

Alfredo Nava Sánchez

“La voz descarnada. Un acercamiento al canto y al cuerpo en la Nueva España”

p. 21-44

Presencias y miradas del cuerpo en la Nueva España

Estela Roselló Soberón (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2011

200 p.

Ilustraciones

(Serie Historia Novohispana 86)

ISBN 978-607-02-2474-4

Formato: PDF

Publicado en línea: 10 de diciembre de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/555/miradas_cuerpo.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



LA VOZ DESCARNADA. UN ACERCAMIENTO AL CANTO Y AL CUERPO EN LA NUEVA ESPAÑA

ALFREDO NAVA SÁNCHEZ
El Colegio de México

Cuerpo y voz

¿Qué es la voz? ¿Algo esencial del cuerpo humano o el producto de una formación social? Dicho de otro modo, y según cierto lugar común que todavía se utiliza en el ámbito académico, sólo puede ser una expresión de la biología o de la cultura, pero no de ambas al mismo tiempo. Según los pocos investigadores que la han considerado como objeto de estudio, parecería que tiende a establecerse en uno de estos dos polos, pues por un lado existe quien la trata como el vehículo por excelencia del lenguaje —expresión cultural por antonomasia—, y por otro, quien la estudia desde la perspectiva fisiológica, en la cual lo importante es el mecanismo corporal que la produce: pulmones, cuerdas vocales y laringe.¹ De tal forma que incluir un texto sobre la voz en un libro sobre historia del cuerpo *a priori* significaría decidirse por el extremo de la biología.

No obstante, lo que sigue es un ejemplo de la inutilidad de esta dicotomía, pues en la práctica el cuerpo no puede diseccionarse en biología y cultura. Para ilustrarlo, se propone el caso de la voz cantada en Nueva España, en la cual intervenían de forma decisiva tanto los significados que la teología y el pensamiento musical de la época tenían acerca de ella como las disposiciones físicas de los individuos que se entregaban al aprendizaje del canto. Así, este texto se basa en una historia de la expresión vocal humana en la que se integran los dos factores.

¹ En este sentido, resulta muy interesante que un artículo titulado “La historia de la voz” haya sido escrito por médicos. Secundino Fernández, Francisco Vázquez de la Iglesia *et al.*, “La historia de la voz”, *Revista de Medicina de la Universidad de Navarra*, v. 50, n. 3, 2006, p. 9-13. Sobre estudios con una perspectiva desde el lenguaje, pueden verse los de Paul Zumthor y Walter Ong.

Una historia de la voz

¿Existe la posibilidad de una historia de la voz, entendida ésta, según el *Diccionario de la Real Academia*, como “sonido que el aire expelido de los pulmones produce al salir de la laringe, haciendo que vibren las cuerdas vocales”? Esta pregunta surge porque resulta evidente que el término tiene un profundo sentido fisiológico, pues la definición es en realidad la descripción de un proceso en el que actúan distintas partes del cuerpo humano (pulmones, laringe y cuerdas vocales) de manera automática; podría decirse, de forma “natural”, casi instintiva. Incluso, es posible atribuir a los animales esta capacidad. Según la definición de Aristóteles, los animales también pueden tener voz, pues ésta es un tipo de sonido particular de todos los seres animados. Pero específica que sólo la tendrán en verdad aquellos que, primero, reciban aire en su interior y, segundo, posean laringe, que es el órgano de la respiración. Hasta aquí la voz se entiende como una capacidad del ser humano en tanto animal dotado de pulmones y laringe.²

Sin embargo, más adelante, en la definición del filósofo griego, se lee lo siguiente:

Y es que la Naturaleza se sirve del aire inspirado para una doble actividad, lo mismo que se sirve de la lengua para gustar y para hablar, y si bien el gusto es algo necesario [...] la posibilidad de expresarse no tiene otra finalidad que la perfección; pues bien, del mismo modo la Naturaleza se sirve del aire, no sólo con vistas a regular la temperatura interior como algo necesario [...], sino también con vistas a la voz, de manera que se añada una perfección al que la posee.³

Y esta perfección sólo se materializa en el ser humano, ya que es el único animal que da a la voz un significado, es decir, que asocia ese aire expelido por los pulmones con representaciones: “Y, como ya dijimos, no todo sonido de un animal es voz —cabe, en efecto, producir sonidos con la lengua así como tosiendo—, sino que ha de ser necesariamente un ser animado el que produzca el golpe sonoro y éste ha de estar asociado a alguna representación, puesto que la voz es un sonido que posee significación y no simplemente, como la tos, el sonido del aire inspirado”.⁴ Aristóteles, por lo tanto, reconoce que la expresión

² Aristóteles, *Acerca del alma*, 420b.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

vocal humana no se limita a un fenómeno meramente fisiológico, ya que también es cultural. De tal forma que lo dicho hasta aquí constituye el primer paso para dejar de pensar en la voz como algo exclusivamente fisiológico y llevarla a un terreno más social, si se considera social el proceso de comunicación entre los seres humanos, el cual tiene como base el lenguaje, que es, en el fondo, al que se refiere el filósofo griego cuando habla de una asociación del aire expelido por la boca con una representación.

Pero este texto no trata de ninguna manera acerca del lenguaje, más bien, de cómo mediante éste se ha entendido la voz. Es decir, cuáles han sido los significados que se le han dado a lo largo del tiempo, definiendo ésta en el doble sentido planteado por Aristóteles, como un hecho fisiológico dotado de significado. Uno de los primeros intentos de una historia con estas características se encuentra en el libro de Paul Zumthor *La letra y la voz*, que narra las ideas y las expresiones alrededor de la voz durante la Edad Media. En él puede leerse que ésta tenía un sentido muy particular en aquel periodo, el cual puede definirse como una mezcla de elementos paganos con rasgos propios del cristianismo. La voz medieval, dice Zumthor, es “verticalidad luminosa que surge de las tinieblas internas, ensambladas con paganismos arcaicos, marcada todavía por aquellas profundas huellas, la palabra proferida por la voz crea lo que dice”.⁵ No obstante, el poder creativo de aquella transformada en palabra no estaba, según la idea prevaleciente en la Edad Media, distribuido de la misma manera entre todos los seres humanos, en los sectores bajos de la sociedad —imposibilitados para tener acceso al texto escrito, medio en el cual se encuentra la palabra divina— la voz no iba más allá de repercutir limitada y superficialmente en su entorno. Mientras que, por el contrario, era fuerza si se emitía por los detentadores del conocimiento trascendental y el poder terrenal, sacerdotes y príncipes. Por lo tanto, cobraba un significado social particular dependiendo de quién la emitía. De tal forma que ese acto fisiológico no podía desligarse de lo que significaba, no sólo por los significados que producía en tanto vehículo del lenguaje, sino también por los que se originaban a partir de quién los ponía en práctica.

Derivada de esta característica surge una adicional, la cual se concentra específicamente alrededor de las diferentes clasificaciones que

⁵ Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 89.

se han hecho de los individuos mediante su voz a lo largo del tiempo. En este caso ya no es la situación social del individuo la que determina el grado de valoración de su voz, sino ésta la que lo determina social y moralmente. Tomando como punto de partida una relación arbitraria entre las diferencias que existen en la emisión vocal y los adjetivos con cargas valorativas específicas, estas tipologías establecen las características psicológicas y morales de las personas. Un ejemplo bastante ilustrativo se encuentra en un tratado médico hispano de principios del siglo XVI:

La boz gorda en el son: significa hombre fuerte, osado, sobervio, luxurioso, comedor et rafezmente presto a las manos [...] Quando la voz es delgada e flaca: et de poco aliento: significa hombre flaco, tímido, de buen intelecto, astuto: et de poco mantenimiento. Cuya boz es clara et bien despachada en el son: significa hombre razonablemente discreto, verdadero, ingenioso, vanaglorioso et que cree de ligero [...] Cuya voz es firme en el cantar: significa hombre razonablemente fuerte / entendido, cauto: codicioso de lo ageno: et ingenioso [...] La boz muy alta en el tono significa hombre fuerte, osado, injurioso [...]⁶

Finalmente, está la idea de que la voz puede moldearse, es decir, educarse con el objetivo de llevarla a la perfección o —como diría un teórico de la música— adecuarla a cierto tipo de personajes. Al respecto, puede identificarse que los parámetros con los que se educaba han ido variando según los tiempos y los espacios. Por ejemplo, hablando de la labor evangélica novohispana, se moldea la del predicador para que transmita de forma efectiva el mensaje divino y para que, en consecuencia, atraiga el mayor número de almas:

La misa la digan —dice Juan de Palafox y Mendoza— con todas las atenciones que manda el ceremonial, y estén bien ejercitados e instruidos en las rúbricas del misal; guarden en la misa *las tres diferencias de voz, alta, mediana y secreta*, y las tres inclinaciones, profunda, media y capitis; formen bien los signos, ni obren aceleradamente, ni pase la misa, que se dice al pueblo rezada, de media hora, pues en ella la pueden decir con expresión y devoción; y finalmente miren a quién reciben, y que están en la mayor acción que hay en la Iglesia ni los ángeles obraron jamás.⁷

⁶ Anónimo, *Tratado médico*, Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es>, consultado 27/10/09.

⁷ Juan de Palafox y Mendoza, *Cartas pastorales*, Madrid, Atlas, 1968, p. 104

Pero en esta formación va incluida también la del cuerpo en su globalidad. Al respecto, y como se verá más adelante, la voz se moldea al mismo tiempo que se practican otro tipo de disciplinas corporales, como una “buena alimentación” o ciertas actitudes (docilidad y reverencia, por ejemplo) que todo buen cristiano debía tener. Además, está el caso de la castración, una práctica que más que moldearla servía para conservarla, pues se empleaba en los niños que presentaban las mejores cualidades vocales. Aquí la mutilación del cuerpo se presenta como un medio viable para conseguir los parámetros que exige el ritual y el estilo musical de la época.

En síntesis puede decirse que una historia de la voz estaría encaminada a distinguir las particularidades que ésta, entendida en su acepción de fenómeno fisiológico significativo, ha tenido en un tiempo y un lugar determinados. Esto último implica profundizar en las actividades y los sentidos arriba mencionados, entender una voz delimitada por lo que comunica, por quien la emite y por lo que vale. Evidentemente, en la práctica estos elementos se mezclaban, por lo cual en lo que sigue podrá observarse que entre ellos existía una relación muy estrecha. Teniendo en cuenta esto, el objetivo de este trabajo es analizar un caso particular, el de la voz cantada en Nueva España entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVIII. ¿Cómo se vincularon los factores antes mencionados en la concepción y en la formación de la voz de los cantores de la época?

En primer lugar se expondrá el sentido divino de la voz, que es, evidentemente, la razón por la cual se cantaba en los templos católicos de la época. A continuación, se hablará acerca de la educación vocal en términos de las características que desde la teoría musical se le atribuían a la voz. En estos dos apartados gran parte de la información está sustentada en un par de tratados musicales de la época, *El melopeo y maestro*, escrito por Pietro Cerone⁸ en 1613, y *El porqué de la música* de Andrés Lorente⁹ de 1672, ambos tuvieron una influencia determi-

⁸ Pietro Cerone (Bérgamo, 1566-Nápoles, 1625), después de cantar algún tiempo en la catedral de Oristán, Cerdeña, viajó a España en donde formó parte de las capillas musicales de Felipe II y Felipe III. Aquí comenzó sus estudios de la música hispana, que después plasmaría en sus tratados. Parece que dejó la península ibérica en 1603 y viajó a Nápoles en donde se convirtió en sacerdote y cantor de la iglesia de la Annuziata. Desde 1610 hasta su muerte fue cantor de la capilla real.

⁹ Andrés Lorente (Anchuelo, Toledo, 1624-Alcalá de Henares, 1703) fue profesor de la Universidad de Alcalá gran parte de su vida, en donde anteriormente había realizado sus estudios. Se le conocía como un experto en órganos.

nante en el campo musical de la península ibérica y, en consecuencia, en el de Nueva España. Al mismo tiempo, estos datos se complementan con referencias provenientes de las actas del Cabildo de la Catedral de México. Por último, se tratará el caso de los capones, ejemplos extremos de cómo mediante una mutilación corporal se podía conservar una voz valiosa, musicalmente hablando. De manera particular, me referiré a Luis Barreto, esclavo y cantor de la capilla de música de la catedral mexicana entre 1580 y 1640.

Antes de dar inicio al tema de este trabajo, es importante precisar algunos datos sobre las catedrales y la música. Cuando hablo de Cabildo Catedralicio, me refiero al cuerpo administrativo de la Catedral de México que estaba encargado, entre otras cosas, de mantener el ornato y la devoción del oficio divino en el templo. Estaba integrado por cinco dignidades —el deán, el archideán, el chantre, el maestrescuela y el tesorero—, diez canónigos, seis racioneros y seis medios racioneros. De todos éstos el que más interesa por su relación con la música es el chantre, ya que en teoría era él quien debía dirigir el canto en la catedral; no obstante esta obligación se fue dejando con el tiempo al maestro de capilla, que no necesariamente tenía que ser clérigo y que debía componer la música para los oficios divinos, así como enseñar canto y técnicas musicales en general a los mozos de coro. Por su parte, la capilla de música era un grupo de ministriles —instrumentistas— y cantores encargados de ornamentar el culto religioso con canto de órgano y canto llano, aunque este último era en sí una obligación de todos los miembros del cabildo. Y ¿qué es el canto llano y la polifonía o canto de órgano? El canto llano, que se conoce también como canto gregoriano, fue empleado desde la alta Edad Media en el oficio divino; una de sus características principales es la monodia, es decir, el canto a una sola voz; mientras que el canto de órgano o polifonía era el canto en el que participan varias voces acompañadas de instrumentos, por supuesto uno de ellos el órgano.

La voz para Dios, la voz del alma

Andrés Lorente, en su tratado *El porqué de la música*, decía que el motivo principal que debía mover al conocimiento del canto era “ocuparse en el noble ejercicio” de alabar a Dios, “imitando a los ángeles, los cuales en la Iglesia Triunfante alaban a Dios con música y can-

tos”.¹⁰ Según el maestro toledano, la música en los templos se originó como una imitación de esa “Iglesia Triunfante”, realizada primero por los santos y después continuada por la “santa madre Iglesia” en la liturgia. Concluye, en consecuencia, que “la música la tiene Dios por suya, pues que Nuestra Madre la Iglesia en el Oficio Divino se la ha dado y su divina Majestad recibido”;¹¹ además, si Dios tiene una capilla en la que cantores, “enseñados en su divina presencia”, lo alaban con canciones, es necesario hacer lo mismo en la tierra: “y así nosotros a imitación de los Celestes Coros alabemos con el Canto a Dios en la Tierra”.¹²

De esta forma, cantar es honrar a Dios y se ha hecho desde la época de los primeros cristianos. Varios testimonios se acumulan en el tratado de Lorente que refuerzan esta idea y no dejan lugar a duda de que es necesario que los contemporáneos mantengan la tradición. El tópico se repite una y otra vez en distintos ámbitos de la cultura novohispana. Por ejemplo, en *El pastor de Nochebuena* de Juan de Palafox se narra lo que Pastor escucha cuando Claridad lo lleva a la casa de la santa Religión: “Llevome por un camino de mucha luz y donde oía cantar psalmos, himnos, versículos, alabanzas del Señor [...] con unas voces del cielo”.¹³ Desde la perspectiva eclesiástica, el canto era un elemento muy importante, ya que al ser parte del oficio divino había que cuidarlo y procurar que se hiciera correctamente. Esta importancia y las consecuencias en la ejercitación de los músicos están bien ilustradas en la recomendación de Lorente a sus lectores:

Quisiera persuadir a todos, principalmente a los eclesiásticos, a que aprendieran este Real Arte de la Música, para que exercitasen esta Sciencia en las Divinas Alabanzas, haciendo los hombres en la tierra, lo que los Santos Ángeles con fervor exercitan en el Cielo, y no se han de contentar los Maestros y Cantores diestros con sólo exercer el Canto como los demás, sino a imitación de los Músicos del Santo Rey David han de enseñar a otros para que den las Divinas alabanzas a Nuestro Criador.¹⁴

Este sentido espiritual de la música era el que justificaba su presencia en el templo y la existencia de cantores dedicados exclusivamen-

¹⁰ Andrés Lorente, *El porqué de la música*, Alcalá, Nicolás de Xamares, 1672, p. 20.

¹¹ *Ibidem*, p. 22.

¹² *Idem*.

¹³ Juan de Palafox, *El pastor de noche buena*, Pamplona, Publicaciones de la Asociación de Amigos del Monas, 2001, p. 165.

¹⁴ Andrés Lorente, *El porqué de la música*, p. 6.

te para trabajar en él o, para ser más preciso, para los cabildos de las catedrales y para los obispos. De tal forma que en la catedral de la ciudad de México, esa meta última del canto se reiteraba una y otra vez en las palabras de los miembros del cabildo y del arzobispo: la música era para alabar y debía, en consecuencia, efectuarse con la mayor solemnidad posible. En 1610, el arzobispo de aquel entonces, fray García Guerra, mencionaba que para procurar que la celebración del Corpus Christi se llevara a cabo con la solemnidad, el concurso y el aplauso deseados, era indispensable la asistencia de los capellanes de coro, los ministriles y los cantores. Por lo tanto, desde una perspectiva eclesiológica, el canto no podía disociarse de la devoción, uno era sinónimo de la otra. El arzobispo había propuesto que:

para la devoción y frecuencia del pueblo cristiano, obra de la solemnidad referida para las horas canónicas [...], hubiesen mucho concurso de cantores e instrumentos que tañesen y cantasen los villancicos y chanzonetas que pudiesen; y así mismo, acabadas las vísperas hasta entrar en maitines en la capilla mayor delante [d]el Santísimo Sacramento, según y de la manera que se había hecho los años antecedentes, con tanta loa de esta congregación por la mucha devoción que con ello se tuvo en todo el pueblo cristiano.¹⁵

Ahora bien, desde la perspectiva cristiana, existía un elemento más en la voz que la presentaba como uno de los mejores medios de honrar a Dios: su inmaterialidad, esa intangibilidad que llevaba a relacionarla con el alma. Ya desde la Edad Media se pensaba que el alma era un espíritu ilocalizable, ajeno a cualquier dimensión espacial; sin embargo, durante el siglo XII esta situación se fue modificando hasta reconocerle un sitio. Se dijo desde la escolástica que ese lugar no era tanto el cuerpo, pues lo que en realidad sucedía era que el alma englobaba a éste. A pesar de ello, durante la misma Edad Media se mantuvieron algunas ideas que localizaban el alma en puntos precisos. Una de ellas la situaba en el corazón, pues veía en éste el centro de unión del cuerpo y el alma, de lo humano y lo divino; y otra era la que decía que la cabeza era su sede principal.¹⁶ En realidad, ambas ideas traducían al plano corporal la definición de que el alma tenía

¹⁵ Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (en adelante, ACCMM), *Actas del Cabildo Catedral*, libro 5, f. 189v-190.

¹⁶ Jérôme Baschet, "Âme et corps dans l'Occident médiéval: une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme", *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 112, 2000, p. 4.

dos características esenciales: ser el principio vital que anima al cuerpo y, al mismo tiempo, ser el componente racional que vincula al ser humano con Dios.

Lo anterior se relaciona con la voz en tanto que a fines del siglo XVI se pensaba que el canto religioso debía ser la expresión del alma, a propósito de lo cual Pietro Cerone, en su tratado *El melopeo y maestro*, cita las palabras de san Pablo: “cantaré con el espíritu y cantaré con el entendimiento”.¹⁷ Alabar a Dios amerita, según el propio Cerone, cantar más allá de la voz y la boca —es decir, más allá del cuerpo—, por lo tanto es necesario hacerlo sobre todo con el corazón y el espíritu. “Cantar sin espíritu y sin atención es cantar al ayre: porque quien canta sólo por el deleyte de la harmonía que oye, y por gusto que recibe de oyse cantar a sí mismo, y por una vanidad que siente quando ve que de todos es oydo con atención y admiración, este cantor no canta según el fin de los que instituyeron los cantos en la Iglesia”.¹⁸ Quien hace esto no busca honrar a Dios sino ganar alabanzas populares; en el fondo, se deja seducir por un placer mundano, que también puede transmitirse por la voz, y no canta según lo que dicta el corazón, es decir, el alma. En el templo, por lo tanto, debía cantarse, más que con la voz, con el corazón, pues la primera tenía algo que refería a la carne, al placer mundano; con esta intención Cerone cita las palabras de san Bernardo: “Muchas vezes quebranté la boz en el canto, haziendo de garganta por cantar más dulcemente; *deleytándome más la melodía de la boz, que la compunción del corazón*”.¹⁹

De esta forma cualquiera podía alabar a Dios mediante el canto, ya fueran hombres o mujeres, pues ambos eran iguales espiritualmente, lo importante era que lo hicieran pensando siempre en ese objetivo divino. Las mujeres tenían en los conventos su propio espacio para cantar a Dios. En éstos interpretaban los mismos himnos y salmos que los cantores catedralicios, ya que era el propio maestro de capilla de la catedral quien acudía a enseñarles canto llano y canto de órgano. No obstante, la única gran diferencia era que la voz de las monjas se escuchaba detrás de una reja, alejada del mundo.

En teoría, las recomendaciones sobre la forma de honrar a Dios con el canto son las mismas en los conventos que en las catedrales; a propó-

¹⁷ Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucchi, impresores, 1613, p. 189.

¹⁸ Pietro Cerone, *op. cit.*, p. 190.

¹⁹ *Idem.*

sito de la elección de las cantoras —monjas que dirigían el canto del oficio divino en los conventos—, las abadesas exigían que éstas tuvieran una voz “suave, sonora, agradable y sin ostentación para edificar al fiel”.²⁰ Sin embargo, en la práctica la reglamentación sobre la alabanza vocal de las mujeres era todavía más rígida, debido a que, desde el pensamiento masculino que monopolizaba lo espiritual, una característica inmanente de éstas era su lascivia. Así para “evitar cualquier riesgo”, cuando cantaba, el cuerpo de la monja era sometido a una extrema disciplina. Se le obligaba a guardar compostura y a expresar sumisión y reverencia. Por el contrario, el alma debía estar atenta y tener exclusivamente intención de contribuir a la devoción divina. Si esto no se seguía, la monja debía recordar que era permanentemente vigilada, debía ser consciente de que “el acto que realizarían era de alabanza a Dios, que Él las escuchaba, y por ello debían tener temor de Él y humildad de estar alabándolo. En el momento que cantaban en el coro, los ángeles bajaban a escucharlas y eran ellos quienes se daban cuenta del grado de reverencia con el que lo realizaban”.²¹ La monja debía cuidar su mirada, sus pies y cualquier parte del cuerpo que pudiera distraerla de mantener la modulación vocal correcta. Así que, después de todo, la voz cantada, que según la doctrina cristiana debía emplearse para alabar a Dios, no estaba plenamente separada de ciertas consideraciones respecto de los cuerpos que la encarnaban. Al final, la marca que dejaban éstos era permanente y no podía borrarse, incluso tratándose de un asunto en donde todos —si se piensa en su lado espiritual— supuestamente eran iguales.

La voz educada: habilidades y suficiencias vocales

Los hombres, por lo tanto, monopolizaron el canto en las catedrales, no sólo mediante la separación concreta de las mujeres de este ámbito, sino gracias también a los argumentos que la propia teoría musical —por supuesto, otro monopolio masculino— empleaba para menospreciar las cualidades vocales femeninas, pues, decía, éstas no eran adecuadas para hacer buena música. Al hablar sobre cuál tipo de voz era el mejor para “formar esa buena música”, los tratados de Pietro Cerone y Andrés Lorente dicen que hay un tipo de voz conocida como

²⁰ Citlali Campos Olivares, *La práctica musical en el Convento de San José o Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México*, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, 2006, p. 104.

²¹ Citlali Campos Olivares, *op. cit.*, p. 113-114.

sutil, la cual no tiene espíritu —nuevamente aparece la referencia a lo que da legitimidad a la voz desde la perspectiva religiosa— ni fuerza, “como son las voces de los niños, de las mujeres y las de los enfermos”.²² Por el contrario, la mejor voz para la música debía ser alta, clara, recia y suave: “Alta para que sea suficiente y bastante en los puntos altos y subidos; clara, para que llene el oído; recia, para que no falte en el salir entre las demás voces; y sea siempre llena y justa en su cantidad; y suave, para que no ofenda a los oídos”.²³ Estas cualidades vocales se buscaban en los hombres dedicados al canto catedralicio, incluso desde la niñez, con lo cual no es que se desecharan por completo las voces infantiles; siempre y cuando fueran masculinas se les aceptaba para entrenarlas, para encauzarlas por el camino adecuado y poder servir al decoro del oficio divino. La presencia de niños era todavía más necesaria ya que la composición de toda la música catedralicia se hacía a partir de cuatro voces: bajos, tenores, altos y tiples. La voz de tiple era la más aguda de todas, y por lo tanto sólo podía ser interpretada por niños y castrados.

Dejando para más adelante el tema de los capones —como se conocía a los cantores castrados en España y Nueva España—, en este apartado me interesa destacar las ideas y las prácticas encaminadas a formar voces para honra de Dios. Estas voces, por otra parte, debían encarnar en el cantor una excepcionalidad respecto del resto de la gente. Servir como tal en cualquier catedral del mundo hispánico requería una dedicación completa a aprender música y, sobre todo, a ejercitar adecuadamente las capacidades vocales. Mediante este adiestramiento y disciplina se buscaba alcanzar ciertas habilidades, según la teoría y la práctica musical de la época. Es en este punto en donde se cruzaban el sentido religioso del canto —como alabanza y devoción— y la técnica vocal dependiente del conocimiento musical, pues ésta debía expresar y subrayar la profunda unión espiritual de los feligreses con Dios durante el ritual litúrgico. El canto se perfeccionaba mirando siempre este objetivo, pero se hacía echando mano de herramientas musicales que no necesariamente eran producto directo del conocimiento proveniente de la Iglesia. De esta manera, en el cantor eclesiástico debían buscarse dos cualidades, ser buen cristiano, conocer a la perfección lo que se canta, y ser habilidoso en la música, destacar por su pericia

²² Andrés Lorente, *op. cit.*, p. 229.

²³ *Idem.*

y destreza vocal. Ninguna de la dos, en teoría, podía descuidarse. Sin embargo, para el cantor, evidentemente, la voz lo era todo, pues dependía de ésta para subsistir. En los templos, y más en las catedrales, se procuraba contratar siempre a los mejores, lo cual significaba un grado de exigencia mayor para aquellos que deseaban conseguir algún lugar en la capilla de música de esos sitios. En este sentido, era la música, como disciplina con presupuestos teóricos y prácticos, la que determinaba cuáles debían ser las características del buen cantor. Por lo tanto, había que practicar y formar la voz según los dictados de este arte, el cual, a su vez, imponía una serie de normas que establecían cuál era el mejor momento para iniciarse en la práctica vocal.

La mayoría de los cantores adultos empezaba como niños cantores —conocidos en la época como mozos de coro—, pues, según los cánones musicales, nadie podía alcanzar una voz *perfecta* si no la ejercitaba desde la juventud. Llevar la vida por los caminos del arte sonoro no significaba abandonarla a una actividad piadosa o contemplativa, era sobre todo aplicarla, hablando en términos contemporáneos, a una profesión. Desde niño podía ganarse prestigio y dinero si se daban señas de una buena voz, y sobre todo, si se mostraba que una vez asentada ésta —es decir, una vez que se pasaba el periodo de muda y se definía su tono— se continuaba con la habilidad y suficiencia para cantar salmos, antifonas y villancicos dedicados a Dios.

Nuevamente Pietro Cerone aporta los argumentos que explican la motivación de moldear la voz del niño, a la pregunta de cuál es la edad más adecuada para “deprender” la música responde que la edad “más aparejada de quantas hay y la más depuesta para recibir lo que se le enseñase, y la que más ánimo y confianza nos da para poderla enseñar [la música] es la juventud”²⁴ —la cual en la época, el siglo XVII, comenzaba desde que se era niño—. Así, hablando de una edad en concreto, se recomienda empezar a trabajar la voz del infante alrededor de los ocho años: “a las cuales artes —las liberales, en las que se inscribía la música— se pueden poner siendo de ocho años”.²⁵ El argumento se sostenía debido a una serie de ideas que veían en los “jóvenes de ocho años” hojas en blanco en las cuales podía imprimirse cualquier tipo de habilidad o conocimiento, ya fuera bueno o malo. “Que tan presto, y con el mesmo trabajo con que los niños se les enseña y pega lo malo:

²⁴ Pietro Cerone, *op. cit.*, p. 16.

²⁵ *Idem.*

se les enseñará lo bueno y acertado: y como la mala costumbre arraygada es difícil de arrancar, también el hábito bueno adquirido en la niñez se viene a hazer natural y a seguirse después sin trabajo, ni pesadumbre ninguna”.²⁶ Los niños eran materia maleable que pronto se endurecía, y una vez ocurrido esto era casi imposible corregirlos: “De manera que el muchacho que enseñamos es una tabla rasa, donde no ay pintado cosa alguna; o es como una masa de cera, que está dispuesta para que la sellemos como la quisiéramos”.²⁷

Partiendo de esto, las catedrales se instituyeron como centros de educación vocal, y la de la ciudad de México no fue la excepción. Como en otras hispánicas, desde el siglo XVI en la mexicana comenzó a recibirse niños con la intención de entrenarlos en el arte del canto. Sin ninguna distinción respecto de los más grandes, los niños presentaban ante el cabildo, con sus padres como intermediarios, su solicitud para ingresar al coro de la catedral.²⁸ Si bien la admisión estaba condicionada por el visto bueno del maestro de capilla, el cabildo recibía a estos niños con la intención de formarlos en el servicio vocal de la catedral, aunque a veces ésta no fuera la beneficiada de tal formación, como lo ilustra un mandato de 1545 en el cual se menciona que

ningún mozo de coro se reciba menos de por tres años, atento, a que aquí son instruidos y enseñados, y al tiempo que han de servir se salen de la iglesia; por lo cual se ordenó y mandó que el mozo que antes de los dichos tres años se saliere que pierda todo lo que hubiere servido y con esta condición [sean] recibidos. Y para ello se obligasen sus padres, y que el mayordomo que fuere tenga cargo de hacer la obligación con los tales, y cobrar de ellos si no cumplieren [...].²⁹

Con todo, es importante subrayar la dedicación catedralicia a la enseñanza musical y, en consecuencia, el papel central que desempeña en la formación de cantores. Al respecto, la instrucción estaba encargada al maestro de capilla, aunque en ocasiones esta obligación también podía ser ejercida por otro músico de la misma. Las lecciones de canto llano y canto de órgano se combinaban con las de doctrina,³⁰

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ ACCMM, *Actas de Cabildo*, libro 1, f. 16v.

²⁹ *Ibidem*, libro 4, f. 282v.

³⁰ “Diose a Covarrubias doscientos pesos de salario por los oficios que tiene de enseñar a los niños del coro. [...] Habiéndose dado cédula de ante diem por ver si convenía dar a Francisco de Covarrubias, ministril que enseña a los niños del coro a escribir, cantar y con-

gramática y latín, lo cual muestra la necesidad de cultivar espíritu y voz o, dicho de otro modo, alma y cuerpo al mismo tiempo. Un documento más tardío, de 1602, pide a los instructores de los niños “que los animen a aprender y ser virtuosos para que creciendo en virtud y suficiencia [sean] preferidos en esta Santa Iglesia en los oficios de acólitos y capellanes de ella”.³¹ No obstante, los infantes no dejaban de formar su voz también fuera del templo catedralicio; existen varias peticiones de éstos en los que solicitaban al cabildo un aumento de sueldo para pagar clases particulares o viajes para asistir con maestros de otros sitios. En 1700, por ejemplo, Felipe de Jesús pidió al cabildo que se le concediera algún dinero para proseguir sus estudios musicales: “Leyóse una petición de Phelipe de Jesús, infante del coro, en que dice sale a proseguir sus estudios y pide se le mande librar la ayuda de costa que se acostumbra dar. Y vista, se remitió a los señores hacedores para que, constando haber servido los cuatro años de su obligación, le manden librar los treinta pesos que se estila”.³²

Ahora bien, la educación vocal requería una disposición completa del aprendiz, la cual estaba determinada en buena medida por ciertas características corporales. Dice Cerone que la posibilidad del aprendizaje musical depende de dos cualidades básicas: docilidad y memoria. Sin embargo, ambas dependen del ingenio, condición que, a su vez, obedece a la “naturaleza” de la persona, pues hay tantos ingenios como “hombres existen”: “siendo uno de más sutil ingenio que otro; y esto por causa de la diversidad, porque uno hay de sangre más calorosa que el otro; y otro hay de sangre más fría que el otro”. Cerone rescata estas palabras de Aristóteles, pero no tienen la contundencia de las que toma de santo Tomás, que describen mejor el sentido que pretendía darse a la disposición del aprendiz de cantor. Nuevamente, una analogía ilustra lo que se busca en el principiante o en el subordinado a las órdenes del maestro de capilla, ya que el dominico decía, según Cerone, “que de las diversas disposiciones corporales vienen las diversas habilidades en las operaciones del alma: que así como vemos que las cosas son duras, con dificultad en ellas se imprimen o hacen seña-

trapunto y buena doctrina, fruto que se ha seguido y el que se espera tendrá con su continuación y cuidado, le mandaron llegar a doscientos pesos de tipuzque los ciento y treinta pesos que tenía señalado por los otros sus oficios, con condición que durante el tiempo que los tuviese no pueda pedir más salario, y pidiéndolo, desde ahora se le niega y se mande que no se le dé por esta razón.” ACCMM, *Actas de Cabildo*, libro 4, f. 232v.

³¹ *Ibidem*, f. 282v.

³² *Ibidem*, libro 25, f. 234.

les, como es el metal y la piedra; mucho más las sustentan y mantienen, que no las otras cosas, que fácilmente se imprimen, como es la creta, la cera y la masa”.³³ Una masa moldeable o una cera imprimible, eso era lo que se buscaba en los cantores, no sólo en los niños que entraban como mozos de coro, sino también en los mayores que de la misma forma debían acatar las órdenes del maestro de capilla.³⁴

Pero además del ejercicio constante de la voz, el cantor necesitaba considerar ciertos cuidados para conservarla en condiciones apropiadas. Entre éstos, Cerone destaca cinco. El primero es que aquel que cante por primera vez no se esfuerce por “echar la voz con lleneza de espíritu y muy en alto”, más bien debe hacerlo en un término medio y según su pecho se lo permita, porque “el cantar muy forzado hace daño a las arterias e impide los caños del pulmón”.³⁵ El exceso tanto de cantar por lo alto como por lo bajo impedía la salida “natural” de la voz, por lo cual era indispensable comenzar por lo bajo y con un poco de espíritu para que de esta forma “se vayan calentando las fauces y abriendo las arterias; y la voz que es traída variamente, se reduce a un sonido igual y perfecto”.³⁶ Lo segundo que había que cuidar era el ejercicio constante de la voz, y esto porque la lógica que la gobernaba era la misma que la de cualquier otro instrumento, por ejemplo, las campanas que “cuanto más se tañen tanto más van purificando y perfeccionado el sonido”. La relación de la voz con el cuerpo llevaba a este tipo de metáforas, que no difieren mucho de las vistas más arriba en las que se le comparaba, igualmente, con elementos propios de “la naturaleza”, como la madera o las piedras. Según la perspectiva de Cerone, la voz podía ser considerada un elemento corporal que debía ser sometido a disciplinas similares a las que eran sometidas otras partes del cuerpo. De aquí que su ejercicio debía ser contemplado dentro de una serie de relaciones corporales que la afectaban, de esta manera Cerone recomendaba, en su tercer consejo, que “el ejercicio [de la

³³ Pietro Cerone, *op. cit.*, p. 327.

³⁴ Según el Tercer Concilio Provincial Mexicano, “En primer lugar, en todos los días no feriados, luego que se acabe la prima, hasta que se deje de tocar a la misa, en un lugar que dentro de la iglesia haya de señalarse especialmente para ello, deba tener escoleta para todos, tanto para los beneficiados como para los demás cantores y ministros y sirvientes de la iglesia, que en este lugar deberán reunirse para ser enseñados e instruidos en el canto figurado y contrapunto, en tiempo que no sea impedido por otra lección de canto firme que haya de tenerse por el sochantre”. *Tercer Concilio Provincial Mexicano*, México, Imprenta de Vicente G. Torres, 1859, p. LXXVI.

³⁵ Pietro Cerone, *op. cit.*, p. 327.

³⁶ *Idem.*

voz] se haga antes de comer o después de hecha la digestión; porque quitando la salud del cuerpo, por fuerza la voz del cantante no puede ser ni clara ni limpia, sino muy torpe y toda dañada”.³⁷ La cuarta recomendación subrayaba aún más la relación de la “salud” vocal con la moderación alimenticia: “se ha de elegir manjares sutiles y fáciles para digerir, los cuales engendran, y por consiguiente, mantienen y conservan las voces”.³⁸ Esto último, como es de suponer, no pasaba con los más gruesos y difíciles para digerir. Después de estas recomendaciones, Cerone proporciona una pequeña lista de los alimentos que no se debían comer: guisados con aceites, frutas de cáscara dura —almendras, avellanas y nueces, pues secan la garganta y aprietan el pecho— y alcachofas, que entumen la lengua y le quitan la libertad que por lo común tiene. Por último, decía que lo que sí estaba permitido ingerir eran legumbres, pues éstas eran perfectas para conservar la voz, lo cual las situaría en la categoría de los manjares sutiles y fáciles de digerir. También habla sobre las bebidas, esta vez las recomendaciones son para cada tipo de voz, por ejemplo, a los tiples, falsetistas y contraltos les sugiere tomar “el vino muy templado; a causa de que el vino puro engorda la voz y le quita la agudeza penetrativa y sutil que tiene”.³⁹

En estas prescripciones lo suave y lo húmedo se imponían a lo duro y lo seco, pues la suavidad se relacionaba con lo dulce, lo agradable y con lo que entraba fácilmente por los oídos y persuadía al escucha.⁴⁰ No obstante, la moderación a la que, según el tratadista italiano, debía someterse el cantor recuerda la abstinencia del cristiano de los placeres en general y de los de la comida en particular. Como en muchos otros ámbitos —el sexual, principalmente—, lo bueno provenía sólo de la prohibición de algo, que generalmente provocaba un placer corporal, o carnal, si se le mira desde la perspectiva de la moral católica. De la misma manera, para que sea realmente buena, perfecta dirían los teóricos, la voz del cantor debía limitarse a ciertos ejercicios o alimentos y aplicarse, por otra parte, a una educación —que es en el fondo una disciplina— impuesta por el arte musical y, en el caso de los cantores catedralicios, por la doctrina católica. Al final, el cuerpo intervenía de forma decisiva en la formación de la voz perfecta. El ejemplo más ex-

³⁷ *Ibidem*, p. 328.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Según el *Diccionario de autoridades*, 1739, suave significa: “Blando, dulce, delicado y apacible a los sentidos”.

tremo de esto son los cantores castrados, mejor conocidos en la península ibérica como capones, cuya voz era resultado directo de una mutilación corporal.

La voz capada. Mutilar el cuerpo, conservar una voz

Más arriba se dijo que la música catedralicia hispánica del siglo XVI y la del XVII se componía pensando en la participación de cuatro tipos de voces: bajos, tenores, altos y tiple. Las tres primeras franjas sonoras podían encontrarse comúnmente en hombres, pero la de tiple, la más aguda de todas, sólo se hallaba de manera “natural”, según Pablo Nassare, en niños, mujeres y eunucos. Esto planteaba algunos problemas por el lado de los niños y las mujeres. Sobre éstas ya se ha hablado de su exclusión del canto catedralicio, respecto de los niños el problema era que su voz en algún momento “mudaba”, con lo cual la mayoría perdía su agudeza. Ejemplos de esto existen varios en la catedral de México, aquí uno de ellos:

Por la mayor parte fue recibido por músico de la capilla, Juan de Aguilera, voz tiple, con cincuenta pesos de oro común de salario en cada un año; que corren desde principio de este mes de enero, y el señor racionero Antonio Rodríguez de Mata dijo que por su voto haya de gozar dicho salario, mientras le durase la voz de tiple hasta que la mude y no más, y el señor doctor Diego Rodríguez Ossorio dijo que, por su voto, no daba salario de fábrica a ninguna persona, hasta que se haya visto del gasto de ella a la renta que tiene, y protesta no le pase perjuicio al nuevamente señalado”.⁴¹

Los cantores adultos con voces agudas eran extraños, aunque mediante la técnica del falsete algunos podían alcanzar tonos cercanos a los del tiple. Nassare llama a los falsetistas cantores perfectos, al parecer porque no tenían que someterse a ningún tipo de mutilación. No obstante, con los falsetistas desde el nombre mismo parece haber también un problema, pues su voz es falsa, es decir, no es natural como la de cualquier otro cantor. El *Diccionario de autoridades* confirma esta idea, ya que define el falsete como “la voz recogida y moderada del que canta, porque es contrahecha y *no natural*”.⁴² Para Nassare el falsete

⁴¹ ACCM, *Actas de Cabildo*, libro 8, f. s/n.

⁴² *Diccionario de autoridades*, 1732.

representa un inconveniente al ser producto de un esfuerzo “anormal” del cantor, por lo que esta voz se trata en realidad de un fingimiento y no puede ser considerada buena. Sin embargo, en ocasiones (muy pocas) aparecían casos extraordinarios en los que un cantor adulto podía alcanzar la voz de tiple de manera natural, es decir, conservarla desde la infancia sin haberse sometido a la castración. Al parecer éste fue el caso de Simón Rodríguez de Guzmán, cantor de la catedral mexicana en 1706, pues en una petición de aumento de salario al cabildo argumentó, aparte de su puntualidad y fidelidad, la particularidad de su voz, ya que decía: “canto tiples naturales en el primer coro, cosa irregular en los demás, pues en estos tiempos sólo lo [h]a hecho el licenciado Leyba, a cuyo privilegio natural junto lo industrioso de las reglas del arte procurando el mejor modo servir a esta santa Yglesia”.⁴³

Así, para solventar el problema de los tiples, las catedrales hispánicas aceptaron desde la primera mitad del siglo XVI a niños y adultos capones.⁴⁴ Es decir, personas a las que les habían sido extirpados los testículos —aunque en ocasiones también se les mutilaba el pene— para impedir el desarrollo común de la voz y conservar su tono agudo. Eran candidatos a la operación aquellos infantes menores de siete años que, previo examen del maestro de capilla, se les reconocía un potencial vocal.⁴⁵ Una vez obtenida la autorización de sus padres, podían ser capados, por lo general, por un barbero. La operación era realmente peligrosa, por lo que no eran pocos los niños que perdían la vida a

⁴³ ACCM, *Correspondencia*, caja 23, s/n 12/01/1706.

⁴⁴ De aquí que deba identificarse el surgimiento de esta práctica en la península ibérica, de donde se extendió a Italia a fines del siglo XVI mediante las posesiones de la Corona española en ese lugar y por la presencia de cantores capones en la capilla musical del papa en el mismo periodo. Probablemente, en la península ibérica, el hecho de que los musulmanes tuvieran un aprecio particular por los eunucos —sexual y, cuando eran viejos, para resguardar el harén— pudo ser uno de los factores para que aparecieran aquí los primeros capones dedicados al canto catedralicio. Ángel Medina, *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, p. 39. Pero la castración con fines musicales no se limitó únicamente a Europa, ya que existen referencias de cantores capones en posesiones ultramarinas de la monarquía hispánica como el Perú y la Nueva España. No obstante, es importante subrayar que en varios aspectos la imagen del *castrato* italiano difiere completamente de la del capón hispano y novohispano. Primeramente, aunque sirvieron antes a la Iglesia, los *castrati* tenían como espacio de trabajo un ámbito secular, la ópera, el cual sería determinante en la configuración del estereotipo que predomina en el imaginario actual sobre estos cantores. En segundo lugar, gracias al éxito de la ópera, en Italia los *castrati* se vincularon con sectores importantes del sector social y político, lo cual no sucedió en España ni en Nueva España ocurrió, pues los capones eran utilizados principalmente para el servicio eclesiástico.

⁴⁵ Patrick Barbier, *Historia de los castrati*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1990, p. 33.

causa de una hemorragia o una infección. La castración traía consigo diversos efectos corporales que posibilitaban la conservación y la originalidad vocal del capón, uno de ellos tenía que ver con la laringe. Comúnmente, la voz baja en los hombres durante el periodo de la muda, pero en los capones eso no sucedía, por lo que las cuerdas vocales permanecían más cercanas de las cavidades de resonancia. A esto se añadía un gran desarrollo de la caja torácica, que “se convertía —según Barbier— en una apreciable caja de resonancia al servicio de cuerdas vocales de pequeña dimensión, lo que confería a muchos una potencia que no poseían los falsetistas”.⁴⁶

Ahora bien, aparte de sus efectos corporales específicos, la castración acarrea otros en el plano social. Por ejemplo, entre los capones novohispanos y los de la península ibérica (por lo menos, los que se conocen al día de hoy) había diferencias importantes. En Nueva España, algunos fueron esclavos mulatos comprados por las catedrales con la intención de que formaran parte de su capilla de música, como fue el caso de uno de los más famosos, Luis Barreto.⁴⁷ Hasta donde se sabe, esto no sucedió en España. Por lo tanto, podría decirse que en el caso de estos capones novohispanos existía una separación todavía más grande entre el cuerpo y la voz, pues parecería que el hecho de que algunos cantores fueran castrados, esclavos y mulatos —características que por sí mismas remitían a una calidad negativa de lo corporal— no significó ningún problema para la Iglesia con tal de que sirvieran en el oficio divino. Al parecer, ésta era la concepción eclesiástica novohispana respecto del empleo de cantores capones en las iglesias, pues no existía por ningún lado un juicio negativo, ni moral ni de otro tipo, en contra de ellos. En cambio, se les cuidaba en todos los aspectos y se les pagaba más que cualquier otro miembro de la capilla de música.

De tal forma que el caso de los cantores castrados muestra el papel ambiguo que el cuerpo jugaba en la conformación de la voz, pues por una parte se necesitaba un entrenamiento constante de ésta, que conllevaba no sólo una disciplina respecto del empleo de la garganta, sino un cuidado global del cuerpo, como seleccionar lo que se comía y se bebía; y por otra, era lo primero que había que ocultar, pues no se contaba, en este caso, como un elemento corporal.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁷ Alfredo Nava Sánchez, *El esclavo mulato Luis Barreto, clérigo y “el mejor cantor de las Indias” en el tránsito del siglo XVI al XVII*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

La voz cobraba —como ya se vio más arriba— ese sentido impreciso tan característico, no era ni cuerpo ni espíritu, era sólo una capacidad que se juzgaba a partir del polo que la dominaba. Y en el caso de los capones que cantaban para los templos novohispanos, ese polo era evidentemente el espiritual, ya que no se les juzgaba por lo que su cuerpo representaba, porque si así hubiera sido no habrían tenido cabida en ningún templo católico. El propio término capón era bastante despectivo en la época, el *Diccionario de autoridades* lo define como “El que es castrado. Lo que se entiende así de los hombres, como *de los animales*; si bien entre éstos con especialidad del gallo”. En una de las partes del relato *Diálogo intitulado el capón* de 1597, el protagonista, Capón, rectifica a su sirviente sobre la forma de llamar a los capones: “no digáis capón de aquí [en] adelante, que os lo he dicho mil veces, no por mí, que no se me da nada, sino porque sé que todos los demás lo sienten en el alma”.⁴⁸ *El guitón Onofre*, novela escrita en 1606 por Gregorio González, brinda un ejemplo más de esta percepción negativa del capón, basada esta vez por completo en su relación corporal con lo femenino. En algún momento de esta obra se habla de Francisco, un mercader y capón, y se dice que por la parte vocal tiene muchas ventajas, pues tiene buena voz; no obstante, se hace la siguiente reflexión: “No sé el misterio que tienen aquellas inestimables joyas, que a cualquiera que le faltan no sólo es privado de ellas, pero aun de inmensidad de gracias que las acompañan. Al nuestro le faltaba el ánimo, que, como son segunda especie de mujeres, imítanlas en las cualidades. No hay cosa más fea ni abominable que el hombre afeminado”.⁴⁹ En consecuencia, todo el valor social que un capón podía tener se reducía al canto, fuera de éste no podía esperarse nada bueno. Balán, personaje de *El anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón, dice: “¿Manjares daré al glotón? / Esta partida me toca. / ¡Albricias!, tripas y boca; / no me ha de quedar capón, si no canta, que el profundo / no emboque por la garganta; porque un capón que no canta, ¿de qué sirve en este mundo?”⁵⁰

Por lo tanto, la voz constituía la parte positiva de la identidad del capón, lo cual se afirma todavía más en el caso de los cantores novohispanos, los que eran sacerdotes y los que eran esclavos. Acerca de la

⁴⁸ Francisco Narváez de Velilla, *Diálogo intitulado El capón*, Madrid, Visor, 1993, p. 121.

⁴⁹ Gregorio González, *El guitón Onofre*, Logroño, Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja, 1995, p. 96.

⁵⁰ Juan Ruiz de Alarcón, *El anticristo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 490-491.

situación social de los esclavos africanos no hay mucho que decir; se sabe bien que ocupaban los sitios inferiores en la escala social. Sin embargo, hay que considerar que había diferencias notables entre la esclavitud doméstica, más común en las ciudades, y la de los ingenios azucareros o las minas. En el primer caso, los esclavos tenían la posibilidad de obtener ciertos beneficios y mejores tratos, pues, de cierta manera, formaban parte de la familia extensa de sus dueños. En el segundo, la explotación era mucho más fuerte, las jornadas laborales eran realmente extenuantes y fue, por lo tanto, este tipo de esclavitud en donde se presentaron los peores casos de opresión. Hasta donde los documentos lo permiten, se sabe que hubo más de un cantor esclavo y capón trabajando en alguna catedral novohispana; al momento, son dos de los que se tiene mayor información y ambos coinciden temporalmente, segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. Uno fue el esclavo negro Juan de Vera, cantor y compositor de la capilla de música de la catedral de Puebla de los Ángeles,⁵¹ el otro fue Luis Barreto, esclavo mulato y cantor de la catedral de México. Estos dos cantores son buenos ejemplos de la forma en que la voz sustituía a la persona, la manera en que aquélla podía transformar a ésta, tanto que podía borrar estigmas sociales —capón, esclavo y negro— que parecerían insuperables en la época.

Esto resulta evidente en el caso de Luis Barreto, quien desde muy chico llegó a la catedral de la ciudad de México —vendido, seguramente, *ex professo* para que formara parte del coro— En la catedral mexicana Barreto completó su formación musical a cargo del maestro de capilla en turno, el racionero Juan Hernández, al parecer otro capón. Durante sus primeros años en la catedral, Barreto fue un problema para el cabildo, pues hubo varias quejas de diversos miembros por su comportamiento; a juzgar por éstas, parece que el esclavo era travieso y un poco ladrón. Sin embargo, su calidad vocal y la necesidad de tiples hicieron que todo esto fuera tolerado, incluyendo, años más adelante, un intento de fuga: después de algún tiempo en el que el mulato se había adaptado a la disciplina impuesta por el cabildo, pretendió huir a España, pero para desgracia suya fue atrapado poco antes de abordar el barco, regresó encadenado y escoltado por un par de personas a la ciudad de México. Más adelante, Luis Barreto pidió al cabildo que se le permitiera comprar su libertad; varios personajes se opusieron a que esto ocurriera, entre ellos el arzobispo Juan Pérez de la Serna, el deán del propio cabildo y Luis de

⁵¹ Omar Morales Abril, “El esclavo negro Juan de Vera”, artículo inédito.

Herrera, canónigo doctoral, de quien son las palabras siguientes: “y es así que no sólo no es útil a la Iglesia dar libertad a este su esclavo, sino evidentemente nocivo y perjudicial y en manifiesta quiebra y menoscabo del culto divino y música, que para él con tanto gasto sustenta esta Iglesia por ser como es el dicho Barreto tiple y el mejor que se conoce en las Indias y no tener otro ni aun de razonable voz que [le] pueda suplir”.⁵²

Pero, hablando de la capilla de la catedral mexicana, Luis Barreto no fue el único tiple, hubo más a lo largo de los siglos XVI y XVII. El problema es poder corroborar cuáles eran capones y cuáles eran simplemente falsestistas. Por supuesto que en esta diferenciación los niños quedan excluidos. Las dificultades comienzan cuando en las actas capitulares se identifica en un primer momento a un cantor como tiple y luego se especifica su calidad de capón o, más complicado aun, cuando el documento que lo aclara no forma parte del acervo eclesiástico —como sucedió con Luis Barreto, que fue mediante su carta de libertad, localizada en el Archivo de Notarías, como pudo conocerse que en realidad estaba castrado.

Excluyendo a aquellos que nacían, crecían y morían con una voz aguda, no cabe duda de que los tiples adultos o eran falsestistas o eran capones. Lo importante, en todo caso, es resaltar el hecho de que la castración era una práctica con repercusiones morales, pero en el fondo indispensable para el ornato de la celebración litúrgica. Al final, los capones representan un buen ejemplo de la forma en que ciertas exigencias culturales se encarnan en los individuos, en este caso de manera extrema.

Consideraciones finales

Es inútil tratar de definir si la voz es o no parte del cuerpo, pues no se trata de reproducir una dicotomía que en la práctica no existe. El ser humano es cultura y biología al mismo tiempo, una y otra lo constituyen y dan sentido a su vida. Partiendo de esto, es necesario entender la voz como una expresión corporal que recibe un sentido particular, según el espacio y el tiempo en los cuales se presenta dicha expresión. Esto sobresale en el caso del cantor novohispano, en el cual es necesaria la presencia tanto de una disposición y potencial vocal como de un entrenamiento y una educación adecuada para lograr lo que, desde la perspectiva de la práctica musical y el pensamiento cristiano de la época,

⁵² ACCMM, *Actas de Cabildo*, libro 5, f. 394.

ca, era una buena voz. El caso extremo de esta dialéctica entre potencial biológico y formación cultural está ilustrado por los cantores castrados, ya que la mutilación no se practicaba sino a aquellos que desde niños presentaban dotes vocales extraordinarias.

Pero esto no se pensaba en los siglos XVI y XVII. El cristianismo incorporado en la población novohispana expresaba una contradicción respecto a la voz, muy parecida a la que prevalece hoy día. En aquella época, la teología definía el origen y el valor de la voz según fuera su objetivo. Era positiva y se originaba en el alma si tenía como meta alabar y honrar a Dios, pero era negativa y surgía de las entrañas o del placer si buscaba la blasfemia o lisonjear la vida mundana. En ambos sentidos la referencia al cuerpo es obligada, ya sea para negarlo, como en el caso de la que se ofrecía a Dios, o para asumirlo, como la que estimaba el placer u ofendía a la divinidad. En consecuencia, desde esta perspectiva, la voz se escapa de cualquier tipo de definición y se convierte en algo impreciso por sí mismo. Sin embargo, esta ambigüedad no le es exclusiva, ya que en el cristianismo se presenta muy claramente en la concepción global del cuerpo, pues existe tanto el venerado, promovido y permitido, por ejemplo, el del martirio; como el condenado y castigado, el de la lascivia.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, *Tratado médico*, Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es>, consultado 27/10/09.
- Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (ACMM), *Actas del Cabildo Catedral*.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978.
- BARBIER, Patrick, *Historia de los castrati*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1990.
- BASCHET, Jérôme, "Âme et corps dans l'Occident médiéval: une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme", *Archives de Sciences Sociales des Religions* [en línea], 112, octubre-diciembre 2000, <http://assr.revues.org/index20243.html>, consultado 27/10/09.
- CAMPOS OLIVARES, Citlali, *La práctica musical en el Convento de San José o Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México*, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.



CERONE, Pietro, *El melopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impresores, 1613.

GONZÁLEZ, Gregorio, *El guitón Onofre*, Logroño, Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja, 1995.

LORENTE, Andrés, *El porqué de la música*, Alcalá, Nicolás de Xamares, 1672.

MORALES ABRIL, Omar, "El esclavo negro Juan de Vera", texto inédito.

NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco, *Diálogo intitulado capón*, Madrid, Visor, 1993.

NAVA SÁNCHEZ, Alfredo, *El esclavo mulato Luis Barreto, clérigo y "el mejor cantor de Las Indias" en el tránsito del siglo XVI al XVII*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *El anticristo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

Tercer Concilio Provincial Mexicano, México, Imprenta de Vicente G. Torres, 1859.

ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz: de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1987.