispo en el tiempo en el que se pintó el cuadro (1743 a 1763) y Juan de Palafox y Mendoza (1640-1649). El cuadro muestra también 27 ángeles niños que sostienen escudos con alabanzas a la virgen. Lo más interesante de esta agrupación en relación al Credo de la misa *Ego Flos Campi* es la división de 27 en 14+13. Obviamente tanto al pintor como al compositor les resulta imposible dividir 27 en dos partes iguales, pero Gutiérrez de Padilla dividió su Credo en tres partes ¿Por qué no hacerlo 9+9+9, por ejemplo? La temática que relaciona ambas obras surge a un nivel más profundo cuando en la pintura de la sacristía Palafox aparece en una agrupación de 13 individuos (el obispo seguido por 12 canónigos), y cuando se observa que el compositor insiste en el

mismo número en diferentes partes de la misa *Ego Flos Campi*. No sólo la primera parte del Credo tiene 13 “credos”, la parte central del Kyrie repite la palabra *Christe* 13 veces, lo mismo sucede con el *Amén* que cierra el Gloria y con *Agnus Dei* en el último movimiento de la misa.

El ejemplo 2 muestra la parte central del Kyrie en notación moderna. Cada pentagrama representa una voz y las cuatro del coro 1 (C1, A1, T1 y B1) se conectan con una doble barra a las cuatro voces del coro 2 (C2, A2, T2 y B2). Los recuadros numerados ayudan a ver cómo se van sucediendo las distintas repeticiones de *Christe*. El coro 2 comienza la sección, seguido por un segundo *Christe* en el que intervienen los dos coros. A partir de ese momento las entradas se alternan.⁶⁴ Los silencios que anteceden la enunciación de las entradas 4-12 facilitan su audición y diferenciación.

Con la información que hasta ahora se ha encontrado resulta imposible asegurar con absoluta certeza qué significado pudo haber tenido el número 13 para Gutiérrez de Padilla, o para el mismo Palafox. A pesar de ello, la rareza de la obra y la insistencia en un mismo número –desproporcionadamente exagerado en términos de repetición musical– denota un propósito y por ello llama la atención la aparición del 13 en otras situaciones relacionadas con el obispo y con la consagración de la catedral. El 13 vuelve a aparecer en una crónica que se conserva en el archivo del cabildo civil (tanto el cuadro como la crónica son del siglo XVIII). Ahí, el autor anónimo señala que las festividades duraron 13 días a partir del domingo de la consagración (del 18 al 30 de abril de 1648): “A prima noche, hubo el mismo repique general que se continuó por trece días con muchas imbensiones [¿inven- ciones?] de fuego y luminarias”.⁶⁵ En efecto, las festividades

⁶⁴ Para una propuesta de análisis armónico de este mismo pasaje véase MIRANDA, “Juan Gutiérrez de Padilla”, p. 37.

⁶⁵ CÓRDOVA, *Testimonios palafoxianos en el Cabildo Angelopolitano*, p. 131.

Ejemplo 2

[illegible]

Juan Gutiérrez de Padilla, parte central del Kyrie de la misa *Ego Flos Campi*.

se extendieron a trece días de una manera un poco forzada. El novenario tardó en comenzar porque “se dejó de intermedio el domingo por la tarde y lunes por la mañana, para la prevención del pueblo en el adorno de las calles o para dar lugar, no a la ponderación, sino a la admiración de tan excesiva pompa”.⁶⁶ La mañana del martes se ocupó en una procesión “en que se trasladó el Santísimo Sacramento del sagrario de la iglesia antigua al templo consagrado” y en la tarde se enterraron en la nueva catedral los restos de obispos de la diócesis Tlaxcala-Puebla. Ahí también se menciona la música: “hízose la vigilia admirablemente cantada por la Capilla referida”.⁶⁷ El miércoles 21 comenzó el novenario de vísperas y el jueves 22 el novenario de misas que terminó el viernes 30.⁶⁸ La extensión de tiempo que se da entre la mañana del domingo y el miércoles en que comienza el novenario se siente en la narración del mismo Tamariz, quien aprovecha los momentos de menos actividad para intercalar nombres de personajes que no estaban presentes en la consagración, pero de quienes dependía el futuro del obispo. Según Tamariz, durante esos intervalos el pueblo se dedicaba a comentar:

[...] la magnificencia de nuestro serenísimo señor Philipo IV, monarca benignísimo por haber fomentado y enriquecido la real fábrica de este suntuoso templo; y en el celo y religión de su Presidente de las Indias, el excelentísimo señor don García de Haro y Avellaneda, conde de Castrillo, que así lo ha fomentado; y en el de su prudentísimo Consejo y doctísimos ministros que lo componen, que así lo han promovido y en habernos enviado al ilustrísimo y reverendísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza, que con tanta brevedad le puso en su último complemento.⁶⁹

⁶⁶ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 62.

⁶⁷ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 67.

⁶⁸ TAMARIZ, *Relación y descripción*, pp. 68-74.

⁶⁹ TAMARIZ, *Relación y descripción*, p. 64.

La asociación más lógica del número 13 en el contexto de la consagración es, sin duda, el llamamiento de Cristo a sus apóstoles. El mismo Gutiérrez de Padilla lo pudo haber tenido en mente cuando el obispo lo incluyó entre los 12 sacerdotes a quienes encargó el arreglo de las 14 capillas hornacinas (tabla 2). ¿Por qué el obispo distinguió a 12 y no a 14 aliados? Si bien al día de hoy la agrupación de trece se asocia con la traición de uno de los 12 elegidos y con la muerte de Cristo, resulta difícil pensar que ésa sea la razón fundamental para nombrar 12 encargados del arreglo de las capillas, o para incluir el 13 de manera simbólica en cualquiera de las situaciones hasta aquí descritas. Aun cuando el número 13 cargue con las connotaciones de la maldad o de la fragilidad humana, no hay que olvidar que después de la apostasía de Judas Iscariote, en la tradición bíblica el número de apóstoles vuelve a ser 12 cuando Matías se incorpora al apostolado antes de la venida del Espíritu Santo en Pentecostés.⁷⁰ La prevalencia e importancia del número 12 se da porque los apóstoles representan las tribus de Israel, un tema bíblico que involucra un templo y 13 individuos: en este caso el patriarca Jacobo y 12 miembros de su descendencia. Y, precisamente, la historia de Jacob figuró como punto de anclaje de una de las dos cartas pastorales publicadas en el libro de Tamariz, carta que Palafox escribió y leyó ante el pueblo “previniendo los ánimos de los fieles de su obispado a la consagración del real templo de su catedral”. Ahí el obispo anota en su introducción:

[..] luego que se vieron en el mundo las luces del sacrificio se descubrieron también las solemnidades del templo; porque huyendo el perseguido Jacob de su hermano mayor Esaú, dice el sagrado, que en el camino de Bersabé a Mesopotamia le sucedió un caso, que dará

⁷⁰ “Echaron suertes sobre ellos, y cayó la suerte sobre Matías, que quedó agregado a los once apóstoles”, *Sagrada Biblia*, BAC, Hechos de los apóstoles, 1: 26.

materia a este breve discurso y motivos a nuestra atención y devoción, para que entendamos el espíritu y fervor con que debemos prepararnos a esta solemnidad, y después de celebrada recibirlo, fomentarlo y servirlo con mayor fervor y espíritu.⁷¹

La mayor parte de la carta pastoral se basa en analogías entre la consagración de la catedral de Puebla, los sueños del patriarca, la escalera por la que ángeles ascienden y descienden y la relación de estos sueños con la construcción y consagración de un primer templo.

Levantóse, pues, Jacob, y de la contemplación se fue a la acción, y levantando también la piedra sobre que durmió, como quien reconoce y agradece a la piedra el beneficio que le hizo en el descanso que le causó [...] la ungió con aceite, dedicó y consagró como lugar, o templo destinado sólo para el mismo Dios, porque todo lo profano huyese de aquel lugar. [...] y la llamó Bethel, que quiere decir Casa de Dios; y este lugar se llamó después Jerusalén, donde se edificó la primera y mayor iglesia, y se consagró el más venerable altar, que es el que dio su virtud a los demás, que fue el sacrificio cruento de la Cruz, que celebró nuestro Señor Jesucristo, ofreciendo su cuerpo sacrosanto al Padre Eterno, con morir por nuestras almas en ella. Y luego que hizo Jacob iglesia ya consagrada y destinada al divino culto, comenzó a orar y hacer propósitos santos.⁷²

El pasaje muestra cómo, en la penúltima oración de la cita, Palafox vincula la historia de Jacob con el sacrificio de Cristo en la cruz, en el contexto de la consagración de una primera iglesia mayor. El presente artículo no es el lugar para incursionar en un análisis detallado de este documento que aborda por igual aspectos espirituales y materiales, incluyendo numerosos

⁷¹ PALAFOX Y MENDOZA, "Carta pastoral", p. 105.

⁷² PALAFOX Y MENDOZA, "Carta pastoral", pp. 118-119.

exhortos a cumplir con el pago del diezmo. Al mismo tiempo, las palabras del obispo sirven para contextualizar la misa *Ego Flos Campi* de Gutiérrez de Padilla y viceversa, la composición permite mostrar cómo la música participa en un discurso que es tanto político como espiritual. La selección de términos que el compositor repite 13 veces a lo largo de la misa –*Christe*, en la segunda parte del Kyrie, *Amén* en el Gloria, *Credo* en la primera parte del Credo y *Agnus Dei*– puede explicarse con las palabras del obispo cuando en la misma carta pastoral solicita “tener presente, que en cada misa, aunque no parece allí sino el sacerdote, se ha de hacer cuenta que es Dios Hijo el que la dice, y también el que se sacrifica a Dios Padre”.⁷³ Si bien las propuestas que se han presentado a lo largo del artículo son de corte interpretativo –y aunque las certezas que se ofrecen son circunstanciales–, la lectura de la música, a la par de la crónica de Tamariz y de la carta del obispo Palafox, permite una percepción más profunda y más rica de un trascendental momento de la historia de Puebla y de México en donde la música ejerció un papel protagónico.

CONCLUSIONES

Parecería que el estudio de la música poco podría aportar al esclarecimiento y fortalecimiento del conocimiento que se tenga del acontecer histórico de corte político. Sin embargo, el análisis de los participantes y de las funciones que asumieron en la ceremonia cantada que inició el rito de consagración de la catedral de Puebla espera haber podido mostrar cómo en ese momento y enclave se utilizaron elementos performativos de distintos niveles ceremoniales y políticos. Sin duda estos elementos pueden tener lecturas y significados diferentes no sólo para quienes estudiamos el acontecimiento siglos después, sino

⁷³ PALAFOX Y MENDOZA, “Carta pastoral”, p. 127.

para quienes asistieron como público, y para cada uno de los dignatarios que participaron, particularmente cuando se consideran las dificultades de entender y vivir dentro de una monarquía compuesta y trasatlántica. En este estudio de caso el punto más ambiguo sigue siendo la posición personal que pudo haber tenido Miguel de Poblete. Su inasistencia a las juntas de cabildo indica distancia y desacuerdo; aunque, con fines claramente políticos, Tamariz empuja la imagen de aceptación y reconciliación.

El análisis del papel que juega la música en el inicio de la ceremonia nos recuerda que, en el siglo XVII, recaía en este arte el mantener la atención y visibilidad de una gran variedad de acontecimientos. Ciertamente, entre sus funciones estaba solemnizar y engrandecer los ritos y los momentos de impacto social y político.

En la segunda parte del artículo la música emerge ya no sólo como un elemento de acompañamiento, visibilización y acentuación, sino también como un agente promotor de ideas específicas. En este caso se enfatizó cómo la obra pudo funcionar en un contexto social determinado, emitiendo significados concretos y dándole a la consagración de la catedral un particular sentido y drama. El análisis de distintos tipos de evidencias interpretó el recurso al número 27 a lo largo del Credo de la misa *Ego flos campi* como una representación simbólica del cuerpo de gobierno catedralicio. Por otro lado, la reiteración del 13 en distintas partes del ordinario de la misa, incluyendo el mismo Credo, se ha explicado no sólo como una representación de Cristo y los 12 apóstoles, sino también de Jacobo y las 12 tribus. Este último tema constituye uno de los principales hilos conductores de la carta pastoral que escribió y leyó el obispo Palafox antes de la consagración de la catedral angelopolitana.

Dado que el obispo eligió a 12 encargados para arreglar 14 capillas hornacinas, y dado que el compositor era el único presbítero entre ellos, cabe imaginar que Gutiérrez de Padilla se vio a sí mismo como miembro de un grupo apostólico,

y que su designación por parte del obispo pudo tener esa intención. Todo esto hace que los vínculos entre música, espiritualidad y política broten a la superficie y cobren vigencia en el debate actual de la historia y en el entendimiento de un momento histórico de singular importancia. La musicología ha dejado de pensar que la mejor música es aquella que rebasa los factores económicos, políticos y sociales presentes en su construcción como artefacto cultural. Hoy la música se considera un punto de intersección de diferentes parámetros, tanto estructurales como sociales, aunque con demasiada frecuencia se estudia como resultado y no como agente. Sin embargo, como sucede en la misa *Ego flos campi*, la música puede promover significados bastante concretos de orden religioso, social y político.

SIGLAS Y REFERENCIAS

- AHVCMP, G, A Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, sección *Gobierno*, serie *Actas*.
 AHVCMP, M Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, sección *Música*.

ALEGRE, Francisco Javier, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva-España*, México, J. M. Lara, 1842.

ÁLVAREZ DE TOLEDO, Cayetana, *Juan de Palafox. Obispo y virrey*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, Marcial Pons Historia, 2011.

BERNAL, Rafael, "México en Filipinas", en *Historia Mexicana*, XIV: 2 (54) (oct.-dic. 1964), pp. 187-205.

Breviarium romanum, Antuerpiae (Amberes, Bélgica): ex Officina Plantiniana: Balthasar Moreti, 1627.

CERVANTES BELLO, Francisco Javier, Alicia TECUANHUEY SANDOVAL, María del Pilar MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO (coords.), *Poder civil y catolicismo en México, siglos XVI al XIX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

CORDERO ARCE, María Teresa y Francisco VÁZQUEZ RAMÍREZ, *Antigua catedral de Puebla*, Puebla, Secretaría de Cultura, 2018.

CÓRDOVA DURANA, Arturo, *Testimonios palafoxianos en el Cabildo Angelopolitano*, Puebla, H. Ayuntamiento de Puebla, 2011.

DEL CASTILLO, Antonio, *El devoto peregrino*, Madrid, Imprenta Real, 1627.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José, *El Coro de la Catedral de Jaén. Maestros, simbología y vicisitudes históricas*, Jaén, España, Fundación Caja Rural Jaén, 2012.

FERNÁNDEZ, Martha, *Arquitectura y gobierno virreinal: los maestros mayores de la ciudad de México siglo XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *La buena memoria del obispo Palafox y su obra en Puebla*, Nueva York, Idea, 2014.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *Palafox. Iglesia, cultura y estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *Varia Palafoxiana*, Navarra, Gobierno de Navarra, 2010.

FRAILE MARTÍN, María Isabel, “La iconografía mariana en la catedral de Puebla, México”, en *NORBA-ARTE*, xxvii (2007), pp. 191-215.

GALÍ BOADELLA, Montserrat, “Juan de Palafox y la consagración de la catedral de Puebla a la luz de nuevos textos (1649)”, en FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), 2010, pp. 169-191.

GEMBERO-USTÁRROZ, María, “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, en *Revista de Musicología*, xxiv: 1-2 (2001), pp. 11-38.

GEMBERO-USTÁRROZ, María, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y Virrey de Nueva España”, en FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), 2001, pp. 461-499.

GEMBERO-USTÁRROZ, María, “Muy amigo de música: el obispo Juan de Palafox (1600-1659) y su entorno musical en el Virreinato de Nueva España”, en MAULEÓN RODRÍGUEZ (coord.), 2010, pp. 55-129.

HURTADO, Nelson, “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la catedral de Puebla de los Ángeles”, en *Heterofonía*, 138-139 (2008), pp. 29-65.

MAULEÓN RODRÍGUEZ, Gustavo, “Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil: un corpus documental”, en MAULEÓN RODRÍGUEZ (coord.), 2010, pp. 179-240.

MAULEÓN RODRÍGUEZ, Gustavo (coord.), *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, Puebla, Secretaría de Cultura, 2010.

MIRANDA, Ricardo, “‘De Ángeles también el coro’: estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla”, en MAULEÓN RODRÍGUEZ (coord.), 2010, pp. 131-153.

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

MOLERO SAÑUDO, Antonio Pedro, “La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelización neoclásica de José Manzo y Jaramillo”, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense, 2014.

MORIONES, Ildefonso, “Las cartas de Juan de Palafox a Inocencio X y su valor histórico”, en FERNÁNDEZ GRACIA (coord.), 2010, pp. 255-290.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Teoría del coro de las catedrales españolas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.

ORTEGA RAMÍREZ, José R. y Luis Ángel VILLA ALVARADO, “Ventanas al ayer: aplicación de métodos geofísicos no invasivos para localizar los vestigios de la Antigua Catedral”, en CORDERO y VÁZQUEZ (coords.), 2018, pp. 125-154.

PALAFOX Y MENDOZA, Juan, “Carta pastoral del Ilustrísimo señor Obispo de la Puebla de los Ángeles, Don Juan de Palafox y Mendoza; previniendo los ánimos de los fieles de su obispado a la consagración del real templo de su catedral, que los invictísimos reyes, nuestros señores, fundaron”, en TAMARIZ DE CARMONA, 1991, pp. 105-147.

PALAFOX Y MENDOZA, Juan, *Reglas y Ordenanzas del Choro de esta Santa Iglesia Cathedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla de los Ángeles, 1649.

PEÑA ESPINOSA, Jesús Joel, “El Cabildo eclesiástico de la diócesis Tlaxcala-Puebla, sus años de formación: 1526-1548”, en *Antropología Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 78 (2005), pp. 12-22.

PEÑA ESPINOSA, Jesús Joel, “El Oficio divino en la Catedral de Puebla como representación de la identidad de su Cabildo (1539-1597)”, en *Dimensión Atropológica*, 19: 55 (2012), pp. 39-69.

PÉREZ PUENTE, Leticia, “Entre el rey y el sumo pontífice romano. El perfil del arzobispo Juan de Mañozca y Zamora, 1643-1653”, en CERVANTES, TECUANHUEY y MARTÍNEZ (coords.), 2008, pp. 179-204.

PÉREZ PUENTE, Leticia, “Los cabildos de las catedrales indianas, siglos XVI y XVII”, en *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, xxxii: 1 (2015), pp. 23-52.

PÉREZ PUENTE, Leticia, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Sagrada Biblia, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O. P., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.

SALAZAR ANDREU, Juan Pablo (coord.), *Manuscritos e Impresos del Venerable Señor Don Juan de Palafox y Mendoza*, León, España, Everest, 2000.

SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1989.

TAMARIZ DE CARMONA, Antonio, *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España, y su Catedral*, Puebla, Secretaría de Cultura, 1991.

VILAR-PAYÁ, Luisa, “Lo histórico y lo cotidiano. Un juego de libretes de coro para la consagración de la catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox (1649)”, en *Revista de Musicología*, xl:1 (2017), pp. 135-176.

VILAR-PAYÁ, Luisa, “Música y espacio litúrgico en la Antigua Catedral”, en CORDERO ARCE y VÁZQUEZ RAMÍREZ (coords.), 2018, pp. 85-103.