

ANGELES MUSICOS EN MEXICO (*)

POR

SALVADOR MORENO

I

EN LA DECORACIÓN de las grandes civilizaciones históricas, la música, lo mismo que la religión, ha acompañado siempre los momentos culminantes de la vida y de la muerte. En las mismas cuevas prehistóricas, el hombre, casi naturaleza todavía, sintió la necesidad del testimonio gráfico de sus danzas rituales, de la cacería y del amor.

Sacerdotisas, doncellas, efebos, ángeles, cantan, danzan, tañen instrumentos, y gracias a ellas —a la pintura y la escultura— la historia de la música ha podido, en parte, reconstruirse. Por la abertura de una boca, por la colocación de unos pies, podemos adivinar un sonido y su intensidad, el giro de una danza; por la imagen de un instrumento, su posible constitución física. Y aunque la música misma, incorpórea como lo es, logre escapar, algo nos queda de ella en esas representaciones que han venido a ser como el último de sus refugios.

En lo relativo a México podemos seguir la historia particular de nuestra música en los testimonios que nos ofrecen crónicas, manus-

(*) "Las notas que siguen a continuación no pretenden ser más de lo que su propio nombre indica: unas notas, unas anotaciones, en la que el autor ha querido reseñar algunos puntos de un tema que le ha interesado vivamente y que requeriría más amplio desarrollo. Una razón podría justificar el hecho de darlas así, escuetamente, en esta forma incompleta y abreviada: la de considerar que dicho tema, por hallarse inédito, puede incitar la curiosidad de los amantes de la historia de la música en México.

Queda sobreentendido, pues, que el autor no ha profundizado estas notas en un sentido erudito. Ni el enfoque de su trabajo lo exigía, ni se propuso en ningún momento asumir una tarea que, en realidad, corresponde al musicólogo. Esto no quiere decir que el autor haya procedido por mera improvisación. Nada hay de gratuito, de inventado, en sus observaciones. La lectura de fuentes históricas y literarias le ha servido de orientación en cuantas alusiones hace aquí a hechos concretos. Si dichas fuentes no se mencionan en su lugar oportuno es por la razón ya apuntada respecto a la índole de este trabajo; de haberlo hecho quedaría impropriadamente recargado lo que se concibió con propósito de brevedad y de síntesis." (Prologuillo y primera parte del libro de igual título, recién publicado por las Ediciones de la "Revista Bellas Artes", de México; Salvador Moreno es una de las más firmes figuras de la música joven de Hispanoamérica, y trabaja en España desde hace ya algún tiempo. Son internacionalmente conocidas y estimadas sus "Canciones" sobre textos de poetas españoles clásicos y modernos y sus "Canciones en lengua nahuatl."

critos musicales y algún instrumento de los pocos que han llegado hasta nosotros. Pero cabe ampliar nuestros conocimientos investigando en las artes plásticas de la Colonia, a partir del siglo xvi; al hacerlo así, encontramos que las representaciones gráficas que ellas nos ofrecen se concretan, casi exclusivamente, al llamado arte religioso, privativo de nuestra historia durante más de tres siglos.

II

EL ORIGEN DE LOS ÁNGELES se encuentra en Persia, de donde pasó a Israel. En la liturgia cristiana, los ángeles están destinados a cantar constantemente himnos divinos. Los Padres de la Iglesia pensaban que, uniendo nuestros cantos a los de los ángeles, lograríamos la más directa comunicación con Dios; por ello fomentaron su empleo en el culto y su conocimiento y práctica en la vida. Los misioneros españoles no olvidaron las palabras de San Ambrosio que aconsejan: "Fascinad al pueblo con el encanto melódico de los himnos", y comenzaron siempre con la música sus trabajos evangelizadores.

Apenas fundados los primeros monasterios de las órdenes vemos a los ángeles músicos en México, hechos piedra y color, acompañar con sus cantos y sus instrumentos a la recién establecida religión. Al principio, tímidamente en los frescos de los claustros, en los retablos renacentistas, en las portadas platerescas, como temiendo no ser escuchados todavía; en el esplendoroso apogeo del barroco, sobrevolando sobre locas cornisas o acurrucados entre el verdor dorado de pámpanos y racimos, para celebrar con su música el triunfo de la Iglesia y la gloria de la Virgen y de los Santos. Más tarde, en la fría y vengadora medida del neoclásico, los vemos saltar hacia las cúpulas —no hay otro lugar para ellos—, más pálidos, más etéreos, casi silenciosos, como presintiendo las luchas de la Iglesia demasiado atareada para prestar oído a sus veladas armonías; hasta desaparecer, por último, en las vidrieras de los coros, donde dejan abandonados sus mudos instrumentos.

III

ES NATURAL que ciertos lugares de las iglesias, como los coros, donde se transforman en música la oración y el rezo, se adornen con la representación del canto y de los instrumentos musicales; que las paredes se cubran con pinturas, y con esculturas las cumbres de los órganos. En la decoración musical mexicana estas escenas no se limitan únicamente a los coros, sino que, con el pretexto de glorificar la vida de los santos, pasan con frecuencia a claustros, altares y sacristías.

El entusiasmo por la música en las artes plásticas mexicanas se ma-

nifiesta en forma un tanto anárquica. En muchos casos resulta absurda la agrupación instrumental, y en otros, la fantasía y la imaginación crean instrumentos imposibles. En la pintura y escultura europeas, tan ricas en representaciones musicales, la música aparece casi siempre como dictada por las necesidades del tema o como elemento de composición pictórica. En el arte español hay casi siempre una gran discreción en el empleo de los ángeles músicos. En el arte colonial mexicano, ¿no corresponderá la superfluidad del tema a alguna razón histórica?

IV

EL PRIMER SONIDO MUSICAL europeo que se oyó en tierras mexicanas fué de carácter bélico. Sabemos por los cronistas y los códices que los primeros instrumentos fueron *trompetas*, *pífanos* y *tambores*.

Los religiosos enseñaron la religión a los indios por medio del canto, y casi al mismo tiempo, para cumplir con las necesidades musicales del culto, les enseñaron a construir y a tocar diversos instrumentos.

Fué tan entusiasta y extremada la acogida que los indígenas dieron al arte en general, y en particular a la música, que llegó incluso a poner en peligro la moral y la disciplina. De aquí que los gobernantes se vieran precisados, primero, a limitar el número de cantores y de músicos en el interior de las iglesias, y después, a prohibir que se tocara en ellas ningún otro instrumento que no fuera el órgano. (Tanta importancia se dió a este asunto que no sólo el primer *Concilio Mexicano*, en 1555, tuvo que dictar medidas y disposiciones, sino que el propio rey, pocos años después, envió una cédula en ese mismo sentido.)

Ante la imposibilidad de ser admitidos los instrumentos musicales en la liturgia del culto, es natural que se pidiera a los pintores y decoradores se extremaran en la representación musical, para compensar así la falta de aquéllos y lograr por la vista lo que no se podía obtener por el oído. De este modo quedó establecido el principio iconográfico de la música en México.

V

LA POBLACIÓN de la Colonia en los primeros tiempos se hallaba compuesta por elementos marcadamente civiles y militares, de una parte, y religiosos, de otra. De aquí que se produjeran dos tendencias musicales. Como era natural, la religiosa se impuso al principio, ya que los indígenas, fervorosos por naturaleza y atemorizados por las circunstancias, buscaban la protección de la Iglesia. Más tarde, en cuanto se inició el mestizaje y, por lo tanto, el nacionalismo mexicano, la tendencia profana triunfó definitivamente. Sería inútil tratar de explicar este hecho

atribuyéndolo a las prohibiciones de que hemos hablado y que pudieran haber alejado a la población del gusto por la música culta, íntimamente ligada en sus orígenes a la religiosa. Se trata, seguramente, de un asunto de temperamento y no de educación y cultivo. A la pintura colonial no se le pusieron trabas y, sin embargo, la de caballete fué pobre y no creó obras de verdadera importancia.

En realidad, a las artes plásticas y a la música no se les exigía gran cosa durante la Colonia. Casi podría decirse que no se les pedía ninguna profundidad; tan sólo el decoro suficiente para satisfacer las necesidades de un medio social enriquecido y ostentoso. Así, la importancia de un órgano podía residir más en su condición de mueble que de instrumento; el atractivo de una tela, más en el marco que en la pintura misma (por el cuadro de Villalpando *La Iglesia Militante*, se le pagaron al pintor 400 pesos; al carpintero, 700 por el marco y 720 por el dorado).

A pesar del tono de improvisación —o quizá por ello— que el arte tuvo desde los primeros días de la Colonia, los artistas indígenas se distinguieron y fueron admirados por los propios misioneros y cronistas, gracias a quienes, incluso, sabemos sus nombres. Sin la gran capacidad artística de los indios, que dan al arte colonial mexicano su carácter y su encanto, las formas del arte español, repetidas con imperfección, no habrían pasado de la simple utilidad funcional.

VI

EN CUANTO A LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA y a la construcción de instrumentos poseemos datos de las fechas y lugares en que se establecieron maestros y violeros, y por registros e inventarios, del gran número de instrumentos que se conocían. Es bien sabido que Fray Juan de Haro (o Caro) y Fray Pedro de Gante enseñaban a los indígenas, además de la música para voces y la instrumental, a construir ellos mismos sus instrumentos.

Desde el siglo XVII se escriben y publican métodos de música, lo mismo para canto llano que para instrumentos, así como piezas para una o dos voces con acompañamiento de laúd principalmente. La organización de colegios de música es frecuente. El Colegio de Infantes se encargaba de formar a los niños de coro. El Colegio de San Miguel de Belén, de la ciudad de México, de formar religiosas músicas.

Durante el siglo XVI las prohibiciones de no tocar en las iglesias ningún otro instrumento que no fuera el órgano, aunque no tan estrictas en épocas posteriores, alejaron de la práctica el empleo de la música instrumental, que no volvería a cobrar cierto brillo hasta el siglo XVIII. Se cultivaba, eso sí, con mucho decoro la música *a capella* y se ponía gran atención en todo lo referente a la música vocal.

La música profana admitía toda clase de instrumentos, ya que, tanto la población española como la mestiza y la mulata, eran muy afectas a danzar, y requerían para ello, de modo indispensable, la colaboración instrumental.

VII

EL CULTIVO DE LA MÚSICA comprendía muchos de los géneros de cada época, preponderantemente, como ya hemos dicho, del religioso. En el archivo musical de la catedral de la ciudad de México y en algunos otros archivos musicales de importancia, como el del convento de carmelitas de San Angel, el de la catedral de Puebla, el del colegio de Las Rosas, en Morelia, que hasta hace muy poco han comenzado a estudiarse, puede verse gran número de obras de autores europeos y, principalmente, de compositores coloniales; esto es, de españoles, indígenas, criollos y mestizos.

Es de lamentar que lo ortodoxo de la música religiosa no aceptara ningún elemento indígena en las composiciones musicales de los primeros tiempos de la dominación española —que, según Torquemada, iban desde villancicos hasta misas—. Es de lamentar, porque seguramente esas obras cobrarían evidente interés al revelarnos el carácter de la música mexicana anterior a la Conquista.

En un ambiente tan mezclado como el de Nueva España, en una atmósfera tan contrastada económicamente, donde predominaban intereses materiales poco estables, la música culta no podía arraigar fácilmente. A los músicos no les era posible dedicarle el tiempo y la atención que ella requería, reclamados como estaban para tocar y cantar lo mismo en las comedias y autos sacramentales que en las llamadas músicas nocturnas. Muy brillante y variada ha sido, en cambio, la música de carácter popular y profana de baile —pese a las prohibiciones y constantes castigos—, tanto la cortesana como la de las “escuelas de tertulia y danza”, pronto influídas por la de los saraos de negros y mulatos, de evidente atractivo.

VIII

COMO YA HEMOS DICHO, gracias a la facilidad manual de los indígenas no faltaron nunca instrumentos musicales en Nueva España. “En todos los pueblos, por pequeños que fueran —dice Torquemada—, hubo siempre cantores con sus ministriles e instrumentos de música.” Y Motolinía, el cronista que más ha tratado el tema musical, que les resultaba difícil lograr *chirimías entonadas*, pero que tenían, en cambio, *flautas concertadas*, que, tocadas en gran número, venían a hacer las veces de

un *órgano*. (En las almenas del monasterio de Topoztlán aún quedan restos —bastantes sugestivos, aunque no concluyentes— de grandes *flautas*, al parecer modeladas con arcilla y que sonaban al soplar el viento.)

Por Bernal Díaz tenemos noticia de los primeros instrumentos (además de la *trompeta* y del *atambor*): una *vihuela* y un *arpa*. En el proceso sobre el atentado en Puebla al poeta Gutierre de Cetina, que le costó la vida, se habla de una “vihuela que tañía un negro”. Las crónicas registran el nombre de un indígena que aprendió a tocar el *rabel* con sorprendente facilidad.

No cabe duda de que entre los instrumentos que se reseñan en las primeras crónicas habría algunos autóctonos, pero no podemos reconocerlos por estar descritos con terminología europea; como sucede en algunos libros que tratan de ilustrar, con grabados a la europea, los usos y costumbres de los indígenas.

En el siglo xvi la legislación de oficios estableció las condiciones para ejercer el de *violero*, y se precisaron con sus nombres los instrumentos que se estaba obligado a saber construir. Aparte de los violeros anónimos, pueden citarse algunos de nombre conocido, como Manuel Balmaña, de Puebla, fabricante de *bajones*, *cornetas* y *chirimías*. Más tarde, ya a finales del siglo xviii, Manuel Gambino, que construía *timbales*. Por esta misma época algunos extranjeros construían *clavicordios* y *pianofortes* y simples comerciantes importaban *clarinetes*, *oboes*, *flautas*, etc., para orquestas de concierto, de baile y para bandas militares.

IX

SERÍA PROLIJO hacer aquí una lista de nombres de músicos distinguidos. Digamos tan sólo que la relación podría encabezarla el indio Juan Bernardo de Huejotzingo y el indio Juan Matías (quien sabía tocar muchos instrumentos), y que, pasando por el canónigo Juan Juárez, primer maestro de capilla de la catedral de México; por Antonio Ramos, primer organista, y por algunos compositores, como Hernando Franco, Antonio Salazar, Manuel Sumaya y Antonio de Juanas, llegaría hasta Mariano Elizaga, ya en el México independiente. Este último publicó un pequeño libro titulado *Elementos de la música*, en el cual, después de quejarse del ambiente musical mediocre y difícil de principios del siglo xix, aconseja a la “juventud americana” el estudio serio de la música.

Algunas formas musicales religiosas que se cultivaron durante la Colonia fueron: misas, himnos, *te deums*, magnificats, salves, salmos, responsos, motetes, oratorios, *requiems*, invitatorios, maitines, antífonas,

misereres, *de profundis*, lamentaciones, villancicos. También dos formas populares: alabado y alabanzas.

Algunas obras de música profana: sonatas, sinfonías, óperas, minuets, seguidillas, zambras, pавanas, sarabandas, contrapás, danzas, contradanzas, folias, boleros, vales, parabes, valonas, polacas, pastorelas, tonadillas, arrullos, corridos, canciones, sones...

X

RESULTA VERDADERAMENTE INEXPLICABLE que de la gran cantidad de instrumentos utilizados durante más de tres siglos en México, de los cuales tenemos abundante noticia, no haya sobrevivido o no se conozca ninguno, a excepción de una *espineta* construida en Querétaro en el siglo XVIII (propiedad del señor don Carlos Prieto), un pequeño *piano de mesa* de calidad popular (perteneciente al pianista Pablo Castellanos) y algunos *órganos* más o menos abandonados en los coros de nuestras iglesias o como el que ha sido salvado de su destrucción y se conserva hoy en el Museo Nacional de Historia.

A continuación se relacionan algunos instrumentos mencionados por cronistas o que pueden verse en la iconografía musical mexicana. Debe advertirse que, en ocasiones, los mismos instrumentos son designados con nombres diferentes y que los pintores no siempre fueron muy escrupulosos para dibujarlos.

De cuerda (con arco, pulsadas y de teclado):

Rabel, vihuela de arca, vihuela, guitarra (guitarrón), paramita, viola de gamba, viola da braccio, violín (discante), bajo de viola (violoncello), contrabajo (tololoche), laúd (bandolón), monocordio, salterio (cítara), tímpano (dulcemás), trompeta marina, arpa (sin pedal), clavicémbalo, clavicordio, gran órgano, órgano portátil (realejos), claviórgano, pianoforte.

De viento (metal y madera):

Pífano, añafil, cuerno, bocina, corneta (recta y curva), trompeta (real y bastarda), clarín, sacabuche (trombón), trompeta, corno, flauta (recta y travesera), chirimía (caramillo), dulzaina, orlo (cromorno), zampoña, oboe, bajón (bajoncillo, bajete), serpentón, fagot, bombardas, gaita (cornamusa).

De percusión:

Tambor (atambor, atabal), timbal, tamboril, pandero, teponaztli, huehuetl, campana.

XI

LA MAYORÍA DE LOS INSTRUMENTOS musicales nacieron de la necesidad de apoyar la voz humana durante el canto (a la que después imita-

rían). Sus nombres iban acompañados de los cuatro timbres de la voz: soprano, tenor, alto y bajo. Su forma —hasta adaptarse a una forma común a cada agrupación o familia— era muy variada, lo que, unido a la fantasía de los constructores en cada país, dificulta más su denominación.

La *viela*, instrumento característico de la Edad Media europea, no fué conocido o no fué usado en México (donde en otros aspectos de la vida y del arte había, en el siglo XVI, supervivencias medievales). La *viela* cae en desuso en el siglo XV, pero su nombre y el instrumento mismo se funden en el de la *viola*.

La *viola* y los instrumentos derivados de ella formaban ya, a finales del siglo XVI, toda una familia. En la iconografía mexicana no es fácil distinguir entre los diversos tipos de *viola*: *d'amore*, *bastarda*, *pomposa*, *de bordone*. Pero sí podemos saber, por la forma de tocarlas y por los tamaños, cuándo se trata de *viola de gamba*, *da braccio* y *bajo de viola*. Por el remate del mango: clavijero en forma de voluta o caracol, vemos que son estos instrumentos ya evolucionados, puesto que esas formas han sustituido, sintetizándola, a la cabeza esculpida. Los oídos de la tapa armónica, unas veces pintados, otras perforados, emplazados en diversos lugares y, en ocasiones, invertidos, corresponden a la última de sus formas: la de eje. El arco sigue más parejamente, en nuestra iconografía, su evolución histórica. Dos ejemplares curiosos de *bajo de viola* pueden verse en las pinturas del coro de la iglesia de la Merced de Puebla y en las de la sacristía de la catedral de México.

Se ha dicho, con razón, que los instrumentos primitivos parecen frutos —peras, manzanas— partidos por la mitad. Sabemos, sin embargo, que la forma de los instrumentos es debida a la búsqueda de una caja de resonancia para reforzar el sonido, y que todo posible capricho ha tenido que sujetarse, tarde o temprano, a leyes acústicas y necesidades técnicas y expresivas.

El *laúd* fué el instrumento del arte de la polifonía. Unas veces formaba parte de ella junto con las voces de los cantores y otras tocando a solo. Los vemos con frecuencia en nuestras artes plásticas y no son nunca ejemplares complejos, ya que no pasan de seis cuerdas dobles. La *tiorba* y el *chitarrone*, tan en boga en Europa durante el Renacimiento, no son, que sepamos, conocidos en México.

La *vihuela de cuerdas punteadas* era una especie de guitarra con ligeras modificaciones en cuanto a su forma y algunas cuerdas de más (la *vihuela de arco*, mencionada por los primeros cronistas, no es diferenciada por los pintores de la *viola da gamba*, de donde se deriva). El apogeo de la *vihuela* coincidió con ciertos cambios en la escritura polifónica, lo que le permitió ocupar el lugar del *laúd* por algún tiempo.

La guitarra.—Al cambiar la tendencia musical hacia una melodía acompañada, la guitarra de cinco cuerdas tomó, entre los instrumentos de cuerdas punteadas, lugar preponderante. En México, como en España, se convirtió en instrumento popular, construyéndose en muchos tamaños con el fin de poder acompañar toda clase de cantos. La guitarra de siete cuerdas dobles, aunque también se conocía y usaba en otros países, era llamada entre nosotros guitarra mexicana. Un ejemplar perfecto de este instrumento puede verse en la magnífica miniatura de José Guerrero, que se conserva en el Museo Nacional de Historia.

El arpa.—Quizá sea éste uno de los instrumentos que, pese a la gran evolución técnica de su mecanismo, más fieles han permanecido a sí mismos. En su mayoría, los instrumentos de cuerda europeos, de origen asiático, perdieron su forma originaria adquiriendo la del laúd, esto es, sujetaron las cuerdas a un mástil. El arpa, en cambio, sólo varió de tamaños, conservando siempre su forma primitiva: arqueada y angular (estilísticamente románica, gótica, rococó, romántica). Su importancia en México fué decisiva, como la de la guitarra, principalmente para algunos aspectos de la música popular. No es de extrañar, pues, su presencia constante —en muchos de sus tamaños y estilos— en las artes plásticas mexicanas.

El salterio.—A pesar de ser también un instrumento de gran aceptación en la música popular mexicana, son rarísimos los ejemplos que podemos encontrar en él en nuestra iconografía. El mejor es, sin duda, el que se encuentra en una pintura de la capilla de Guadalupe de la iglesia franciscana de San Martín Texmelucan. Se ve sobre una mesa o consola y un ángel lo tañe delicadamente.

No hemos podido descubrir, en México, ningún ejemplar de tímpano, que se tocaba percutiendo las cuerdas por medio de mazos o baquetas y no punteando sobre ellas como en el salterio y la cítara (un instrumento parecido al tímpano, llamado *dulcemás* —mencionado en alguna crónica—, no puede ser confundido con la *dulzaina*, que es un instrumento de viento).

El monocordio.—A pesar de su pobreza musical, tuvo cierta aceptación y parece ser que dió origen a la famosa *pochette* que usaban los maestros de baile para marcar el compás. Un monocordio es, probablemente, uno de los instrumentos que descansan —casi como símbolo de la música— sobre el pequeño órgano barroco de la iglesia de la Congregación de Querétaro.

La trompeta marina.—A pesar de su nombre se trata de un instrumento de cuerda. De una sola cuerda tendida sobre una alargada caja armónica de forma triangular, que era frotada por medio de un

arco. La podemos ver en manos de uno de los ángeles músicos que adornan los órganos de la catedral de México. La forma equivocada en que este ángel toca la trompeta marina nos hace sospechar que el escultor no la conocía directamente. La cuerda era pisada ligeramente para producir sonidos armónicos (que deben haber recordado el sonido de la trompeta) y el arco accionaba por encima de los dedos cerca del extremo superior, justamente al contrario de como allí lo vemos.

No menos singular que la trompeta marina era otro instrumento (del que no conocemos el nombre) formado por una larga caja provista de un manubrio que al girar producía, al parecer, una especie de ruidos, más que de música, imitación de algunos fenómenos sonoros de la naturaleza. Este instrumento es manejado por otro ángel del mismo órgano de la catedral de México.

Espineta, clavicémbalo, clavicornio.—De estos instrumentos, antecesores directos del pianoforte, no conocemos ninguna representación iconográfica (a excepción del que se encuentra bordado en el terno del Museo de Arte Religioso de la ciudad de México y que bien pudiera ser uno de ellos). Existe, sin embargo, un raro ejemplar de *espineta* del siglo XVIII construida en Querétaro y, en archivos musicales, algunas obras para dichos instrumentos. Unos constructores de clavicornios de México anunciaban a finales del siglo XVIII un instrumento al que llamaban *clavi-órgano*.

El órgano.—Los primeros órganos, en su aspecto exterior, sólo estaban constituídos por los tubos, el teclado y los fuelles (como puede verse constantemente en la pintura colonial mexicana). Al aumentar el número de tubos se colocaron dentro de un pequeño mueble con puertas que se abrían en el momento de tocar (como en el que se conserva en el Museo Nacional de Historia). A medida que aumentaba el tamaño y la importancia de los órganos, su aspecto exterior se enriquecía, predominando en su decoración los ángeles músicos (como en los grandes órganos de las catedrales de México y Puebla). Por su tamaño, o por el mecanismo de sus tubos, la colocación de sus registros y otras particularidades se les llamaba: *órgano portátil, pequeño órgano fijo, órgano regal (realejo, de regalía), órgano positivo, órgano de lengüetería, gran órgano*.

Añafil, pífano, clarín, trompeta, chirimía, bombardas.—Con estos nombres, indistintamente, son designados los instrumentos de que se servían, junto con el tambor, los músicos encargados de marcar el paso en una procesión, de preceder el del Pendón y de anunciar el del pregonero. En nuestra iconografía es difícil distinguirlos entre la gran variedad de instrumentos de viento. Ciertas características comunes a muchos de ellos no son determinantes, como

la *campana* o *pavellón*, que sólo sirve para dirigir la corriente sonora, o el material con que están contruidos y que puede ser el mismo en instrumentos de timbre diverso, que no se altera por ello. Más que la forma del instrumento puede orientar la manera de ser tocado y, principalmente, la embocadura (abierta, obturada, provista de caña, con tudel, aunque en algunos los labios mismos son los que la forman).

Debido a su aspecto tan particular no dejan lugar a dudas: el *serpentón*, el *sacabuche*, el *bajón*, la *flauta travesera* y algunos otros. No se puede decir lo mismo de los pertenecientes al grupo del *oboe*, sobre todo tomando en cuenta la imperfección con que suelen dibujarse chirimías, dulzainas, bombardas, zampoñas, orlos, etc.

Muchos de los instrumentos de viento son herencia de la antigüedad clásica, principalmente los de uso militar. Otros, de origen oriental, como el *nañir árabe*, que en España se convirtió en el añafil; las flautas traveseras, de procedencia asiática, y otros, en fin, que surgieron de las necesidades de apoyar al canto llano, como el *bajón* (luego, fagot).

Un buen ejemplo de *sacabuche* (después, trombón) puede verse en el cuadro de José Juárez, en la Biblioteca de la Academia de San Carlos, de México. De *bajón*, en el lienzo del coro de la iglesia de la Merced de Puebla. De *trompeta* (simple, sin pistones), en la pira funeraria del Museo de Toluca. *Flautas traveseras*, en las pinturas de la sacristía de la catedral de México.

Instrumentos de percusión.—Son muy pocos los que aparecen en la pintura y escultura mexicanas, las cuales se limitan a representar, dentro de esta clase de instrumentos, tambores y tamboriles (casi siempre acompañando instrumentos de viento) y, algunas veces, instrumentos indígenas. En el lienzo "Bautismo de Cuauhtémoc", del Museo Nacional de Historia, se pueden ver juntos un *tambor* y un *teponastli*.

Campanas.—Gran importancia se dió siempre a las campanas, de las que existen en los campanarios mexicanos magníficos ejemplares. Se llegó incluso a organizar musicalmente su tañido, como en las del monasterio de Guílapan, que tanta admiración causaron al cronista Fray Francisco de Burgoa.

Atriles y facistoles.—Dentro del mobiliario eclesiástico, el atril y, principalmente, el facistol, tuvieron gran importancia. Ellos facilitaban enormemente los trabajos musicales del coro. Eran casi siempre giratorios y debían soportar el peso de los grandes libros, cuya notación tenía que ser vista a cierta distancia por los cantores y los músicos. En nuestra iconografía los hay de varios tamaños; desde el atril de las pinturas de la capilla de Tizatlán, hasta el facistol del lienzo del

coro de la iglesia de la Merced de Puebla. Se conservan en nuestras iglesias riquísimos ejemplares, como el del coro de la iglesia de San Francisco de Querétaro y tantos otros. El más importante es, sin duda, el de la catedral de México, hecho en Filipinas (1760) de tinalo y ébano adornado con estatuillas de marfil.

Las siguientes notas han sido ordenadas alfabéticamente dentro de cada siglo —XVI, XVII, XVIII, XIX—, tomando como punto de partida las poblaciones en que se encuentran las obras que se reseñan.

En algunos casos la localización de escenas musicales ha sido anotada con carácter provisional. Habría asimismo que concretar elementos musicales en los mosaicos de plumas, bordados, libros de coro (miniaturas, letras capitulares), grabados y otros impresos, como las tesis universitarias, en cuyas orlas decorativas se encuentran con frecuencia ángeles músicos.

La índole de este trabajo no permite tratar aquí el importante material prehispánico —esculturas, frescos, cerámica, códices—. Algunos instrumentos europeos, como trompetas, pífanos y tambores pueden verse en los códices Boturini, Campos y Florentino, principalmente.

Lugar aparte merecería el ángel del código Ramírez, llamado por los historiadores *Ángel de la Conquista*. A este ángel considero que podría darse el título de *Adelantado de la Música*. Se trata de un ángel bélico que sopla vigorosamente en una trompeta recta...

Salvador Moreno.

Apartado de Correos 5475.

BARCELONA