

La evolución del Coro en la Catedral de Caracas

Daniel Atilano

Resumen

El presente artículo trata sobre la evolución y reubicación del coro en la Catedral de Caracas. Este espacio se transformó y se reubicó dentro del recinto eclesiástico desde la fundación del templo hasta la actualidad. Asimismo, trata sobre la denominación del coro de acuerdo a su ubicación y su importancia histórica.

Coro, capilla musical, tribuna musical, Catedral de Caracas.

Abstract

This article discusses the evolution and relocation of the choir at the Cathedral of Caracas. This space was transformed and relocated within the church grounds from the foundation of the temple until today. It also deals with the name of the choir according to its location and its historical importance.

Choir, musical chapel, musical tribune, Cathedral of Caracas.

Introducción

Este trabajo se fundamenta en la tesis de relación entre música y arquitectura realizada por el autor¹. Así, el lugar o espacio físico donde se ejecutaba o cantaba la música dentro del recinto de la iglesia conocida como el coro estableció relaciones sociales y espaciales dentro del

¹ La tesis doctoral referida “la secuencia espacial y auditiva: relaciones entre la experiencia del espacio arquitectónico y del tiempo en la música a través de la percepción” plantea seis líneas de desarrollo histórico, a saber:

- 1) Relación Música-arquitectura-lugar-lociedad, que vincula la experiencia musical y tomó en cuenta el lugar físico donde ocurría dicha manifestación y se señaló la relación social que esta actividad generaba.
- 2) Relación música-arquitectura-matemática, corriente pitagórica basada en la teoría musical (armonía) como rama de la matemática que establecía criterios de proporción y simetría.
- 3) Relación música-arquitectura-filosofía, corriente pitagórica basada en la teoría musical que establecía a la armonía como principio filosófico y formaba parte de un orden mayor que explicaba el cosmos y al alma humana.
- 4) Relación música-arquitectura-instrumento, se insertó en la corriente pitagórica que se basó en la teoría musical. Refiere a un instrumento que logra establecer vínculos entre la arquitectura y la música a través de los principios matemáticos pitagóricos o represente este vínculo.
- 5) Relación música-arquitectura-acústica, corriente aristotélica-pitagórica que tomó el sonido explicando el comportamiento del mismo como un fenómeno físico.
- 6) Relación música-arquitectura-arte corriente de Aristoxeno que tomó la teoría musical con reglas propias del arte musical, siendo autónomo de la matemática. El sonido musical se comprende como dato sensible a través del oído.

recinto eclesiástico. En tal sentido, seguir el rastro histórico del lugar del coro y su evolución dentro del templo nos permite establecer un vínculo trascendental para la relación entre la arquitectura y la música en Occidente. Este vínculo constituye, además, un lugar esencial para el entendimiento de la arquitectura eclesiástica, puesto que la música ha sido utilizada por la Iglesia como vehículo para transmitir ideas, evangelizar y orar.

El espacio de las catedrales e iglesias han sido los sitios donde se ha creado y ejecutado música a través de la historia, particularmente, en el recinto del coro. Gracias a ellas, junto a otras instituciones como monasterios, abadías y palacios se ha podido construir la historia documentada de la música en occidente. El propósito de este artículo es seguir los pasos de la evolución y ubicación del coro de la Catedral de Caracas.

Antecedentes en la evolución del coro en la iglesia

Origen del coro

Quisiéramos definir la palabra coro por la relevancia que tiene para el presente artículo. En el diccionario de teología de Bergier coro tiene dos acepciones la primera como espacio o “lugar detrás del altar o entre el altar y la nave en el que se coloca el clero para cantar el oficio divino”. La segunda, significa “la reunión de los que cantan”. El lugar del coro, infiere Bergier, tiene dos niveles el alto coro conformado por los canónigos y los sacerdotes quienes se sientan en las sillas más elevadas y el bajo conformado por los cantantes, músicos y niños de coro que ocupan las sillas bajas. El origen de la palabra remonta al teatro griego, *koros* (χορός) refería a cantantes o bailarines agarrados de las manos formando un círculo, en el caso de la iglesia se sobre entiende que refiere a cantantes y no a bailarines (Bergier, 1845: 523).

Navarro y Sendra en *La iglesia como lugar de la música*, nos mencionan que en “las iglesias cristianas de las catacumbas, se le daba el nombre de coro al lugar reservado delante del altar para los cantos sagrados². El sonido de cantos y ritos, según los autores, en las galerías de las

² Por secundario que sea el papel concedido a la música, en este caso al canto, la tendencia natural hacia el perfeccionamiento de sus valores estéticos y emotivos, hará surgir pronto un repertorio de formas musicales más o menos sencillas, pero de gran implantación, que más tarde sería recogido por el Papa Gregorio en su conocido *Antiphonarum Centom*. Además de otros logros, este precursor de la escritura musical originará la institucionalización de la figura del coro en la liturgia y, por ende, el establecimiento de un lugar para el coro en la iglesia (Navarro y Sendra, 1996: 384).

catacumbas “debían reverberar largamente”. Más tarde, al ocupar las basílicas³, en el periodo paleocristiano, se ubicó el coro en el crucero y se dispuso tras el altar (Navarro y Sendra, 1996: 384).

En la Edad Media, en muchas iglesias románicas el coro se localizaba en la nave principal, cercándose con una verja o balaustrada apoyada en las columnas laterales. Esta disposición corresponde a las iglesias monacales, donde el coro está conformado por toda la comunidad de monjes. Acústicamente, la configuración del coro requiere que los cantores se puedan ver y escuchar; por lo tanto, se disponen en círculo o en forma de U, con paredes traseras que reflejen el sonido. (Navarro y Sendra, 1996: 384). (Figura 1).

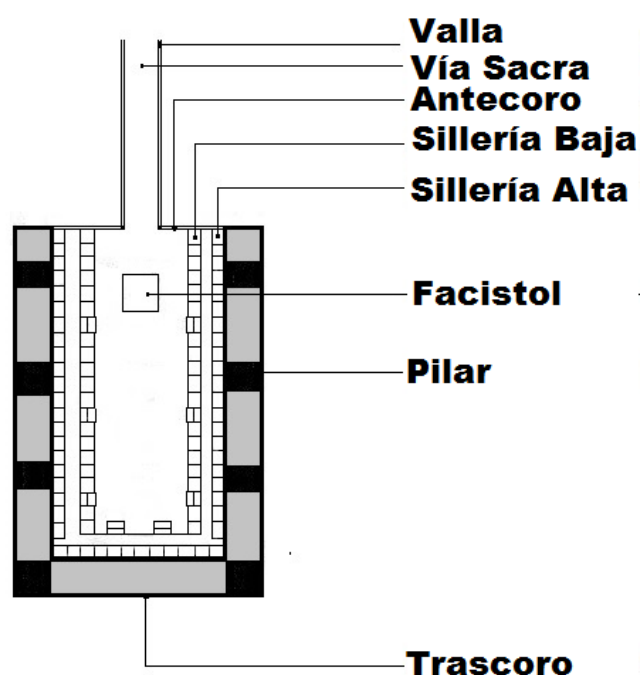


Figura 1. Distribución interna del coro en forma de “U”.

Tipos de coro

Para el historiador de arquitectura Pedro Navacué⁴ la organización de la cabecera en la catedral estuvo estrechamente relacionada con el coro. El presbiterio en torno al altar le dio

³La iglesia, que en griego (*ecclesia*) significa asamblea, es el lugar de reunión de los fieles. Debido al carácter congregacional del cristianismo, a diferencia de los templos pagano, se necesitaba un edificio cerrado capaz de albergar a un gran número de creyentes. Entre los edificios públicos romanos se eligió la basílica, por ser una gran sala de reunión. (<http://paleocristiano.tumblr.com/post/69923409106/la-bas%C3%ADlica-paleocristiana>)

una personalidad propia a las catedrales donde hubo desde temprano un primer grupo de cantores separados del altar por cancelas, que fue solo accesible a los clérigos que entonan salmos. El historiador expone que sería aventurado situar con precisión el coro en el presbiterio debido al reducido espacio. Sin embargo, nos informa que el Concilio de Toledo, en el año 633, señaló el lugar en el que cada uno debía recibir la comunión. El clero y el coro pueden comulgar delante del altar pero el pueblo debía hacerlo fuera de este sitio, por lo tanto queda implícito el uso separado del clero y laicos (Navacués, 1998: 15). Nos informa, además, que IV Concilio de Toledo estableció que los diáconos y presbíteros debían sentarse en el primer coro y por encima de ellos, en un segundo coro, los presbíteros (Navacués, 1998: 16).

Esta organización del coro en la cabecera de la catedral junto al presbiterio fue un prototipo de la catedral gótica francesa (Navacués, 1998: 50), lo denominaremos en este trabajo como “coro al modo francés” cuya secuencia espacial según las actividades serán altar-coro-fieles (Figura 2).

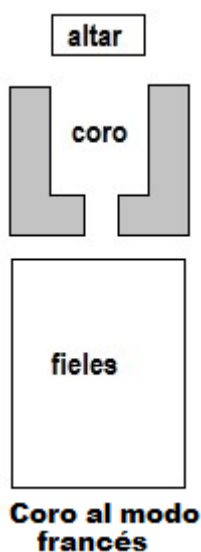


Figura 2. Esquema de distribución espacial del coro al modo francés.

⁴ El historiador de la arquitectura Pedro Navascués (1942), individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ingresó con el discurso sobre Teoría del coro en las catedrales españolas. Con este título quiso llamar la atención sobre la «destrucción pacífica de nuestras catedrales» al desaparecer o desplazar una parte esencial, el coro, por razones litúrgicas, según acuerdo de los cabildos catedralicios. El Consejo de Patrimonio Histórico se pronunció en contra de esta medida, que afecta ya a casi la mitad de las catedrales (El País. mayo de 1998, Consultado el 9 de febrero de 2016).

En este periodo, la asistencia de fieles era de menor importancia o inexistente para el ritual. Esta particularidad en el uso del espacio eclesiástico tuvo como consecuencia que el lugar del coro tuviera especial relevancia y preferencia dentro de la iglesia, rasgo que se manifestó en su valor escultórico y arquitectónico, en tan alto grado que obvió los requerimientos funcionales y acústicos (Navarro, Sendra, 1996: 384). En este particular, nos indica Jantzen que el coro “fue el espacio que triunfó en la catedral gótica con una intensificación de sus posibilidades arquitectónicas, como en un intento por interpretar arquitectónicamente el sacrificio de la misa [...] habrá que señalar el espacio del coro como centro del culto” (Jantzen, 1970: 57). En iglesias y capillas, asociadas a los monasterios y abadías, el coro era una sala unida al cuerpo de la iglesia y separada por una reja. Sin embargo, la ubicación del coro en las iglesias de Italia está colocado detrás del altar, cosa que se llama “altar á la romana” (Bergier, 1845: 523). Denominaremos este modelo de secuencia espacial coro- altar- fieles como “coro al modo romano”. (Figura 3).

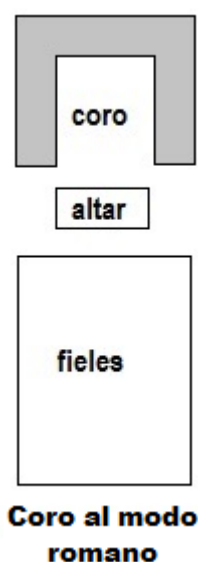


Figura 3. Esquema de distribución espacial del “coro al modo romano”

Por su importancia, el lugar del coro estableció entonces relaciones de jerarquía social y eclesiástica. En tal sentido, el conjunto musical más antiguo del que se puede hallar una historia ininterrumpida es el coro papal, integrado por cantantes entrenados en la *Schola Cantorum*, escuela de canto. Estas estaban constituidas regularmente de siete cantores diestros, designados y ordenados canónicamente por la jerarquía eclesiástica. Hacia el siglo VII, el papa Gregorio el

Grande⁵ aseguró la perpetuación de la *Schola Cantorum*, destinándole dos edificios cerca de la Basílica de San Juan de Letrán, dirigida por monjes benedictinos (Raynor, 1986:26).

La capilla⁶ musical era la organización musical que funcionaba en el coro bajo y estaba dirigida por el Maestro de Capilla, quien era el responsable de proveer el repertorio, componer, dirigir e instruir a los músicos y cantores de la capilla. Esta posición era muy codiciada por los músicos debido al reconocimiento de la comunidad eclesiástica y posteriormente obtuvo reconocimiento económico (Raynor, 1986:26).

Así, las posiciones jerárquicas se manifestarían entonces en lugares específicos dentro del coro y la iglesia, “aquel coro que aparece en la cabecera de la catedral gótica no es sino un signo extremo de las nuevas cuotas de poder e independencia que había llegado a alcanzar el cabildo” (Navascues, 1994:62).

En la España medieval la distribución y disposición que involucró al espacio del coro se manifestó de manera particular e identificó las catedrales de Santiago, Toledo y Sevilla constituyéndose como el eje catedralicio hispánico. Este modelo en la secuencia espacial altar-fieles-coro, que denominaremos “coro al modo español” (Figura 4), tuvo especial repercusión en los nuevos territorios americanos. Así, “el esquema sevillano actualizado por Jaén, de cabecera recta y el coro en la nave central unido al presbiterio por la vía sacra, será el que básicamente se repita en casi todas las catedrales americanas” (Navascués, 1998:67). Fue el modelo que se impuso en América durante el renacimiento y barroco a pesar de los cambios que demandó la iglesia católica durante ese período.

⁵ El Papa Gregorio Magno, pontífice del 590 al 604, ordenó recopilar las plegarias, hasta entonces transmitidas de manera oral, y dejarlas en forma manuscrita, coordinando además dichos cantos con los ritos. Gregorio, de familia hacendada, había sido antes monje y en los monasterios debió conocer las formas de canto que explotaban las características acústicas de locales muy reverberantes, cuyos ancestros se remontan a los cantos judaicos de las sinagogas. (Navarro y Sendra, 1996: 382).

⁶ Los nobles comenzaron a llamar “capilla” a los grupos de músicos a quienes mantenían, y a proseguir el estilo de música y composición que contaba con el prestigio papal para glorificarla así como el estilo musical más moderno y atractivo. La palabra “capilla” aparece con este sentido desde comienzos del siglo XV en todos los idiomas europeos, y las diversas instituciones musicales comenzaron entonces, si no adoptar una forma estereotipada, por lo menos a seguir un esquema similar de desarrollo, con coros habitualmente muy pequeños y un grupo heterogéneo de instrumentos que podían ser usados como acompañamiento o para hacer música independientemente. La palabra “capilla” proviene de “capella” (capa) de San Martín, la reliquia más sagrada de los reyes francos. El santuario donde se guardaba dicha capa se llamaba *capella* y, se designó hacia el siglo XV, el edificio religioso, sus elementos internos y el personal, requeridos para el culto de un rey o noble (Raynor, 1986:63-64).

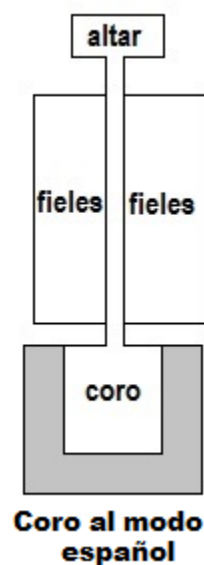


Figura 4. Esquema de distribución espacial del “coro al modo español”. Distribución interna.

En el renacimiento la relación entre la música y el espacio cambió, se inició un nuevo orden en la distribución espacial en la nave central de la iglesia: la eliminación del coro central, al considerarlo “un obstáculo en la percepción del espacio único y para la perspectiva, valores éstos muy superiores a los acústicos en la jerarquía mantenida por los arquitectos de la época” (Navarro y Sendra, 1996: 385). La nueva disposición colocaba al coro en un segundo nivel, en el fondo de la nave central. Los cantores ya no eran los clérigos de la Edad Media, sino grupos más o menos profesionalizados, pues no se precisaba el protagonismo de los clérigos. Los cantores estaban en ocasiones integrados por niños formados en los hospicios. En tal sentido, se buscaba una situación elevada sobre el plano del suelo, de forma que no pudieran ser vistos por los fieles. Además, las voces de los niños, venidas desde la zona superior de la iglesia, tenían un marcado valor efectista, muy propio de la época (Navarro y Sendra, 1996: 385).

Con la Reforma en la primera mitad del siglo XVI, la iglesia luterana en Alemania, en su deseo de acercar la religión a los fieles, sitúa el coro entre los fieles, invitándolos a éstos para que se sumen al canto. Así aparece el “coral luterano” a cuatro voces, género sencillo y popular, que se desarrollará posteriormente en el Barroco. (Navarro y Sendra, 1996: 386).

La utilización de los instrumentos como apoyo al canto aparece justamente en este periodo, siendo el órgano⁷ el instrumento que ocupó un sitio fijo y que configuró un espacio musical

⁷ La irrupción de los instrumentos musicales en las iglesias es muy tardía debido a que estaban relacionados con actividades profanas o paganas rechazados en la liturgia. Es el órgano, por sus especiales características, el destinado a erigirse en el instrumento litúrgico por excelencia. El antiguo órgano hidráulico (*hydraulis*) desaparece en Occidente con la invasión bárbara, se mantuvo en Bizancio en

dentro de la iglesia. El órgano, por sus características particulares de potencia y registro, al liberarse de su rol acompañante, se erigió como el instrumento litúrgico por excelencia. Además de tener la presencia de la imponente tubería y que contaba con la ejecución de un solo instrumentista, fue un elemento que dio prestigio y elegancia a la iglesia en este periodo (Navarro y Sendra, 1996: 386).

El lugar del coro en el barroco se vio afectado por las regulaciones adoptadas por la iglesia luego del Concilio de Trento (1545 – 1563) que, a pesar de no reconciliar a católicos y protestantes, repercutió en el control del arte y la arquitectura de la iglesia católica, cuya nueva intención era conmover, educar y persuadir al espectador de la grandeza de su poder.

El poder de la iglesia se reafirmó con la fundación de la Compañía de Jesús. Los jesuitas ayudaron a propagar y expandir la religión católica a través de la construcción de iglesias, conventos, colegios e instituciones eclesiásticas en el mundo católico, tanto en Roma como en los nuevos territorios descubiertos.

La persuasión fue estrategia fundamental utilizada por los sistemas de poder barrocos para convencer a los hombres de que un determinado sistema era mejor que otro. Así, el arte e imágenes visuales, junto a la arquitectura fueron utilizados por parte de la iglesia católica; la música sacra y el sermón en el lenguaje común fue la estrategia que usó la iglesia protestante; el método persuasivo utilizado por las monarquías absolutas fue la celebración de grandes festivales y ceremonias (Norberg – Schulz, 1979:12).

El documento más influyente en la arquitectura eclesiástica en el barroco fue *Instructiones Fabricae et suppellectillis Ecclesiasticae* de San Carlos de Borromeo (1538 - 1584), publicado en 1577, este documento regulaba los problemas relativos a la construcción de la iglesias, el servicio litúrgico y la iconografía eclesiástica.

El documento de Borromeo favoreció la iglesia del Gesù proyectada por Vignola, convirtiéndose en el modelo de la iglesia barroca y sede de los jesuitas. El tratado de Vignola “Regla de los cinco órdenes de arquitectura” fue muy difundido tanto en Europa como en América “gracias a su dogmatismo y claridad didáctica” (López, 2003: 293). (Figura 5).

diversas formas utilizándose en ceremonias y festejos. Se introducen nuevamente en Occidente como órganos positivos traídos por los embajadores bizantinos, como regalos a las cortes europeas medievales. Aunque la iglesia bizantina asoció el órgano al paganismo, considerándolo como instrumento propio de circos y fiestas, no apto para ser usado en el culto, en Occidente, a quienes el órgano no evocaba recuerdo alguno, quedaron fascinados ante un instrumento tan versátil y potente, no encontrando ningún inconveniente para introducirlo en su música sacra (Navarro y Sendra, 1996: 385).

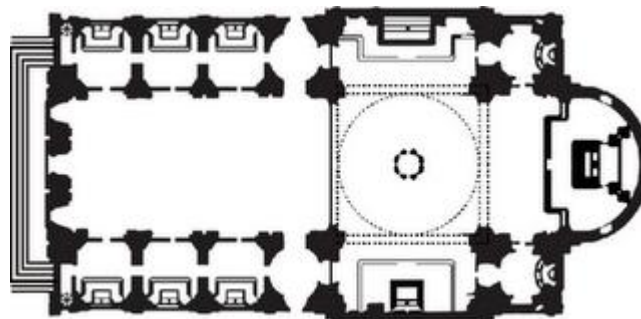


Fig. 5. Planta y corte isométrico de la Iglesia del Gesù en Roma. (<http://poiopoio.blogspot.com/2012/04/la-iglesia-del-gesu-en-roma.html>)

Las características formales de las iglesias luego del documento de Borromeo, establece que las plantas han de ser longitudinales, elimina el uso de plantas centralizadas del renacimiento (Norberg – Schulz, 1979:22).

La iglesia en América

Consideramos importante puntualizar que para el momento del descubrimiento o encuentro de América, Europa se encontraba iniciando el renacimiento, este hecho junto a la invención de la imprenta constituyen unas de las principales causas de inicio este periodo. Las primeras ilustraciones de América fueron unos grabados renacentistas publicado en Roma en 1493 (Gasparini, 2013: 71). Sin embargo, a pesar de la difusión de documentos, respecto al coro el modelo que se instaura en el Nuevo Mundo seguirá el patrón español, particularmente, la Catedral de Sevilla⁸.

Las decisiones que se tomaban en Europa, particularmente en España llegaban con retraso a América. El momento de la conquista significó un proceso cruento de explotación, provecho de tierras y habitantes de los nuevos territorios y renta para los reyes. Aunado a esto, la iglesia fue la institución con mayor el poder en el periodo colonial, un poder que mas que persuadir, manipuló la realidad y las ideas con el objeto de imponer a través de controles, la religión católica (Gasparini, 2013: 206).

⁸ Una vez establecida y consolidada la estructura catedralicia en Europa “la catedral inició su viaje ultramarino hacia el Nuevo Mundo, como un elemento más de la colonización, haciendo dos escalas insulares, una en Las Palmas de Gran Canaria, donde dejó iniciada la primera catedral no continental en estas latitudes, y otra en La Española, en el mar de las Antillas, donde la catedral de Santo Domingo sería la primada de las Indias. Después vendrían los templos de tierra firme, desde México hasta Perú, erigiéndose en este dilatado horizonte decenas de templos catedralicios de una belleza e interés extraordinario” (Navascués, 1998:60).

Respecto a la ubicación de la iglesia en el trazado urbano, en América, de igual manera que en otras regiones conquistadas por grupos dominantes, se asume el trazado reticular como sistema de distribución territorial. Aunque es difícil establecer los antecedentes reales del trazado reticular a una cultura en particular, la retícula proveniente de España se implantará en las ciudades hispanoamericanas. Este trazado urbano inicial se caracteriza de un elemento constante: la plaza. La plaza y la retícula representan un fenómeno urbano típicamente hispanoamericano que responde a las exigencias políticas, sociales y burocráticas que norman la vida colonial (Gasparini, 2013: 12).

Así, en la ciudad de Caracas fundada en 1567, la iglesia estableció su ubicación y construcción, luego del concilio, sin embargo, apunta Graziano Gasparini “los templos venezolanos fueron influidos por la arquitectura de las Canarias en su disposición espacial, “el marcado arcaísmo de planta de tres naves se manifestó tanto en Canarias como en Venezuela [...] la solución basilical ignoró las soluciones uniespaciales del modelo jesuítico criptocolateral a raíz del Concilio de Trento. Tanto en Canarias como en Venezuela se puede constatar la ausencia significativa del espacio barroco. Esta característica es, al mismo tiempo, indicadora de un nivel cultural arquitectónico propio de los lugares alejados de los centros de creación (Gasparini, 2013: 298).

Consideramos importante mencionar este dato debido a que afectó profundamente las decisiones de templos construidos en el territorio venezolano.

De iglesia parroquial a Catedral de Caracas

Ubicación de la iglesia en Caracas

No es difícil hacer un ejercicio de imaginación respecto a la fundación de la ciudad de Santiago de León de Caracas en aquel tiempo. La tradición exigía que se “mandaría a poner un árbol sin rama ni hoja con tres gajos por rollo y picota e indicaría el lugar de la plaza. Seguidamente se tomaría una cruz de madera y la pondría en uno de los dos solares de esa plaza para señalar el sitio de la iglesia mayor, en nombre de su majestad” (Duarte y Gasparini, 1989:9). El lugar de la iglesia en el primer plano conocido de Caracas dibujado en 1578, se ubica “en el ángulo noreste de la manzana situada al este de la plaza” (Figura 6).

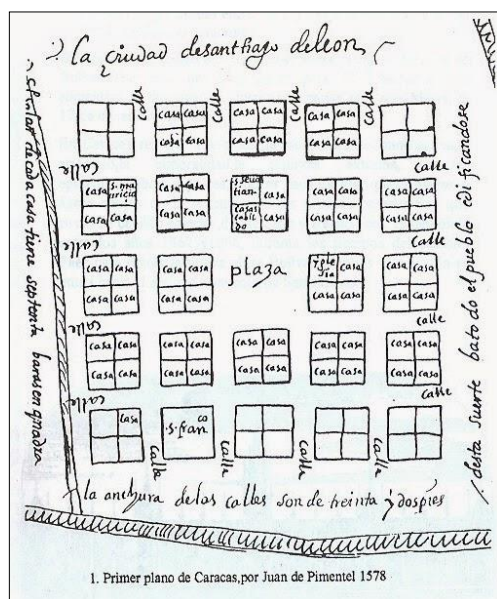


Fig. 6. Primer plano de Caracas por Juan de Pimentel en 1.578 (<http://www.ideasdebabel.com/home/el-plano-fundacional-de-caracas-un-encuentro-con-graziano-gasparini-y-maria-isabel-pena/>)

Finalizando el siglo XVI eran muy escasas las construcciones religiosas levantadas con criterios de permanencia y solidez en el territorio de Venezuela. Tan solo dos templos iniciados en el siglo XVI han llegado hasta nuestros días que comparten características similares la catedral de Coro y la iglesia de La Asunción en Margarita (Duarte y Gasparini, 1989:11).

Aunque no se tiene información precisa respecto a las medidas y materiales de la primera iglesia de Caracas es muy posible que para estos primeros años la iglesia tuviera una sola nave construida con paredes de barro, soportes de madera, techo de paja y piso de tierra. Su construcción y materiales tendrían un aspecto muy similar a la Catedral de Coro en el momento de su construcción (Figura 7). La iglesia caraqueña se mantuvo en ese precario estado hasta 1.595, momento en que fue incendiada por los corsarios de Amyas Preston (Duarte y Gasparini, 1989:11).



Fig. 7. Aspecto de la Catedral de Coro a fines del siglo XVI, según G. Gasparini. (Calzavara, 1987:18-19)

Estos materiales originarios coinciden con la descripción que realiza Calcaño en la *Ciudad y su Música* donde describe un posible paisaje de la ciudad de Santiago de León de Caracas en esos años iniciales:

Era entonces un pueblo pequeño. Su forma era más o menos un cuadrilátero de unos quinientos metros por cada lado. Se podía andar de un extremo a otro de ella en diez minutos. [...] Las casas de tapia con techos de cogollo de caña, habían comenzado a edificarse viviendas de piedra y ladrillo; y alguna que otra tenía su alto con techo de teja. (Calcaño, 2001:1)

La iglesia de Caracas cambia de rango de iglesia a catedral tempranamente debido a la invasión holandesa de las islas de Aruba, Curazao y Bonaire en 1.634. Esta irrupción a las islas aceleró la decisión de trasladar la sede catedralicia de la ciudad de Coro a la ciudad de Caracas. Así, la real cédula de fecha de 20 de junio de 1.637 elevó la primitiva iglesia parroquial a la categoría de catedralicia (Gasparini, 2013: 292). Tal ascenso exigió la existencia formal de un coro.

Sin embargo, se sabe de la actividad musical tenía lugar en la primitiva iglesia. Calzavara, en su libro *Historia de la música en Venezuela*, señala que en los primeros registros musicales de la iglesia de Caracas mencionan la presencia de un organista en 1592, según consta en actas se trata de Melchor Quinttela: “quien solicitó un sueldo por su trabajo, cosa que venía haciendo desde el año anterior”, seguidamente, nos dice que “Quinttela tocaba el órgano, instrumento que ha debido hallarse en la iglesia desde 1591 (Calzavara, 1987:20). No se menciona ningún lugar específico dentro de la iglesia como el coro o la tribuna.

El coro de la catedral

La aparición del coro ocurrió formalmente después que la iglesia fue declarada catedral en 1.637. En tal sentido refieren Duarte y Gasparini que:

El acta de 30 de junio narra que en ocasión que el tesorero tomó posesión de su cargo por el fallecimiento del anterior, hubo ceremonia de sentarlo, en una silla de terciopelo en la sala capitular de donde pasó al altar mayor, desdobló unos corporales e hizo profesión de fe. Después fue llevado al coro donde se le dio asiento correspondiente y derramó algunas monedas (Duarte y Gasparini, 1989:37). (Subrayado nuestro)

Los autores refieren que tanto la sala capitular así como el coro no existían, debieron haber sido colocados de unos asientos provisionales en la entrada del templo justo detrás de la cancela que cerraba el paso de entrada (Duarte y Gasparini, 1989:37).

En 1.638 las autoridades eclesiásticas celebran la toma de posesión de la catedral. Según la tradición “el deán y el chantre se revistieron de capas pluviales blancas y en compañía del Comisario del Santo Oficio se dirigieron al altar mayor donde el deán abrió y cerró el sagrario. Seguidamente fueron al coro y se sentaron en sus sillas de prebendados” (Duarte y Gasparini, 1989:12). (Subrayado nuestro).

El 11 de julio de 1.641 Caracas sufrió un terremoto que, según el informe del obispo, “la iglesia mayor se abrió por diferentes partes y vino abajo totalmente la capilla mayor y el campanario y las sacristías” (Duarte y Gasparini, 1989:12). A los diez días de la catástrofe el obispo ordenó a maestros, oficiantes y peones destejar la parte de la iglesia que había quedado en pie, a provechar los materiales y derribar lo que estuviese arruinado. Que se construyese en el interior de la una pequeña iglesia provisional que no estorbara la reconstrucción de la obra principal. Así se hizo, sin embargo, debido a retrasos por disponibilidad de mano de obra y ataques de filibusteros al puerto de la Guaira, los trabajos no comenzaron sino hacia 1.645 (Duarte y Gasparini, 1989:14).

El templo para el momento de la reconstrucción tendría tres naves y se habría construido con materiales endebles: “horcones de palo, caña y bejuco y la hicieron de bahareque”. Para 1.661, la iglesia estaba maltrecha debido a los materiales utilizados. Las campanas colgaban de dos horcas de palos, azotadas por el sol y el agua. La iglesia se mantuvo en este estado ruinoso

durante 24 años. Así, las primeras seis décadas del siglo XVII la construcción de la catedral no pudo superar esta situación de estancamiento (Duarte y Gasparini, 1989:14).

Respecto al coro, en este primer periodo, tan solo hubo una ubicación de asientos colocados provisionalmente en la entrada del templo justo detrás de la cancela o mampara que cerraba el paso a la puerta de entrada (Duarte y Gasparini, 1989:37). Es muy posible que este primer coro haya estado cerrado por tres lados una baranda o cancela. Su ubicación coincidiría con el “coro al modo español” (Figura 8).

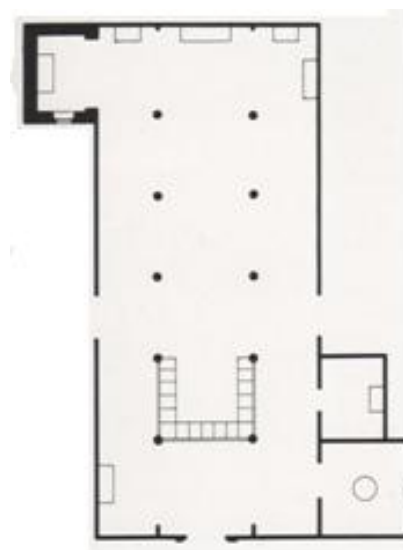


Fig. 8. Posible primera planta de la Catedral de Caracas hacia 1.661. Paredes perimetrales de bahareque, pilares de madera y el “coro al modo español” entre los cuatro primeros (Duarte y Gasparini, 1989:15).

A partir de 1.665 se inició la construcción definitiva de la catedral caraqueña, para ello se llamó al Maestro y Alarife de Carpintería Juan de Medina (1.609 -1.682) para llevar a cabo la construcción. El cabildo lo habría escogido por su destreza en el oficio además de su “conocido fervor y selo”, para mayo de ese año Medina construiría, además de trabajos mayores para la iglesia, dos rejas para el coro (Duarte y Gasparini, 1989:17).

Para octubre de 1.666, Medina tenía muy adelantado la portada de la iglesia y el trascoro, recibió 50 pesos para la tribuna del órgano (Duarte y Gasparini, 1989:17). En noviembre de ese mismo año el “altar del perdón” en la pared del trascoro se mandó arreglar y adornar (Figura 9). Lo que indica que los trabajos del coro y la tribuna estaban concluidos (Duarte y Gasparini, 1989:37). En noviembre de 1.674, luego de diez años de trabajo, Juan de Medina da por

concluido los trabajos de la catedral de Caracas. El constructor se retiró a su trabajo privado, falleció el 8 de noviembre de 1.682 fue enterrado en la catedral a los pies del altar de Santa Rosa como lo pidió en su última voluntad. (Figura 10).



Fig. 9. Posible Altar del Perdón en la pared del trascoro en la entrada de la Catedral de Caracas hacia 1.666.
(Duarte y Gasparini, 1989:22).

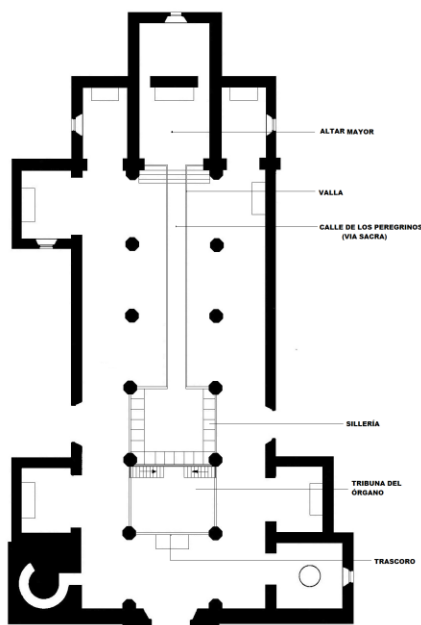


Fig. 10. Planta de la Catedral de Caracas hacia 1.674. Construida por Juan de Medina, nótese la definición del “coro al modo español” con el trascoro, tribuna del órgano, sillería del coro y calle de los peregrinos que conduce al altar (Duarte y Gasparini, 1989:19).

A pesar de las transformaciones y ampliaciones que sufrió la catedral a lo largo del siglo XVIII (figuras 11 y 12). El coro y la tribuna mantendrían su estructura y ubicación hasta 1.867 cuando se reubicó en otro sitio. Durante este siglo se intervino en aspectos menores como cambios de pintura en las barandas o vallas, cambio del piso y el mobiliario, aspectos que nos remite Duarte y Gasparini:

El coro estaba amueblado con dos escaños con respaldos de balaustres con asientos de tabla y dos escaños más de dos asientos cubiertos con carpetas de damasco encarnado y morado. En 1.727 se pusieron nuevas barandas. El piso era de ladrillo como el resto de la iglesia pero en 1.748 a raíz del enlosado que se puso en el presbiterio también se cubrió con losas de mármol blanco y gris, el crucero y la calle de los peregrinos. Esta última era el pasillo embandado que comunicaba el presbiterio con el coro y ocupaba gran parte de la nave central. El nivel de esta “calle” se hallaba más alto que el resto del piso de las naves colaterales. Con motivo de los trabajos de enlosado se reparó el coro. Fue entonces cuando Jorge José Guzmán pintó el facistol y doró la peña de la cruz que estaba encima de este (Duarte y Gasparini, 1989:82).

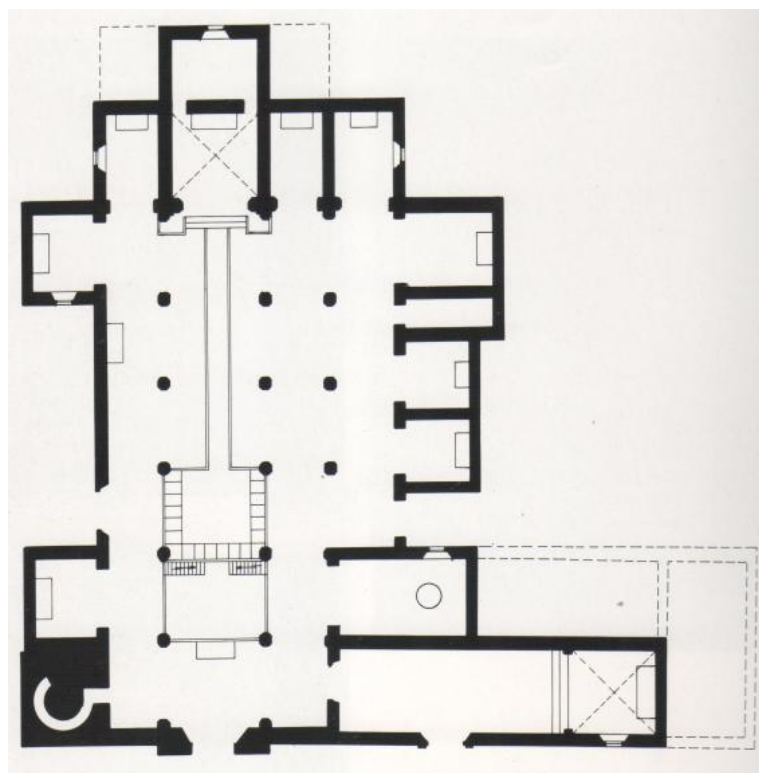


Fig. 11. Planta de la Catedral de Caracas hacia 1.693. Luego del ensanche hacia el lado de la Epístola (Duarte y Gasparini, 1989:34)

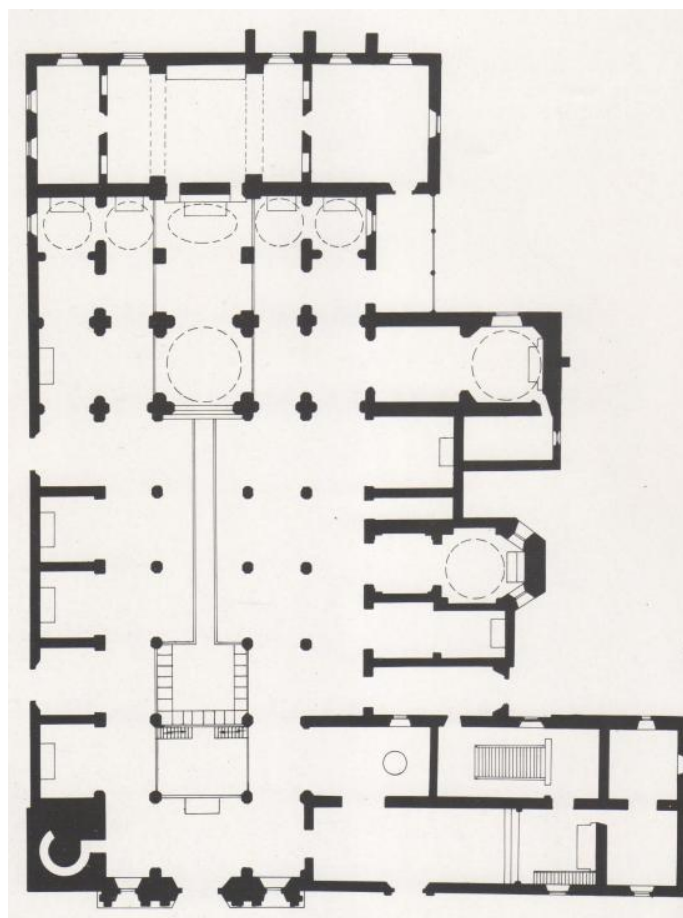


Fig. 12. Planta de la Catedral de Caracas hacia 1.720. Se extendió el Presbiterio y aparecieron dos capillas del lado del Evangelio (Duarte y Gasparini, 1989:54).

En el siglo XVIII dos obispos de importancia que describen al coro en dos momentos distintos. El primero Antonio Díez Madroñero visitó la catedral en 1.762 nos describe el coro de la siguiente manera:

Y contra los postes están fijas dos barandas de hierro, o ambones, donde se cantan las epístolas y evangelios, a que sigue el pavimento segundo, desde el cual corre el paso del Coro enlosado en la misma forma con sus barandas de madera hasta el Coro, que se compone de la Cátedra Episcopal con dos asientos para los asistentes y después siguen la de los dos coros altos para Dignidades, Canónigos, Racioneros y Medio y bajo blanco para los curas y Capellanes, y en medio su facistol, y en la tribuna el órgano (Duarte y Gasparini, 1989:82).

La otra descripción corresponde al obispo Mariano Martí escrita en 1.772, la cual dice: “el coro está formado en la Nave del medio, cercado de Paredes, entre las columnas y contigua hay una tribuna donde están dos órganos, un grande, y otro pequeño” (Duarte y Gasparini, 1989:82).

A fines del siglo XVIII, el cabildo de la iglesia se plantea una nueva catedral debido a la estrechez de los espacios y el número de fieles que recurría del templo existente, además, para algunos el edificio resultaba anticuado y pasado de moda. Ya se había pensado, luego de la visita del obispo Antonio Diez Madroñero, se propone la construcción de una nueva catedral en el terreno sobrante en la parte sur, “por haberse considerado, que en caso de empeñarse en fabricar una nueva iglesia sería lo más conveniente y acomodado, que dejando la que hoy sirve de Catedral para la parroquia, y el uso de los curas...” (Duarte y Gasparini, 1989:127).

En 1.793 bajo el obispado de Fray Juan Antonio de la Virgen María y Viana, el cabildo expuso como parte de los motivos para la construcción de una nueva catedral los espacios que ocupaban el coro y la tribuna, para tener la anuencia del rey expusieron de manera exagerada lo siguiente:

La iglesia que sirve de Cathedral no solo es antigua, tosca y de una construcción defectuosísima, con techos de madera maltratado y de la mayor fealdad, sino tan pequeña que con lo que ocupa el coro y la tribuna de la música queda tan corta la distancia al altar mayor que no hai lugar para el pueblo y en los días de mayor festividad que concurren los magistrados con lo preciso para el tribunal de la Real Audiencia, Ministros Reales y Militares al lado del Evangelio, y la ciudad al de la Epistola casi llegan a la baranda del coro sin sobrar resinto alguno, y sin que de las naves pueda alcanzarse a ver parte alguna del altar mayor por lo grueso de los pilares y su desproporcionada arquitectura...(Duarte y Gasparini, 1989:129).

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX un nuevo concepto estético apareció en el pensamiento de occidente que influyó considerablemente en las artes. Este nuevo estilo neoclásico arquitectónico consideró pasado de moda toda aquella construcción que no retomara las normas de la antigüedad clásica. Esta nueva estética se manifestó en el gusto de las autoridades eclesiásticas locales acompañada por la crítica y gusto foráneo. Surge bajo esta influencia un nuevo proyecto para la Catedral de Caracas que afectará la ubicación y disposición del coro y la tribuna.

Así, en 1.795 a través de la Real Cédula se encargó al Obispo que se pusiera de acuerdo con el Gobernador para comisionar al ingeniero o arquitecto que les pareciera más indicado para el plan del nuevo edificio. Se comisionó al arquitecto español don Vicente López Obispo, quien tenía cinco años viviendo en Venezuela y había levantado los planos de la iglesia de la Victoria (Duarte y Gasparini, 1989:129). Los planos del López fueron enviados a la Academia de San

Fernando en Madrid y no fueron aprobados. El Cabildo llamó entonces al ingeniero Coronel Juan Pires Correa para que realizara unos nuevos planos, el cual se presentó en año de 1.800. Sin embargo, López trabajó para la catedral hasta 1.807 cuando asumiría oficialmente el cargo el ingeniero Pires. Los planos definitivos estaban muy adelantados para el año de 1.810, pero en abril de ese año estalló los primeros movimientos independentista, en 1812 ocurriría otro terremoto en Caracas y la guerra de independencia razón por la cual se olvidaron de estos proyectos.

Algunos visitantes pasarían por Caracas opinando sobre la situación venezolana de aquellos días. Un visitante en particular Francisco Depons⁹ opinaría y criticaría la Catedral de Caracas, llamó la atención sobre posición del coro y la tribuna así como el estilo mudéjar de la catedral en un testimonio en 1.806, refirió lo siguiente:

La Iglesia Catedral no merece ser descrita sino en atención a su puesto en la jerarquía de los templos. Causa asombro no hallar, en una ciudad tan populosa como Caracas y donde se venera tanto como la religión cristiana, una Catedral que corresponda en realidad a la importancia del Arzobispado de la ciudad misma. [...] Mide cosa de doscientos cincuenta pies de largo y setenta y cinco de ancho. En su interior se apoya en veinte y cuatro pilares, dispuestos en cuatro filas en el sentido longitudinal. Las dos filas del centro forman la nave mayor, de veinticinco pies de ancho, y las otras dos marcan las naves laterales, anchas de doce pies y medio cada una; de esta suerte, la nave central viene a ser dos veces más ancha que las laterales. El altar mayor no está dispuesto en la forma romana, sino adosado a la pared. El coro ocupa la mitad de la nave, y la distribución del templo es tal que el celebrante no puede verlo más de cuatrocientas personas, sea cual fuere el altar donde se oficie (Duarte y Gasparini, 1989:132). (Subrayado nuestro).

En la programación de ampliación y renovación del edificio de la catedral se pensó en un nuevo coro. En 1.794 se tomó como premisa alargar la nave del centro, incluyendo todo lo que ocupaba la sacristía, trasladándose el coro tras el altar (“coro al modo romano”) y acomodándose la tribuna del órgano en otro lugar (Duarte y Gasparini, 1989:141). El plano lo realizaría el ingeniero militar Francisco Jacot, sin embargo, en 1.795 el Obispo convino que no se mudara aún (Duarte y Gasparini, 1989:141).

Aunque el Cabildo en 1.796 convino que solo se trasladara el coro al presbiterio alargando hacia el frente el acomodo del altar y a los lados la tribuna del órgano este trabajo no se

⁹ Francisco Depons (1751-1812). Jurista y viajero francés. Recorrió el oriente venezolano en la época preindependentista, mientras consultaba documentos y realizaba importantes observaciones sobre su situación socioeconómica.

realizaría por que no había “campo suficiente”. En 1.798 se tomó la decisión de hacer un nuevo coro en el mismo lugar “donde siempre había estado y está” utilizando las mismas maderas que se habían comprado para el coro proyectado (Duarte y Gasparini, 1989:141).

El nuevo coro, de estilo neoclásico, estuvo ubicado “al modo español” (Figura 13). El coro elaborado por el maestro Serafín Antonio Almeida fue quien tuvo “la idea y formación del coro”. La descripción es la siguiente:

Era de madera de gateado pulida, y estaba coronado por veintidós copetes y veintisiete perillas o copas. En el respaldo había cuarenta y cinco rosas con sus hojas talladas que señalaban la división de los asientos y de ellas nacían cuarenta y seis festones o guirnaldas talladas. En el asiento del obispo había un “sombrero del Sr. Obispo” embutido y dos arbotantes tallados que dividían la silla. En el aparato del coro se incluían dieciocho alacenitas, dos puertas, un docel, una tarima, bastidores de rejas y una escalera de pardillo (Duarte y Gasparini, 1989:141).

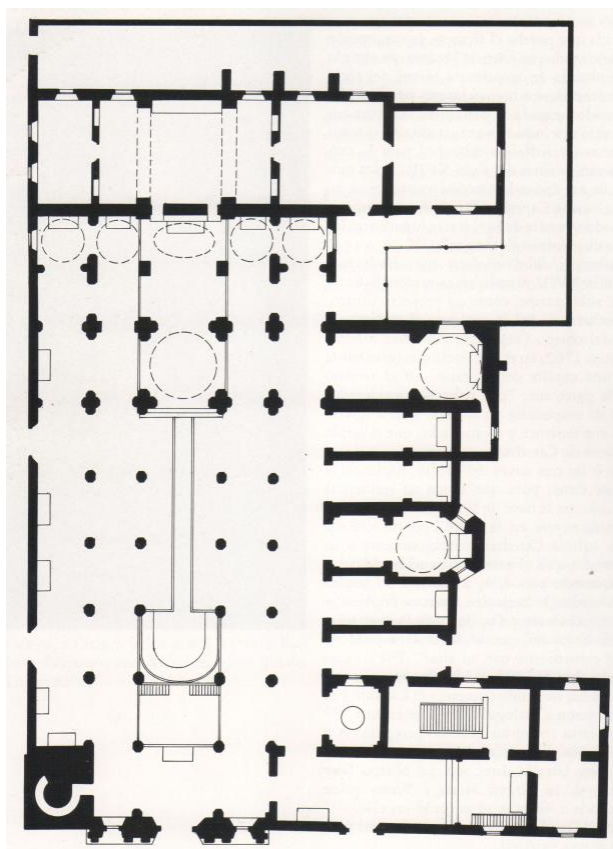


Fig. 13. Planta de la Catedral de Caracas hacia 1.799. Nuevo coro neoclásico ubicado “al modo español”.

Desaparecieron dos capillas del lado del Evangelio para formar una nueva nave (Duarte y Gasparini, 1989:128).

En la segunda mitad del siglo XIX las críticas y argumentos en contra la ubicación del coro en se basaban en criterios estéticos y de funcionamiento dentro de la catedral aumentaban en distintos espacios de difusión. En 1.822 el norteamericano Richard Bache¹⁰ en unas notas sobre Caracas refirió: “El coro ocupa la mitad de la nave y produce un efecto de estorbo e incomodidad” (Duarte y Gasparini, 1989:168).

En 1.829 el mayordomo informaba que “la tribuna y el pavimento del coro también estaban deteriorados” (Duarte y Gasparini, 1989:170).

En 1.832 el ingeniero Olegario Meneses¹¹ publicó unas observaciones en la revista del Liceo Venezolano, donde expresa el cambio del gusto neoclasicista que confirma el pensamiento estético en este siglo, su escrito describe, además, la incomodidad del usuario más allá del ritual eclesiástico, la crítica es la siguiente:

“Una enorme pared se eleva a nuestro frente interceptando el paso. Es el coro, que como coro de Catedral debía contener una gran capilla de músicos y un órgano disforme, todo lo cual pedía gruesas maderas de envigado, y este envigado robustas paredes; y la comodidad del público y la apariencia de un costoso edificio se vieron sacrificado a la comodidad de los músicos con su órgano voluminoso. Al coro de los músicos sigue el de los canónigos, y a éste la calle peregrina que conduce al presbiterio del altar mayor, de modo que la nave central se encuentra toda ocupada, y las laterales sin otra comunicación que ofrece el pequeño espacio comprendido entre la puerta principal y el coro. De aquí las grandes tropelías que se experimentan a la entrada y salida del templo. Más esto no es todo. Como una cúpula cubre el altar mayor y el presbiterio, estos se encuentran encajonados por las paredes en que aquella descansa; y como la nave central se encuentra toda destinada a los oficios, el publico reunido en las dos laterales, no descubre nada del presbiterio ni puede ver más que a los canónigos cuando estos pasan para el coro, o al revés. Esto a más de la incomodidad del concurso origina escenas de disgusto y escándalo tan impropias del lugar, y lo más sensible, motivadas por la mala distribución del edificio. Enormes grupos de columnas acaban de obstruir, en fin, el poco espacio disponible y dan al todo un carácter tosco y por demás pesado (Duarte y Gasparini, 1989:180).

La demolición del coro neoclásico “al modo español” y su tribuna del órgano comenzó en enero 1.866 bajo el arzobispado de Silvestre Guevara y Lira. La catedral justificaba una intervención por encontrarse en un estado deteriorado y con una fachada inconclusa por más de cuarenta años. Se desmontó el coro de marquetería de Almeida y el Órgano de Matías Fonte

¹⁰ Richard Bache (1784–1848), militar y político norteamericano. Escribió *Notes on Colombia taken the years 1.822-23 with an itinerary of the route from Caracas to Bogotá*. Philadelphia 1.827

¹¹ Meneses, Olegario (1810 – 1860) Ingeniero y pedagogo. En 1839, inicia sus actividades de arquitecto. En 1842, Meneses dirige la Sociedad Liceo Venezolano y en la revista homónima, publica varios artículos acerca de la teoría de la arquitectura y de apreciación crítica de las obras realizadas en Venezuela.

del Castillo¹², luego se demolió la estructura y paredes que estaban en la entrada del templo. Desapareció también la calle de los peregrinos y sus barandas, se niveló el piso y se puso un nuevo piso de mármol de cuadros blancos y negros (Duarte y Gasparini, 1989:181).

El coro neoclásico se reubicó atrás en el espacio del presbiterio (coro al modo romano) y sobre una tribuna el órgano de Fonte del Castillo con los adornos y esculturas doradas (Figura 14). La tribuna se subía por una escalera de caracol, la tribuna estaba rodeada por una rejilla de hierro bronceada y a la izquierda y derecha estaban los atriles de los músicos (Duarte y Gasparini, 1989:185).

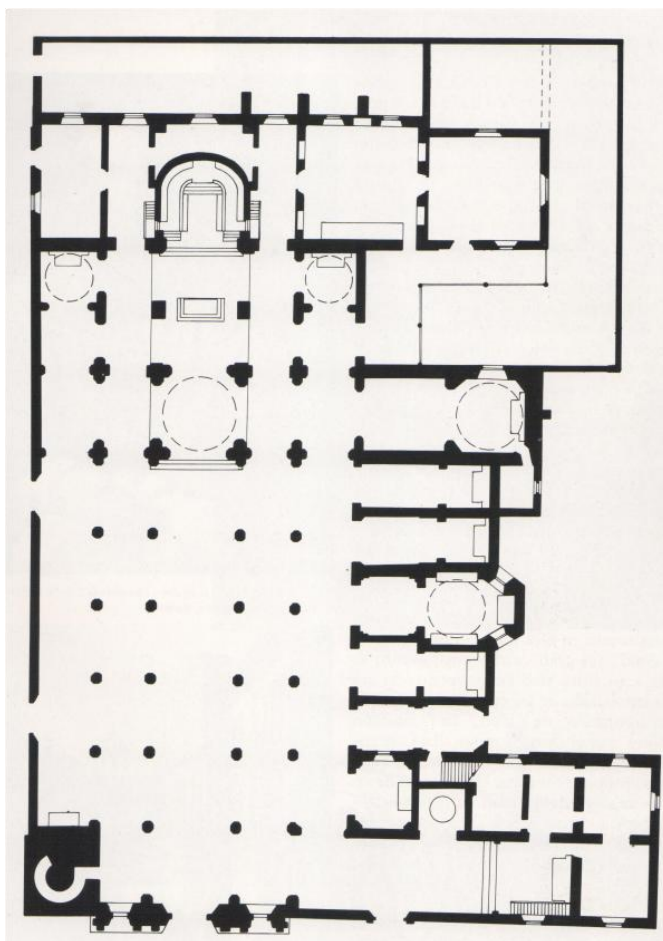


Fig. 14. Planta de la Catedral de Caracas hacia 1.867. Nuevo coro neoclásico ubicado “al modo romano”. (Duarte y Gasparini, 1989:189).

¹² Don Matías Fonte del Castillo (1.735- 1.800), clérigo y organero natural de Tenerife. Construyó el órgano de la tribuna entre 1.770 y 1.772

En el siglo XX la Catedral de Caracas tuvo uno de los mayores desaciertos de su conservación como monumento arquitectónico (Figura15). Con la súbita riqueza petrolera la ciudad colonial y guzmancista empezaba a ser demolida así como parte de la memoria de la ciudad. La catedral no pudo escapar de esta intervención. Apoyándose en los informes, notas y documentos desde finales del siglo XVIII durante el siglo XIX basadas en el gusto, se pensó en demolerla. En un informe sobre la catedral de Monseñor Nicolás Eugenio Navarro, en 1.931, refiere que la catedral no vale la pena conservarse debido a que el edificio carecía de valor estético. El arzobispo Felipe Rincón González apoyando esta actitud prescindió de toda reparación del edificio y preparó “un maravilloso proyecto preparado por manos expertísimas” (Duarte y Gasparini, 1989:203). Con estos antecedentes el arzobispo y el cabildo eclesiástico contrataron los servicios de los arquitectos Hernán Ayala y Gustavo Wallis e iniciaron los trabajos a principios de 1.933, cito de Duarte y Gasparini en que consistió la reforma:

Entonces se desarmaron todos los techos de par y nudillo, se adelgazaron los pilares, se levantaron las arquerías y se rehicieron más altas. El techo de tejas, de dos aguas, fue sustituido por una platabanda de concreto plano que cubrió la nave principal y dos platabandas más bajas para cubrir las naves laterales. De ellas se colgaron, en el interior, falsas bóvedas de yeso con decoraciones a “imitación antiguo” de estilo indefinido. En la pared norte se abrieron diez ventanas en las que se pusieron unos vitrales franceses por la firma Lahalle y Levard con la representación de unos santos. Las losas de mármol blanco y gris de la época de Guevara y Lira que cubrían el piso fueron sustituidas por otros mármoles blancos con bandas rectangulares (Duarte y Gasparini, 1989:204).

Respecto al coro neoclásico la antigua marquetería de Almeida fue destruida y en su lugar se puso un coro de madera a imitación del antiguo (Duarte y Gasparini, 1989:209).

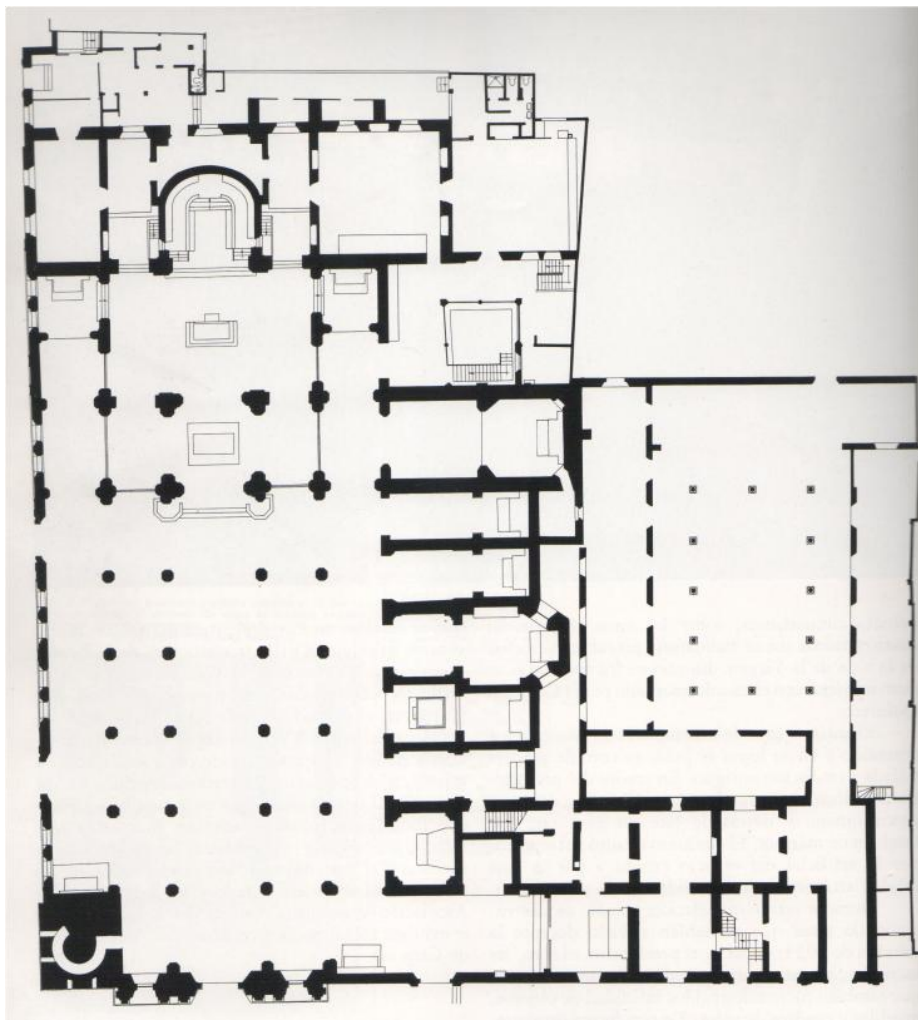


Fig. 14. Planta actual de la Catedral de Caracas desde 1967. (Duarte y Gasparini, 1989:210).

¿Capilla musical o Tribuna musical de Caracas?

Muchos documentos que refieren la actividad musical en la Catedral de Caracas suelen mencionar el vocablo Tribuna de la catedral como institución musical. Este término usado incluso por ilustres musicólogos venezolanos como Antonio Calcaño y Alberto Calzavara, sin embargo, no explican el origen de tal referencia.

Históricamente, la capilla musical fue una de las instituciones musicales más característica del Renacimiento cuyos orígenes se remontan al final de la Edad Media, es conocida como la capilla catedralicia, la capilla cortesana o capilla real dependiendo de cuál fuese el lugar donde desarrollaba su actividad musical. Nos menciona Javier López Rodríguez:

La capilla fue en origen un grupo de cantores, niños y adultos, bajo la dirección de un maestro, cuya misión era la de interpretar la polifonía de la liturgia [...]. Solía contar con uno o varios organistas, uno de los cuales podía ser el mismo maestro de capilla, el cual también ejercía como director, y, con el tiempo, con un grupo de instrumentistas conocidos como ministriles, que a principios del siglo XVI estaban totalmente incorporados a la institución. [...]. Otras de las encomiendas del maestro de capilla eran formar músicos enseñando aspectos como el contrapunto, el canto o el instrumento, la de reclutar cantantes, cuidar el espacio físico de la capilla y la de hacerse cargo, cual padre, de los seises o mozos del coro, niños que desde pequeños se integraban a la formación y que terminaban siendo a veces cantores o ministriles de la misma capilla (López, 2011: 100).

Como observamos por las características mencionadas la Catedral de Caracas poseía una capilla musical.

Por otra parte, La palabra tribuna tiene tres significados en el *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*: 1) “lugar elevado a modo de corredor en las iglesias, adonde cantaban los que ofician la missa y vísperas, y las demás horas; tomó origen de los apartados, en los *quales se assentavan los tribus* (tribunos) en los lugares públicos”. 2) “el lugar elevado cercado de balcón, en donde se decían las oraciones al Pueblo. Llamóse así, por ser los Tribunos los que las hacían”. 3) Plataforma elevada con antepecho en que reposan muchos órganos puestos en alto (Saura, 2001: 474). Creemos que la tribuna musical de Caracas obedece a esta última acepción “cuando el maestro carpintero Juan de Medina, había fabricado la tribuna para el órgano de la catedral en 1.666” (Calcaño, 2001:27).

Fue cinco años más tarde después de la construcción de la tribuna del órgano cuando aparece el primer maestro de capilla (no de tribuna). Tanto Calcaño (Calcaño, 2001:17) como Calzavara (Calzavara, 1987:32) coinciden en mencionar a el Padre Gonzalo Cordero como primer Maestro de Capilla sus funciones coinciden con las atribuciones de maestro de la capilla musical de una catedral, es decir, la obligación de enseñar música, órgano y canto llano a los ministros eclesiásticos además de contar con habilidad y preparación para este cargo que excede a la de un simple organista (Calcaño, 2001:17).

Como hemos mencionado, el primitivo coro consistió en “una ubicación de asientos colocados provisionalmente en la entrada del templo justo detrás de la cancela o mampara que cerraba el paso a la puerta de entrada” (Duarte y Gasparini, 1989:37). El organista Quinttela servía para los oficios en 1.591, sin embargo, este no era maestro de capilla sino organista, por tanto la iglesia no contaba aún con una capilla musical.

El uso de la palabra tribuna en los documentos revisado aparece luego de la construcción de la tribuna del órgano, antes se referían al coro. Esta cercanía temporal de cinco años entre la construcción de la tribuna y el surgimiento el puesto maestro de capilla, motivó al uso de la palabra tribuna musical por el de capilla musical.

Dado que en el espacio de la tribuna del órgano ocurría la actividad musical fue natural que refirieran a este espacio creado para el órgano con el denominativo Tribuna de la Catedral, Tribuna Metropolitana¹³, o Tribuna para referirse a la Capilla Musical de Caracas¹⁴.

Bibliografía

Atilano, D. (2015). *La secuencia espacial y auditiva: relaciones entre la experiencia del espacio arquitectónico y del tiempo en la música a través de la percepción*. Tesis doctoral inédita. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Arquitectura. Caracas

Bergier, A. (1845). *Diccionario de Teología: Tomo primero*. Madrid: Primitivo Fuentes Editor.

[Consulta: septiembre, 2012]. Disponible:

<http://books.google.es/books?pg=PA528&dq=diccionario+de+teolog%C3%ADa&id=o0RuWQUHI84C&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Calcaño, J. (2001). *La ciudad y su música*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Capelán, M. Sobre la Tribuna de Musical. Mensaje para el autor. 02 de febrero de 2016. Email.

Calzavara, A. (1987). *Historia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Pampero.

Duarte, C. y Gasparini, G. (1989). *La historia de la Catedral de Caracas*. Caracas: Ediciones Armitano.

¹³ Por Real Cédula del 16 de julio de 1.804, la diócesis de Caracas fue erigida en Arzobispado y la Iglesia en Metropolitana (Duarte y Gasparini, 1989:130).

¹⁴ En correspondencia con la Dra. Montserrat Capelán autora de la tesis doctoral *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica*. Comentó que: “es cierto que en ocasiones se habla de Tribuna de música, o músicos de tribuna, pero esta denominación no elimina la de capilla de música. Se usaban indistintamente uno y otro” (Capelán, 02/02/2016).

Gasparini, G. (2013). *Selección de ensayos, reflexiones, críticas y opiniones sobre temas de arquitectura*. Caracas: Editorial Arte y Ediciones de la Facultad de Arquitectura.

Jantzen, H. (1970). *La arquitectura gótica*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.

López, J. (2011). *Breve Historia de la Música*. Madrid: ediciones Nowtilus.

López, M. (2003). *Arquitectura e historia: curso de historia de la arquitectura*. Vol. II Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.

Navacués, P. *El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León*. Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I. Ávila (fundación cultural santa teresa) 1994. E.T.S. Arquitectura. Madrid. [Fecha de consulta: 27 de enero, 2016]. Disponible:
http://oa.upm.es/9422/1/Las_catedrales_de_Castilla_y_Le%C3%B3n.pdf

Navacués, P. *Teoría del coro en las catedrales españolas Discurso del Académico Excmo. Sr. Pedro Navacués Palacio*. Leído en su acto de recepción publica el 10 de mayo 1998. [Fecha de consulta: 27 de enero, 2016]. Disponible: http://oa.upm.es/9062/1/Navascues_discurso.pdf

Norberg - Schulz, C. (1979). *Arquitectura Barroca*. Madrid: Aguilar.

Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música: desde la Edad Media hasta Beethoven*. España: siglo veintiuno editores.

Saura, J. (2001). *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Sendra J. y Navarro J. (1996). *El concilio de Trento y las condiciones acústicas en las iglesias*. Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Madrid: I. Juan de Herrera, CEHOPU, eds. A. de las Casas, S. Huerta, E. Rabasa, (19-21). [Consulta: febrero, 2013]. Disponible: http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC1_066.pdf